



TESIS DOCTORAL

*Experiencia estética
y hermenéutica*

*Un diálogo entre
Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss*

Pol Capdevila i Castells

Director: Dr. Gerard Vilar

Departament de Filosofia

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2005

A l'Ona

CONTENIDO

Introducción: contexto y tesis	7
I Sección: La estética de Jauss frente a la hermenéutica	20
I. La obra de Jauss: mirada retrospectiva	20
II. Teoría de la experiencia estética: primera tentativa	55
III. La hermenéutica de Gadamer: una teoría general de la experiencia	89
II sección: Fundamentación de la experiencia estética (Kant)	130
Objetivos de una teoría estética	130
IV. Las condiciones de la estética: autonomía y pretensión de universalidad	134
V. Cognición estética y suspensión del significado	148
Excurso: ampliación de la definición de valencia estética	197
VI: El Significado de la Experiencia Estética	201
Conclusión: dialéctica estética y evolución del horizonte de comprensión	256
III sección: Estética y hermenéutica literaria	261
VII. Desarrollo del horizonte de la experiencia estética	261
VIII. La alteridad: reconstrucción de la hermenéutica	293
Conclusión	326
Bibliografía:	336
de Hans Robert Jauss	337
sobre estética kantiana	344
Bibliografía general	347
ÍNDICE GENERAL	352

Introducción: contexto y tesis

Esta investigación reflexiona sobre los fenómenos estéticos y sobre la posibilidad y los límites de un discurso que los describa haciendo justicia a sus características esenciales.

Para reflexionar sobre los fenómenos estéticos, me he ido introduciendo en un conjunto restringido de obras que se enmarcan en un debate o *discurso teórico* concreto, que gira en torno a la *teoría de la experiencia estética*. Este debate alcanza en el mundo académico el ámbito internacional a partir de los años setenta, aunque en esta investigación me restringiré, especialmente, al espacio de influencia germánica, donde probablemente haya sido más intenso. Por lo general, en este contexto concreto el discurso se organiza a partir de dos perspectivas básicas, una que hace hincapié en la positividad de la experiencia estética y otra que defiende su negatividad, y que han sido representadas, respectivamente, por la *hermenéutica* y la *teoría crítica* –sirva este tipo de clasificaciones sólo como primera aproximación, la cual irá siendo matizada a lo largo del trabajo. Mi puerta de entrada en este debate se abre a través de la obra de *Hans-Robert Jauss*, convertida en una de las principales impulsoras de la discusión sobre la experiencia estética y en la que voy a basar gran parte de este trabajo. Sin embargo, los resultados más importantes de esta investigación no provienen de la obra de Jauss ni de otro de los participantes directos en el debate, sino, como justificaré más adelante, de la obra sobre *estética de Kant*.

Hans-Robert Jauss (Göppingen, 1921 – Constanza, 1997) es conocido en el ámbito académico como uno de los tres fundadores de la Escuela de Constanza, en cuyo seno nace la *estética de la recepción*. Junto con él, Wolfgang Iser y Harald Weinrich dirigieron un grupo multidisciplinar de investigadores que, con base en la Universidad de Constanza, ejercieron una influencia crucial en el desarrollo de la hermenéutica, la estética y la teoría del arte y de la literatura. Normalmente los resultados de sus trabajos se discutían primero en sus propios coloquios, que se publicaban bajo el título de *Poetik und Hermeneutik*. Fueron miembros destacados del grupo Karlheinz Stierle, Manfred Fuhrmann, Wolfgang Preisendanz, Hans-Ulrich Gumbrecht, Hugo Kuhn, Rainer Warning, Reinhart

Koselleck, Odo Marquard, y en sus coloquios también colaboraron personalidades académicas como Hans Georg Gadamer, Hans Blumenberg y Dietrich Henrich, entre otros.

Aunque en la discusión sobre la experiencia estética las posiciones se estaban configurando en los años setenta, Hans-Robert Jauss ha sido posteriormente considerado –no muy justamente– como representante de la perspectiva hermenéutica en esta época, mientras que Theodor W. Adorno es el más importante en relación a la teoría crítica. A partir de mediados de los años ochenta las figuras principales de la discusión, y que no por casualidad provienen de la Universidad de Constanza, pasan a ser Martin Seel, como teórico de la positividad de la experiencia estética, y Albrecht Wellmer y Christoph Menke, como teóricos de su aspecto negativo. En este debate hay que mencionar también principalmente la influencia de la deconstrucción y, en menor grado, de la estética analítica. Por último, actualmente se empieza a considerar a través de algunas obras recientes la fase de autorreflexión de este *discurso*.¹ Pero todas estas clasificaciones, que no hacen justicia a la heterogeneidad de los pensadores actuales, pueden servir, por lo menos, para mostrar el *trasfondo de la problemática con que se enfrenta la estética*.

El debate sobre la experiencia estética renueva profundamente la cuestión sobre la tradicional división del arte entre forma y contenido, material y sentido, estilo y motivo, etc., división que, naturalmente, casi nadie considera apropiada, a pesar de ser utilizada, de algún modo u otro, por todos. En los años sesenta el debate entre hermenéutica y teoría crítica se centraba en la verdad de la obra de arte. A partir de los setenta, con la exigencia de desarrollar una *estética independiente* también de los valores epistemológicos, la hermenéutica se ha centrado en defender la comunicación de contenidos y el enriquecimiento de la realidad a través del arte, mientras que la teoría crítica ha defendido el poder del arte para problematizar los significados que la ideología transmite. El cambio de acento recae más en la *dimensión de la experiencia* y menos en el

¹ Prefiero abstenerme de empezar una larga y siempre incompleta lista de nombres. Harry Lehman, en una obra de próxima publicación ofrece un repaso a lo que él denomina las fases de constitución, desarrollo y autorreflexión de este *discurso* teórico, en el sentido habermasiano: “Mantenemos un discurso cuando se discute sobre el contenido proposicional de las expresiones” (ver J. Habermas /N. Luhman, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, 1985, pág. 197).

contenido substancial de la obra, dimensión que configura el campo de reflexión de este trabajo.

Otra cuestión importante en este debate es la de la posibilidad de un discurso que describa el contenido o el efecto crítico de las obras. Desde la publicación de *Verdad y método* (1960), de Gadamer, poco a poco se ha ido asumiendo la imposibilidad de un método objetivo en las ciencias humanas, pero esto no ha evitado que se hayan propuesto otros tipos de metodologías no positivistas que ofrecen técnicas para acercarse a los contenidos concretos. Entre ellas las hay que defienden que el significado de las obras, aunque relativo a algunos factores, es todavía controlable, como por ejemplo la primera versión de la estética de la recepción de Jauss, y otras que se entusiasman con un escepticismo que les permite producir nuevos significados y desarrollar nuevas posibilidades considerando las obras de arte prácticamente sólo un motivo, como la deconstrucción.

En relación a la experiencia estética hay otras cuestiones que son mucho menos tratadas y que, sin embargo, considero necesarias para la comprensión de los fenómenos estéticos. La primera es la cuestión del placer estético. El placer estético había dividido a Jauss y Adorno: el primero, en tanto que defensor de la apropiación de un sentido estético y el segundo, en tanto que acusador del placer como síntoma de alineación ideológica. A pesar de esto, en el ámbito académico ha dejado de tenerse en cuenta, excepto en alguna excepción, muy remarcable, como la de Andrea Kern (2000).

Otro de los temas es la experiencia estética del pasado. La hermenéutica general está interesada en el análisis sobre la experiencia, en general, del pasado. Sin embargo, en el debate sobre la experiencia estética autónoma, no he encontrado un espacio de discusión que distinga la experiencia estética de una obra del presente y una del pasado. En las obras que he examinado se cuestiona poco si el proceso cognitivo y su efecto en el sujeto puede ser diferente en un caso y en otro. Sin embargo, esta carencia olvida fenómenos tan propiamente estéticos como el placer por lo antiguo, la melancolía y el recuerdo, o como la recuperación de un mundo perdido en el tiempo y que ya sólo puede cobrar vida en la ficción...

El *objetivo original* que se plantea esta investigación consiste en plantear de nuevo estos temas y problemáticas básicos, como los más generales entre otros que ya irán apareciendo, e intentar ofrecerles una respuesta satisfactoria desde una perspectiva renovada de la estética de la recepción. Para empezar a enfocar las respuestas, primero se tendrán que formular las preguntas.

En el marco del debate en el que se circunscribe esta investigación, las preguntas generales que, a mi juicio, se debe plantear la estética para reflexionar sobre su objeto toman la forma siguiente: ¿Qué es una obra de arte? ¿Qué tipos de experiencia puede provocar? ¿Es la experiencia estética una experiencia específica o es análoga a otras? ¿Es la experiencia estética en una obra del presente la misma que en una obra del pasado? ¿Hay propiamente un contenido estético? Cuando se analiza la posibilidad del contenido estético, hay que plantear dos cuestiones más que, en mi opinión, son tan importantes como las anteriores, aunque se planteen con poca frecuencia: ¿Es la experiencia estética intersubjetiva? ¿El sentimiento, forma parte indispensable del contenido de la experiencia estética?

Hay un *segundo objetivo* que ha cobrado relevancia a medida que la investigación ha tomado la forma actual y que tiene que ver con las condiciones y posibilidades del discurso estético, esto es, no sólo de aquel discurso que quiera describir las obras de arte –al cual dedico especialmente el último capítulo-, también de aquel discurso metateórico que reflexiona sobre su propia posibilidad. A este respecto, asaltan interrogantes como, ¿hay algún referente común, cuando uno se refiere a la pluralidad de los fenómenos estéticos? ¿Es posible unificarlos bajo una teoría o una concepción plural que incluya, por ejemplo, diferentes épocas históricas? ¿Es apropiado el análisis de la experiencia estética para entender los fenómenos estéticos? Para este grupo de cuestiones no ha sido posible preparar un análisis sistemático como para las del primero, aunque he ido apuntando algunas reflexiones a lo largo del trabajo, que recopilare y analizaré en la Conclusión.

Como he explicado, para alcanzar el objetivo original intento renovar la perspectiva de la estética de la recepción de Jauss. Para ello, propongo en el capítulo I un recorrido cronológico y estructurado en cuatro etapas principales: una apología de la literatura medieval; una teoría de la historia de la literatura,

que sirve como primera versión de la estética de la recepción; una teoría de la experiencia estética y, por fin, una renovación de la hermenéutica literaria, que se desmarca de la hermenéutica general. La estética de la recepción acabó encasillada como una teoría hermenéutica, a pesar de que Jauss había bebido de muchas otras fuentes, como el estructuralismo de Praga, el inmanentismo, el neo-marxismo y la semiótica literaria, e incluso había aportado algunos de los argumentos de peso que la teoría crítica dirigió contra la hermenéutica. El capítulo I muestra que la teoría de la recepción fue concebida directamente como respuesta a un contexto y debate académico específicos y que Jauss mismo modificó algunos de sus principios, aunque no la perspectiva general. Con el paso del tiempo, Jauss llegó a reformular una segunda teoría de la interpretación de textos, la hermenéutica literaria, muy poco conocida, y que todavía tomaba más distancia respecto a la hermenéutica general.

Las preocupaciones de Jauss al proponer la estética de la recepción establecen en una dirección concreta el grupo de preguntas formuladas en el objetivo original expuesto más arriba: ¿cómo se define el significado de una obra literaria y cómo se puede valorar su influencia en la sociedad? La versión de Jauss de la estética de la recepción presenta una apología de la historia de la literatura, tratando de recuperar la mermada reputación de esta disciplina: ¿cuál es la manera de interpretar actualizadamente las obras del pasado? Una de las motivaciones de esta pregunta es la de explicar por qué la literatura de masas es capaz de motivar experiencias más intensas en los lectores que la literatura clásica cuando, supuestamente, es de menor calidad.

En el capítulo I.2, analizo con cierta brevedad las *siete tesis para una historia de la recepción* y las objeciones que se le dirigieron. Jauss afirma que la tradición ha cargado sobre la literatura clásica una serie de significados que ya no afectan a la vida del lector –este punto se argumentará filosóficamente en el capítulo III- y que, por ello, hace falta desarrollar un método que desprenda de la obra aquellas interpretaciones anacrónicas para poder encontrar otras que puedan ser de interés.

Situado el contexto y las respuestas que dirige a la propuesta de Jauss, se puede recuperar el sentido de las primeras modificaciones en el ámbito de la teoría literaria y los motivos de la profundización posterior de Jauss en el ámbito de la estética –I.3- y en el de la hermenéutica literaria –I.4. Respecto a estas dos

últimas temáticas, en el capítulo I me limitaré a presentar sus líneas de investigación y problemáticas principales, puesto que serán tratadas sistemáticamente en los capítulos siguientes. De ellas se alimenta el conjunto de este trabajo.

En pleno debate generado por la estética de la recepción, Jauss se introduce en la *teoría estética* con el objetivo de esclarecer los principios necesarios que fundamenten un suelo firme para su hermenéutica literaria. Para ello, expondré en el capítulo II cómo Jauss recupera uno de los elementos más denostados en las estéticas de su época: el sentimiento de placer estético como fundamento de la experiencia estética. Seguiré el procedimiento hermenéutico de Jauss para argumentar esta tesis: primero, mostrar el interés del sentimiento estético para una teoría del arte –II.1-; observar, después, su presencia histórica en muchos tipos de manifestaciones artísticas –II.2-; seguidamente, buscar los motivos del abandono de este elemento por parte de las estéticas contemporáneas y analizar si sus críticas son neutralizables –II.3-; justificado y despejado el camino para el placer estético, definir sus cualidades –II.4-; finalmente, tratar de construir una teoría de la experiencia estética a partir de este elemento –II.5. Esta teoría permitirá explicar unitariamente las diferentes funciones de la experiencia estética, como la creativa, la receptiva individual y la comunicación de normas: en todas ellas se manifiesta el placer como el enriquecimiento en la propia experiencia vital, como la apropiación de un sentido del mundo.

Valoro positivamente cómo Jauss prepara el camino para su teoría estética y los principios generales que propone, pero, en su formulación concreta, hay algunas ambigüedades y algunos puntos que deben ser cuestionados. En el capítulo II.6 dirijo tres preguntas a la teoría de Jauss: la primera hace referencia al elemento de negatividad que Jauss incluye en su teoría, el cual permite explicar el alejamiento de la realidad y la construcción de una ficción, pero que, entonces, deja sin explicar un aspecto importante: *¿cómo se relaciona la ficción con la realidad?*, o, dicho de otro modo, *¿cómo puede la experiencia estética influir en la experiencia de lo real?* El análisis de las posibles lecturas posibles sobre esta cuestión en el texto de Jauss no ofrecen una respuesta convincente y acaban conduciendo a una segunda pregunta, de mayor calado: *¿es posible la comunicación propiamente estética sin que la experiencia*

obtenida sea análoga a la experiencia cotidiana? Como veremos, en el planteamiento de esta cuestión está en juego la autonomía de la experiencia estética y toda una concepción del arte. Finalmente, el dilema que propone la segunda pregunta manifiesta una tercera ambigüedad en la teoría de Jauss, que tiene que ver con la experiencia del pasado: o bien se define la experiencia estética como una experiencia que niega los significados del objeto, incluido su pertenencia a un pasado, o bien se acepta que la experiencia estética es análoga a la hermenéutica y entonces se puede justificar una experiencia sobre el pasado. Ninguna de las dos opciones puede responder a la pregunta, ¿es posible una *experiencia estética propia del pasado?*, cuestión de la cual dependen muchos fenómenos estéticos.

Estas problemáticas no resueltas en el análisis de la experiencia estética de Jauss expresan la necesidad para una incursión, que no podrá alcanzar el nivel de un análisis filosófico riguroso, en una *teoría de la comprensión general – capítulo III*. La primera necesidad consiste en obtener un marco de referencia, una concepción básica, sobre la experiencia en general, a la cual me referiré, según el contexto, como cotidiana, cognitiva o, en el caso específico de documentos y objetos propios de las ciencias humanas, como experiencia hermenéutica. Para ello, recurro a los maestros de Jauss, que también lo han sido, en el sentido amplio, de casi todos los participantes en el debate estético de las últimas décadas: Martin Heidegger y, especialmente, Hans Georg Gadamer. Su teoría analiza la cuestión de la manera propia del hombre de estar en el mundo, lo cual permite descubrir su naturaleza temporal y lingüística. La teoría hermenéutica de Gadamer, basada en la de Heidegger, establece como posibilidad y condición de toda comprensión la existencia de una preestructura comprensiva: ésta posibilita y al mismo tiempo predetermina los contenidos de la experiencia humana –III.1.

A partir de esto, en el apartado III.2, se satisface la segunda necesidad, la de plantear un marco de referencia a otra de las cuestiones de la investigación: ¿cómo es posible la comprensión del pasado, de aquello que ya-no-es? La respuesta de Gadamer se basa en una concepción de la tradición que explica la comunicación de significados y valores desde el pasado al momento presente, muchos de los cuales tienen la forma de prejuicios que predeterminan los juicios de comprensión. Si bien la historia, según Gadamer, predetermina la

comprensión, queda un limitado margen para una aplicación particular del significado a la situación personal del intérprete.

También analizaré brevemente la teoría estética de Gadamer. Éste considera la experiencia estética como un caso especial de la experiencia hermenéutica: en ambas se produce la comprensión de una verdad. La diferencia es que en la experiencia estética, además, la forma de la obra, su manera de expresarse, intensifica el proceso cognitivo hasta tal punto que la representación de la verdad aparece como la encarnación de la misma.

El hecho de que la comprensión humana se aplique a la situación del intérprete tiene como consecuencia, como veremos en III.3, la imposibilidad de una metodología objetiva sobre el significado de las obras; como compensación, la única referencia o mediación de control que se permite Gadamer es la del concepto de lo *clásico*. Su teoría de la hermenéutica general plantea la tradición clásica como la verdad en la que vive el hombre y, en este sentido, ha sido considerada como una posición hasta cierto punto conformista con el pasado. En este sentido, ha servido como contramodelo para muchas de las propuestas estéticas de los últimos años, cuya aplastante mayoría valoran la experiencia estética como una de las pocas instancias independientes y subversivas que subsisten para el hombre actual. En III.4 a presentar las críticas al modelo estético gadameriano limitándome a las más interesantes para los objetivos de la investigación. Según Jauss, la teoría de Gadamer no puede explicar la posibilidad de interpretaciones novedosas o incluso subversivas sobre obras del pasado. Asimismo, critica a su teoría que se base en una concepción mimética de la experiencia estética –objeción que la teoría crítica posterior se apropia –, lo cual contradice tanto la autonomía como el momento de negatividad de la experiencia estética. El conjunto de críticas que presento en III.4 ayudan a replantear en III.5 los retos a los que debe responder una teoría de la experiencia estética, y que he ido resumiendo en esta introducción: éstos giran en torno a la autonomía y comunicación de la experiencia, al mismo tiempo que se plantea como elemento unificador el placer estético.

Con los problemas planteados en los tres primeros capítulos se alcanza una posición de mayor conciencia sobre las necesidades y desafíos que el discurso sobre la experiencia estética ha ido desarrollando. Desde esta posición planteo en la *II Sección* la reconstrucción de una *teoría completa de la*

experiencia estética mediante una relectura de la obra principal de la estética kantiana, la *Crítica de la facultad de juzgar*. La fuerza especulativa de Kant de trascender los problemas específicos de su época y de poder ofrecernos respuestas a las preguntas que he ido planteando no evita, sin embargo, la inversión de un esfuerzo importante para la actualización del vocabulario y del tipo de análisis crítico del autor. Naturalmente, esta tarea de relectura, que sigue un orden lineal con la estructura de la obra, no puede consistir en una simple traducción de su lenguaje a nuestra época, sino que debe poder servir para reconstruir una teoría estética actual de inspiración kantiana y que, manteniendo una coherencia con el conjunto de la obra, también defienda todos los argumentos como propios. Aún reconociendo que son tres capítulos de mucha densidad y de desarrollo lento, los considero mi aportación más rigurosamente filosófica a este trabajo.

Kant toma como referencia principal los juicios estéticos proposicionales ("esto es bello") para investigar la experiencia a la que hacen referencia. Desde esta perspectiva, la reformulación de las preguntas fundamentales es la siguiente: ¿cuál es la diferencia entre los juicios estéticos y los otros juicios, como los de sensación, los de conocimiento o los morales? ¿Por qué los juicios sobre la belleza comunican un placer? ¿Cómo se pueden conjugar el sentimiento y la exigencia de universalidad de los juicios de gusto? ¿Es el juicio estético un juicio sobre la forma de los objetos o, por el contrario, entraña la comunicación de un contenido? ¿Cuál es el contenido de esta comunicación?

Desarrollo los argumentos y respuestas a estas preguntas, y a otras que dependen de ellas, en los tres capítulos dedicados a la estética kantiana. En este análisis defiendo las siguientes tesis principales para una teoría de la experiencia estética:

- La experiencia estética no es una experiencia cognitiva, sino que *suspende el conocimiento del objeto*. Es decir, en relación al conocimiento conceptual del objeto, es *negativa*.
- La experiencia estética posee una estructura cognitiva específica y reflexionante. La experiencia estética se puede definir, desde una perspectiva filosófica sobre la cognición humana, como una experiencia que *muestra que nos relacionamos con el mundo y cómo es esta relación*.

La experiencia estética tiene, pues, un carácter de apertura y de apropiación de un sentido del mundo.

- El carácter de apertura propio de la experiencia estética se realiza *mediante el placer en la construcción de una idea estética mediante un objeto sensible*. Cuando el placer estético por el objeto es positivo, el objeto ejemplariza un mundo susceptible de ser conocido; cuando el placer sobre el objeto contiene un elemento negativo, el objeto denota un mundo insoportable para las facultades humanas. Entre estos dos extremos hay supuestamente tantos grados y posibilidades como experiencias estéticas.
- Según lo anterior, la facultad estética de juzgar es *autónoma* y, al mismo tiempo, *configura* parte de las posibilidades y *normas para otro tipo de juicios*, como los cognoscitivos o los morales.
- En la tesis anterior está incluida la *propiedad intersubjetiva del juicio estético*. El análisis de este aspecto muestra el juicio estético como un juicio crítico, positiva y negativamente, sobre las convenciones sociales.
- La experiencia estética está más allá del lenguaje lógico de, por ejemplo, la filosofía, y conviene adoptar estrategias no proposicionales para aproximarse a su contenido. En este sentido, es legítimo el uso de Kant, por ejemplo, de expresiones paradójicas.

En el *capítulo VII* desarrollo los resultados ciertamente abstractos de la teoría de la experiencia estética kantiana en las tres dimensiones principales de la praxis estética: *la creación, la aprehensión y la comunicación o recepción social*. Para ello, continúo el diálogo entre Kant y Jauss retomando la obra de este último y sus análisis históricos sobre la experiencia estética. De este modo, valoro críticamente la aplicabilidad de la teoría a ejemplos históricos de las tres dimensiones estéticas. Asimismo, este análisis ilumina algunos aspectos nuevos de la teoría, que expongo con nuevas tesis:

- Negatividad y placer no sólo son dos momentos de la experiencia estética, forman parte de su estructura *dialéctica*.
- La *dialéctica* estética se puede rastrear en las *tres dimensiones básicas de la experiencia estética*: producción, recepción y comunicación.

- La obra como objeto no contiene un *significado*, sino que éste *se construye en un diálogo con el receptor*. En este diálogo, la comprensión del receptor se puede *abrir al horizonte de lo extraño*, de lo ajeno, del otro.
- Uno de los *horizontes* específicos de la experiencia estética es el *del pasado*, lo antiguo y lo arcaico.

Finalmente, en el *capítulo VIII* recojo la concepción de la experiencia estética expuesta en los dos capítulos precedentes para estudiar de nuevo la posibilidad y los límites de un discurso que verse directamente sobre las obras. Ya he comentado en relación a Gadamer la imposibilidad de una metodología objetiva. Por tanto, la primera pregunta en torno a la cual gira este capítulo se puede formular: ¿se pueden construir estrategias discursivas que describan las obras de arte sin violentar la experiencia estética que provocan? El primer paso en este capítulo consiste en exponer brevemente los principios principales de la teoría kantiana en relación con la estética de la recepción de Jauss, mostrando que es posible la transición de la primera a la segunda VIII.1-2. En un segundo paso recojo algunos textos de Jauss posteriores a su profundización en la teoría estética y en los cuales investiga la posibilidad de una hermenéutica específica para la literatura VIII.3-5. En el último apartado amplió la hermenéutica literaria recogiendo algunas aportaciones de este tipo de tratamiento hermenéutico en el ámbito de las artes visuales, de tal modo que así se pueda entender la aplicabilidad de la propuesta de Jauss más allá de la literatura. Las propuestas de este capítulo se pueden resumir en las siguientes tesis:

- La *hermenéutica literaria* se diferencia estructuralmente de la hermenéutica general en que incluye un *momento esencial de negatividad* y de indeterminación del objeto de experiencia.
- Una estrategia discursiva coherente con el carácter de apertura de la experiencia estética consiste en la fórmula dialógica de pregunta y respuesta.
- Esta concepción de la *hermenéutica sobre el arte* puede considerarse como *uno de los momentos inherentes a la experiencia estética* hacia el pasado e influye retroactivamente en su proceso global.

Como parte del conjunto del trabajo, en la *Conclusión general* propondré una valoración crítica de los resultados de la investigación. Uno de los que más me interesa es la reflexión sobre la concepción de la comunicación artística, pues sobre él puede haberse generado un equívoco generalizado. En la medida de lo posible, presentaré también algunos de los presupuestos que han dirigido subterráneamente la investigación, y que permanecen acrílicos también en el debate sobre la experiencia estética. Esto último sólo puede ser objeto de estudio en un trabajo posterior.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias al disfrute de la beca de "la Caixa"/DAAD para una estancia de dos años en Alemania. También agradezco al profesor Ch. Menke su amable acogida en la Universidad de Potsdam (Berlín) y su desinteresada colaboración en esta investigación. Mi más profundo agradecimiento para aquellos familiares y amigos que han sabido soportar mis constantes ausencias y han tenido la comprensión y la paciencia para ayudarme en todo lo posible.

Nota bibliográfica

He traducido la gran mayoría de los textos por cuenta propia, consultando las versiones castellanas y catalanas en caso de haberlas. En sólo alguna ocasión, que señalo, me he permitido transcribir la traducción. Los textos más citados, como los de Jauss, Kant y Gadamer, acostumbro a indicarlos con las iniciales originales de la obra en cuestión o, cuando es un artículo, con las dos primeras palabras de su título. Seguidamente añado el número de página y, en caso de conocerla, la numeración española seguida de la abreviatura TE (traducción española). En los índices bibliográficos se encuentran las ediciones que he utilizado y sus versiones catalanas y castellanas.

Las siglas de las principales obras utilizadas son:

LGP	<i>Literaturgeschichte als Provokation</i> , (1970a) (<i>La historia de la literatura como provocación</i>)
Paradigma	"Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", (1969)
ÄELH	<i>Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik</i> , (1977a) (<i>Experiencia estética y hermenéutica literaria</i>)
KAÄE	<i>Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung</i> (1972)
Racine	"Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nahwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode" (1973b) (<i>"La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción"</i>)
Der Leser	"Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur" (1975a) TE "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura"
AuM	<i>Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur</i> (1977b)
Studien	<i>Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne</i> (1989c)
Wege	<i>Wege des Verstehens</i> (1994b)
WuM	<i>Wahrheit und Methode</i> (1960), de Gadamer (<i>Verdad y método</i>)
KrV	<i>Kritik der reinen Vernunft</i> , de Kant (<i>Crítica de la razón pura</i>)
KU	<i>Kritik der Urteilskraft</i> , de Kant. Esta obra se cita con el número del parágrafo (§-) y, cuando se quiere ser más preciso, también la página de la segunda edición (B-). (<i>Crítica de la facultad de juzgar</i>)

I SECCIÓN: LA ESTÉTICA DE JAUSS FRENTE A LA HERMENÉUTICA

I. La obra de Jauss: mirada retrospectiva

1. Apología de la literatura medieval	22
2. Apología de la historia de la literatura	25
Anteriores paradigmas en la historia de la literatura	26
Siete tesis para una historia de la literatura	32
La recepción de la teoría de Jauss y las primeras modificaciones	35
3. Apología del sentimiento estético: el fundamento del sistema	42
4. Apología de la hermenéutica literaria	49
5. El punto de partida	54

A lo largo de su carrera científica, Hans Robert Jauss se enfrentó en cuatro ocasiones a las corrientes dominantes de los estudios humanísticos. Como él mismo explica en una mirada retrospectiva en el "Prólogo" a una de sus últimas obras, *Wege des Verstehens* (1995), empleó en cada uno de estos debates un género paradójicamente poco relacionado con la crítica académica: el de la apología.

Su primer proyecto apologético empezó en 1961 y lo dedicó a la literatura medieval: Jauss atacó los estudios universitarios sobre la literatura de la Edad Media, que la concebían como una época de transición entre la literatura antigua y la moderna; este ataque lo ofrecía Jauss desde una perspectiva inédita que intentaba recuperar el placer en la lectura de los textos medievales –ver próximo apartado I.1. La segunda apología la consagró a partir del 1967 a la teoría y la historia de la literatura mediante una nueva teoría, la estética de la recepción, con la cual puso en jaque a las tendencias formalistas, positivistas y neo-marxistas de la literatura –apartado I.2. Pasado tan solo un lustro, el 1972, en pleno debate sobre la estética de la recepción, se enfrentó a la estética de la hermenéutica y a la de la teoría crítica con una apología de la experiencia estética para la cual el sentimiento de placer obtenía el papel privilegiado – apartado 3. Finalmente, su cuarta apología, que se empezó a concretar a partir de los años 80, la destinó a la hermenéutica literaria en una época donde el deconstructivismo y otras corrientes críticas –como el New Criticism– parecían haber barrido con sus cimientos –apartado 4. Como seguidamente veremos, en cada una de estas estrategias de defensa se introducen perspectivas renovadoras y postulados hasta cierto punto audaces; en cada una de ellas también aparecen los temas con los que Jauss se ocupó en su tesis doctoral sobre Proust: el presente y el pasado, la memoria del tiempo y la experiencia estética como vivencia actualizadora.²

² No he comentado aquí la investigación doctoral de Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la recherche du temps perdu"*; una síntesis se puede encontrar en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (a partir de ahora ÄELH, 152 ss, traducción española (TE): 147 ss), de la cual extraigo algunas notas en el capítulo VII.3. Como referencia a las tres primeras apologías y su datación, cfr. "Historia calamitatum", 1989d, 122-123. Para la continuación de esta estrategia, ver "Vorwort" ["Prólogo"] en *Wege des Verstehens*, 7-9. También se encuentra un buen resumen en Rush, *The Reception of the Doctrine*, 1997, del que me he servido en algunos momentos.

1. Apología de la literatura medieval

La literatura medieval fue una de las primeras ocupaciones de Jauss en su carrera académica, con su tesis de habilitación como profesor en Heidelberg el 1957, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (1959, *Análisis sobre la poesía animal medieval*). En ella Jauss examinó el proceso de extrañamiento al que había llegado la literatura medieval y el de desasimilación del horizonte de comprensión de la Edad Media. También desarrolló un análisis sobre la posibilidad de desarrollar una experiencia renovadora y actual de la literatura de esa época, en el cual aparecen ya los conceptos de 'alteridad' y de 'horizonte de expectativas', cruciales en el desarrollo de sus posteriores teorías estética y hermenéutica.

La propuesta de Jauss era una reacción consecuente al descontento generalizado entre la joven generación de filólogos hacia los estudios tradicionalistas sobre literatura medieval de Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach y Leo Spitzer, que habían surgido en la Alemania de la posguerra, así como hacia la aproximación positivista que todavía dominaba la romanística alemana. El trabajo de Jauss en este campo continuó junto a Erich Köhler con la concepción de un gran compendio de artículos sobre literatura medieval que debía ofrecer las herramientas para una relectura y actualización de los textos originales: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (*Manual de la literatura románica de la edad media*). Este compendio debía comprender trece volúmenes, incorporar el trabajo de setenta investigadores europeos y estar subvencionado por la Asociación Alemana de Investigación, pero ya desde buen comienzo tropezó con grandes dificultades, tantas que todavía hoy no ha sido completado –el último volumen aparecido, el XI, data de 1993. A los problemas de coordinación y metodología del grupo de investigadores, había que sumar la profunda crisis de las universidades europeas y la consiguiente reordenación del sistema universitario alemán, que conllevó un ajuste de presupuestos, una mayor exigencia del equipo de *Grundriss* en sus roles de profesores y administradores y, como ya es habitual en las reformas universitarias de las últimas décadas, una devaluación de la importancia de las disciplinas humanistas frente a las disciplinas científico-técnicas.

Este panorama fue de algún modo un acicate para parte de las sucesivas apologías de Jauss. Veamos primero a grandes rasgos en qué consiste la primera de éstas empresas, dirigida a justificar la investigación en literatura medieval y a darle un lugar equitativo en el sistema educativo, tanto en la universidad como en la secundaria. Jauss, en una mirada retrospectiva, en la "Introducción" a la recopilación de sus trabajos sobre literatura medieval desde 1956 hasta 1976, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* (AuM: 1977b, no hay traducción española), explica que la apología de la literatura medieval se basaba en una lectura a tres niveles: una primera lectura que se desarrolla según los mecanismos de identificación propuestos por el texto; una segunda que se fija en los elementos que el paso del tiempo ha convertido en extraños; y, finalmente, una tercera que, mediada por una investigación histórica, alcanza una mayor comprensión del texto y una interpretación actualizada al momento presente.

El primer nivel en que se estructura la apología jaussiana de la literatura medieval se refiere básicamente al placer estético. A pesar de las barreras del tiempo, del extraño lenguaje usado, de los géneros anacrónicos, etc., Jauss afirma que todo lector puede encontrar todavía un placer estético dejándose llevar por las pasiones imposibles de los géneros como el romance, por la admiración y la piedad hacia los caballeros en la *chanson de geste*, por el divertimento de las fábulas, etc. Excepto algunos géneros como el drama religioso –y tampoco éste necesariamente–, el cual puede presuponer la fe cristiana del lector, casi ninguno de los géneros medievales exige la identificación del lector con los presupuestos del horizonte medieval, como el sentido simbólico, lo invisible y lo sobrenatural, para que se produzca el placer estético. Este placer es para Jauss "el primer y necesario puente hermenéutico" (AuM, 10) para la comprensión de la obra y permite el acceso inmediato a la experiencia del texto (AuM, 23), más inmediato que a los textos documentales de la misma época. De este modo, Jauss se opone a la perspectiva positivista de la previa necesidad de reconstrucción del contexto, que más bien ponía trabas a la "experiencia lectora inmediata o prerreflexiva".

Este primer placer de participación con los relatos representados nos lleva al segundo nivel hermenéutico en que se estructura la apología de Jauss. Según éste, si el primer encuentro del lector con la literatura medieval puede producir un placer, además hace tomar conciencia de "su sorprendente alteridad" (AuM,

10),³ es decir, de que todo aquello que no entiende o que le puede parecer aburrido tiene su causa en la lejana distancia del tiempo, y supone que los lectores originarios lo comprendían y lo disfrutaban. De este modo, al lector se le puede despertar el interés por profundizar en la comprensión del texto e intentar reconstruir el horizonte de expectativas de los lectores originales. Jauss aporta entonces la clave hermenéutica principal necesaria para este paso: una teoría de los géneros literarios que rompe con la de Benedetto Croce (1866-1952) y que representa la base teórica del gran proyecto de *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*: esta teoría explica que los géneros en la Edad Media provocaban en el lector u oyente –a menudo eran recitadas a viva voz– una serie de expectativas cuya satisfacción o frustración conformaba el placer estético, el cual se basaba en las diferencias entre las múltiples versiones de cada historia, las lecturas orales y las recitaciones colectivas que se llevaban a cabo. Esta intertextualidad, esta difuminación de las fronteras entre obra individual y adaptación concreta, entre autor, mediador y público, entre originalidad y situación de emisión, forma parte esencial de la experiencia estética medieval; en ella se basa la clave de la novedad hermenéutica de la teoría de géneros de Jauss: se trata de ayudar al lector a reconocer la afiliación del texto a su género y de hacerle accesible el horizonte de expectativas correspondiente, para que, así, pueda ampliar su comprensión del mismo.

El tercer nivel de lectura defendido por Jauss en su apología a la literatura medieval se alcanza cuando el lector ha penetrado mejor en el contexto de la época originaria que se le había hecho extraño. Éste puede desarrollar entonces una interpretación actualizada de estos elementos ajenos a su comprensión del mundo. Puede, por ejemplo, obtener una nueva experiencia de la naturaleza, conocer los orígenes de la individualidad personal, recuperar el aspecto de lo invisible perdido en la experiencia moderna, etc.

Jauss defiende que su modelo de actualización de la literatura medieval puede convertirse, además, en un modelo para la lectura de la literatura moderna y proponer un tipo de experiencia que, en lugar de ir a buscar lo conocido, de identificar aquellos elementos que sabemos que nos configuran,

³ E. Rush (1997) recuerda que Jauss recoge aquí la teoría de C. S. Lewis, *The Discarded Image*, Cambridge, 1964, e "Imagination and Thought in the Middle Ages", *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, ed. W. Hooper, Cambridge, 1966, 41-63.

vaya a enriquecerse con los aspectos que sólo la alteridad puede ofrecer (AuM, 18, 25).

2. Apología de la historia de la literatura

La segunda maniobra en su estrategia apologética la impulsó Jauss en la lección inaugural de su primer curso el 13 de abril de 1967 en la entonces recién fundada Universidad de Constanza (1966).⁴ La conferencia llevaba por título "Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?" ["¿Qué significa y para qué se estudia historia de la literatura?"] y hacía clara referencia a la que el 1789 pronunció Schiller bajo el nombre "Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?", con lo cual Jauss adelantaba su objetivo de defender la historia de la literatura y abrirle nuevas perspectivas teóricas y académicas. La expectativa provocada no quedó insatisfecha con las nuevas tesis de Jauss y de repente se abrió un debate de alcance internacional, sin precedentes en las décadas anteriores, sobre el estatuto de la historia de la literatura y, de resultas, de la teoría literaria en general.⁵ Este debate fue también propiciado el mismo año por la conferencia de Harald Weinrich, "Für eine Literaturgeschichte des Lesers" ["Para una historia literaria del lector"] y por la aportación un año después de Wolfgang Iser, "Die Appellstruktur der Texte" ["La estructura apelativa del texto"]⁶, los tres textos fundacionales de la Escuela de Constanza, y que dieron comienzo a la estética de la recepción.

El debate sobre las propuestas de Jauss y sus colegas de investigación para la renovación de la historia de la literatura supuso un antes y un después en la teoría literaria. Por ello, y porque ayudará a comprender mejor la estética y la hermenéutica de Jauss, considero importante dedicar las páginas siguientes a

⁴ Al cabo de poco se publicó con el título "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" (1967b, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria"), y más tarde se incluyó en el volumen *Literaturgeschichte als Provokation* (1970a). Con TE cito la última versión española: ver bibliografía.

⁵ R. C. Holub: "en la Alemania Federal ningún otro ensayo en teoría literaria durante los últimos 20 años ha recibido tanta atención como éste" (Holub, *Reception Theory*, 68; cito según Rush, 1997, 22).

⁶ Para las ediciones originales y castellanas, ver bibliografía.

reconstruir el contexto histórico de la disciplina de la historia de la literatura y el contexto social y académico en el que fue recibida. Entre otras fuentes, me remitiré también a un artículo que el mismo Jauss publicó dos años después de pronunciar su famosa conferencia, y en el que, después de recorrer históricamente las diferentes tendencias de la ciencia literaria desde el Renacimiento, defendía que la estética de la recepción era un claro síntoma de un cambio de paradigma ("Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", 1969). Conozcamos, pues, el contexto al que se enfrentó la estética de la recepción.

Anteriores paradigmas en la historia de la literatura

En su ensayo sobre el cambio de paradigma en los estudios de literatura Jauss recurre a los conceptos de 'paradigma' y 'revolución científica' extraídos de la obra de Thomas Kuhn *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1967),⁷ para aplicarlos a la historia de la literatura y defender, así, el comienzo de una revolución en este ámbito científico-humanístico. La teoría de Kuhn considera que el progreso de las ciencias no se produce en la forma de una acumulación gradual de conocimientos, en la cual unos vendrían a modificar, corregir o sustituir a otros anteriores, sino que se produce por el cambio brusco de paradigmas. La noción de paradigma comprende el conjunto de postulados, presupuestos y metodologías de un sistema científico general en una época, junto con los conocimientos que se derivan de todo ello.

La teoría de Kuhn no pretende que haya paradigmas más verdaderos que otros, sino que unos priorizan una serie de observaciones sobre otras mediante la preferencia de unos postulados sobre otros: esto significa que las teorías no se derivan inductivamente de los hechos, sino que estos adquieren significado mediante las teorías. De este modo, un cambio de paradigma no se produce progresivamente, sino de manera brusca, cuando, por ejemplo, un descubrimiento pasa a ser relevante para una comunidad científica sin que pueda ser explicado con las teorías vigentes. Esta anomalía puede entonces provocar un

⁷ Traducción castellana, en *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000.

cambio de arriba abajo en el sistema de conocimientos, de presupuestos, etc. Del mismo modo que el paradigma copernicano substituyó al ptolemáico, el paradigma einsteniano substituyó al copernicano.

Para la evolución de la teoría literaria, Jauss presenta un esquema análogo al de Kuhn, con la sucesión de tres paradigmas previos al que estaba emergiendo a mitades del siglo XX, gracias a la colaboración, entre otras, de la estética de la recepción. El primer paradigma es el clásico-humanista y se origina durante el Renacimiento. En este paradigma, para valorar una obra la imitación de la antigüedad clásica griega y romana era tomada como modelo y referencia – como si fuera la época dorada de las artes y la literatura –, lo que significa que la historia de la literatura debía definir los cánones antiguos y relacionar con ellos los nuevos sucesos literarios. Este paradigma, aunque fue desplazado por el historicismo a finales del siglo XVIII, “resucitó” a partir del nazismo en Alemania a través del método filológico de Curtius, que denegó la historicidad y retornó a los arquetipos eternos en el sentido de C. G. Jung; esta nueva versión del paradigma clasicista es el que Jauss se encontró todavía cuando empezó sus estudios universitarios a mitades de los cincuenta, pues era utilizado por varios de sus seguidores (“Paradigmawechsel”, 1969: 47). Según Jauss, este paradigma mantiene la concepción clásica de que el significado de la obra de arte se desarrolla en su objeto físico, lo que acostumbra a caer en el esencialismo del significado de la obra, es decir, en creer que la obra tiene un significado único e inmutable.⁸

El siguiente paradigma es el del historicismo, que arranca hacia principios del XIX. Sin embargo, hay una etapa previa que tiene bastante importancia. Se trata del período ilustrado desde 1687 a 1719, durante el cual en el ámbito cultural se discutió el tipo de relación que debía mantener la literatura contemporánea con su antecesora, la literatura antigua. Tanto entre los partidarios de la imitación de lo antiguo como de los que defendían categorías

⁸ Con esto se empieza a apreciar que, como ha señalado Montserrat Iglesias (1994: 41), el uso de la noción de paradigma en Jauss no corresponde rigurosamente al mismo del de Kuhn, y quizás se pueda definir mejor como “clima intelectual de una época o escuela o corriente científica” (ib. 41). Aunque esto sea cierto, sin embargo, estas definiciones infravaloran el hecho que hoy en día algunos de los presupuestos de la teoría de la recepción, como veremos, han devenido imprescindibles en el campo de la teoría literaria.

modernas, según Jauss, se llegó a la conclusión de que "el arte antiguo y el moderno no se podían medir con el mismo concepto de perfección (*Beau absolu*), puesto que cada época tuvo sus costumbres, sus propios gustos e incluso sus propias ideas de belleza (*Beau relatif*). El descubrimiento del elemento histórico de la belleza y de la percepción histórica del arte que entonces se inició condujo al historicismo de la Ilustración" ("Geschichte der Kunst", en LGP, 210, TE 197).

De este modo, el paradigma historicista pasó a considerar como lo más importante las condiciones históricas bajo las cuales fue producida cada obra. "El arte debía ser visto bajo el estándar de la historicidad de las épocas, de los estilos, de los autores y de las obras" ("Paradigmawechsel": 1969, 48). La última fase del historicismo es la positivista, que domina en la segunda mitad del siglo XIX y convierte el estudio de las condiciones históricas en los únicos hechos describibles para la comprensión de las obras, como si estuvieran con ellas en relación de causa-efecto e incrementando sin fin la descripción de hechos históricos como posibles influencias sobre la obra ("Paradigmawechsel": 153). De este modo, se cae en el problema de desatender la experiencia directa del texto, además de construir la falsa ilusión de los sentidos originarios de las obras y de las versiones de obras originarias para lo que en realidad fueron tradiciones de géneros u obras plurales, como por ejemplo las canciones de Roland o las leyendas artúricas. Otro de los problemas que Jauss critica al historicismo positivista es que, al tomar las condiciones históricas como las únicas que pueden alcanzar la comprensión de la obra, se idealizan las literaturas nacionales como sistemas semi-cerrados, sin reconocer las importantes influencias entre obras de diferentes lenguas (LGP: 140 y ss).

El tercer paradigma surge como reacción a aquel abandono historicista del texto para centrarse en la palabra y el lenguaje propios de la obra. "Al principio del siglo XX, la insuficiencia del modelo vigente hizo aparecer primero la estilística" ("Paradigmawechsel": 43), que se centraba "en la obra como un sistema de expresión lingüística, estilística y compositiva" ("Paradigmawechsel": 50), cuyo representante es Leo Spitzer. Después de la primera Gran Guerra, Oskar Walzel asentó en Alemania un método análogo llamado "interpretación inmanente" de la obra, el cual, aunque no prescindía completamente del estudio de las influencias históricas particulares de la misma, consideraba cada obra

como la expresión esencial del espíritu de la época [*Zeitgeist*]. Este método fue el predominante en la época de Jauss desde la II Guerra Mundial, en parte probablemente porque permitía al "historiador analizar cada obra estando al margen de toda controversia política y social" ("Historia Calamitatum", 1989d; 123). Influenciado por Walzel y la interpretación inmanente, el "ismo" que al fin y al cabo más importancia ha tenido en el tercer paradigma ha sido el formalismo, uno de los primeros movimientos teóricos en declarar explícitamente la autonomía de su objeto de estudio respecto a las influencias de la sociedad, la religión y la historia.

Surgida en el ámbito de la música a finales del XIX, en el ámbito literario el formalismo se desarrolló primero especialmente durante los años veinte en Rusia, hasta que Stalin lo suprimió. El formalismo se desarrolló principalmente en el grupo OPOYAZ –Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético– de Sant Petersburgo –entonces Petrogrado–, cuyo principal teórico fue Víctor Shklovsky, y en el Círculo Lingüístico de Moscú, con Roman Jakobson entre otros. Más que como representante de la realidad histórica en la que surge, OPOYAZ pasó a considerar la forma de la obra de arte como su elemento significativo más importante. Según Shklovsky la percepción cotidiana se ha vuelto ciega a las formas de las cosas, reconociéndolas sólo por su significado y función, pero la forma de arte recoge elementos de la realidad y los convierte en ajenos, los aliena mediante una forma específica para que puedan volver a ser vistos rompiendo el automatismo de la percepción cotidiana. Por ello, de las obras no interesa el contenido conceptual que incorporan sino la forma como lo tratan, su ritmo, rima, género –literario–, etc.⁹

Estudios estadísticos sobre elementos como el metro, la rima, fonología, etcétera, como hacían algunos miembros de OPOYAZ, condujeron a interesantes resultados, pero la aportación más relevante del formalismo fue quizás el análisis de estos elementos según la función que ejercen dentro de la obra entendida como un sistema. Con esta clave teórica se puede estudiar la obra según su relación con las otras, según la aportación lingüística dentro de un sistema más amplio, el conjunto de las obras literarias –ver Tynyanov, por ejemplo. Cada obra literaria es entonces un pequeño sistema dentro de un sistema mayor, más

⁹ *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism*, Chirs Murray (ed.), 1999, 964-6. Jauss, LGP, 1970b: 155-6; TE:178.

complejo y variable, la literatura, el cual también está inserto en un sistema mayor, el de la cultura en general.

De este modo, se valora la aportación de una obra según la originalidad e innovación en sus elementos formales, los cuales acaban siendo imitados por sus sucesores. Cuando un conjunto de elementos formales son repetidos por un amplio número de obras, se constituye un género, el cual, al convertirse en una forma literaria habitual, se canoniza y pierde la fuerza para desfamiliarizar parte de la realidad. Entonces surgen otras obras con nuevos elementos formales que producen extrañeza en el lector, elementos que a su vez acabarán siendo imitados y canonizados.

Es a partir de los años 30 que el formalismo descubrió el principio histórico de la evolución de la literatura como sistema formal, el cual se basa en la ley de la novedad, que consiste en el rompimiento sistemático de los aspectos formales de las obras que se han convertido en cotidianos.¹⁰ Jauss, que asumió este principio en su apología de la historia de la literatura, criticó sin embargo al formalismo que encerrara el sistema literario sobre sí mismo, sin tener en cuenta el contenido narrativo o significado de las obras para los lectores.

En la lección del año 1967 en Constanza, Jauss observó que el paradigma formalista estaba en vías de extinción porque no podía responder a los nuevos desafíos que estaban lanzando las nuevas investigaciones filológicas. Jauss clasificó estos retos en tres tipos. El primero lo expuso en 1945 Leo Spitzer, a pesar de que su método pertenecía al tercer paradigma, en un "artículo memorable" (Jauss, "Paradigmawechsel", 50): "Das Eigene und das Fremde" ("Lo familiar y lo extraño"), en el cual Spitzer expresa la necesidad de romper con la tradición alemana de la historia de las ideas y enfatiza "las consecuencias políticas del ideal filológico del ascetismo intramundano", refiriéndose probablemente al método crítico de la inmanentismo, permisivo con la ideología imperante. Para terminar con la concepción de la obra como objeto aislado del mundo, Spitzer propone que se desarrolle un método basado en el concepto de 'comprensión', mediante el cual sea posible la unificación del pasado con el presente (Jauss: "Paradigmawechsel", 52).

El segundo desafío lanzado a la teoría literaria es el de Werner Krauss (1900-1976), que criticó en 1950 la teoría neo-marxista del arte como reflejo de

¹⁰ Jauss, 1970b: 155-6; TE:178.

la sociedad –que no dejaba de ser una teoría dependiente del paradigma historicista–. El desafío consistía en estudiar también la influencia recíproca, la de la literatura sobre la sociedad (Jauss, "Paradigmawechsel", 69).

Finalmente, el tercer reto fue lanzado en 1957 por el canadiense estructuralista Northrop Frye (1921-1991), que propuso que la literatura no se estudiara exclusivamente como un sistema cerrado en evolución diacrónica, sino también en relación sincrónica con estructuras míticas, modos temáticos, arquetipos y géneros, "lo cual no puede hacerse mediante la función poética de la literatura, sino haciendo relación a los significados" (Jauss, "Paradigmawechsel", 53). El problema de esta concepción, no obstante, es que según Jauss concibe todavía la permanencia inmutable de los arquetipos abstractos y del significado de las obras en el tiempo, es decir, sigue considerando las obras del pasado como significativas para las estructuras sociales y míticas del presente. El estructuralismo francés –Jauss nombra principalmente a Lévi-Strauss, Barthes (1915-1980) y Bachelard (1884-1962)–, a partir del cual también nacen la semiología y el pansimbolismo, que estaba "tan de moda" (Jauss, LGP, 199, TE: 120-122) a finales de los sesenta mantenía la tesis que podía ser comprendido el significado de una obra exclusivamente haciendo referencia al texto mismo, al margen de toda influencia histórica y social.

Además de estos tres retos, Jauss también supo observar que en los movimientos estudiantiles de los años 60 se reivindicaba, en parte gracias al redescubrimiento de la teoría marxista y la escuela de Francfort en las universidades occidentales, una renovación de las carreras humanísticas, que sustentaban el ideal burgués de ciencias humanas y que, faltadas de rigor y metodología, mantenían un canon tan consagrado como obsoleto.

Si en el artículo de 1969 "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft" Jauss, inmerso en pleno debate sobre la teoría de la recepción, expresaba la crisis del paradigma formalista, que ya no podía comprender las aportaciones de los nuevos investigadores en teoría literaria, en 1983 estaba ya seguro del cambio: "Desde los años 60 el estudio de la literatura ha sufrido un cambio de paradigma" ("Historia Calamitatum", 1989d, 122). Este cambio de paradigma, en lugar de haber sido provocado por la aparición de una anomalía, que es la causa que Kuhn atribuye a los cambios de paradigma científicos, tiene otro origen. En

efecto, Jauss explica retrospectivamente en "Historia Calamitatum" (125) que el cambio de paradigma pudo haberse producido gracias a la propuesta de una nueva pregunta, una pregunta que fue sugerida por nuevos fenómenos sociales como los medios de masas y la literatura de consumo, que podía responder a los desafíos de su tiempo y que iba a abrir todo un nuevo campo de investigación. Esta pregunta trataba de comprender cómo estos nuevos agentes y las obras de arte se influyen mutuamente: ¿cuál es el rol del lector o del oyente o del espectador en la interpretación de una obra de arte?

Siete tesis para una historia de la literatura

El paradigma en teoría literaria que Jauss anunciaba en el año 1969 y que ratificó durante el resto de su vida,¹¹ según los retos planteados desde el final de la Segunda Guerra Mundial, iba a dar un golpe de timón hacia el análisis del sujeto receptor, aquel que experimenta la obra de arte. Jauss no fue el primero en formular la pregunta que pudo provocar el cambio de perspectiva –como antecedente principal está Gadamer: ver capítulo II–; pero sí fue el reactivo que, con su provocativa lección de Constanza en la primavera del 1967, lanzó una propuesta que no podía ser pasada por alto y que iba calar hondo en la investigación sobre literatura y su aplicación en el ámbito de la pedagogía de esta disciplina.

La fuerza de su propuesta teórica se apoyó en la habilidad por reconocer los desafíos para la historia de la literatura, a saber, la actualización de la lectura de las obras del pasado –Spitzer–, la influencia que el arte tiene sobre la sociedad –W. Krauss– y la comprensión del significado de la literatura como un subsistema cultural que configura y es configurado por el resto de los subsistemas culturales –estructuralismo. Igualmente, la propuesta de Jauss quería unificar los principios de los paradigmas literarios anteriores en uno nuevo, para ser capaz de conjugar los aspectos formales de la literatura con su repercusión social. En el sentido que daba en el blanco a los problemas primordiales de las anteriores teorías y daba un giro importante a la teoría de la literatura, la lección de Jauss fue recibida como una provocación. Como ahora

¹¹ Véase O. Rush (1997. pág. 44, nota 93); éste conoció a Jauss al final de su vida y así lo asevera.

veremos, las siete tesis de Jauss que revolvieron el debate académico sobre la literatura se basan en la experiencia de los receptores de la obra y su horizonte de expectativas –los dos conceptos que más destacaron en su tesis doctoral.

La primera tesis de la lección de Jauss defiende que la historicidad de la literatura, en lugar de basarse en los hechos que afectan al escritor y a su época, se fundamenta en *la experiencia de los lectores*. Es su experiencia que hace que una obra del pasado tenga o no sentido actualmente, es decir, sea relevante históricamente. Teniendo en cuenta esto, para la nueva historia de la literatura se deben fundir las estéticas de la producción y de la representación en una *estética de la recepción y el efecto* (LGP, 1967b: 171; TE:162).

La experiencia del lector, según reza la segunda tesis, no debe ser analizada psicológicamente, sino mediante la relación entre el texto y el *horizonte de expectativas* en el cual va a ser recibido. El horizonte de expectativas se define como el conjunto de ideas preconcebidas del público que condicionan la recepción de una obra –y que el artista comparte en su mayor parte–, de entre las cuales interesan a la historia literaria básicamente las de género, forma y temática (LGP: 173-177; TE: 164). Este concepto no sólo permite concebir en qué sentido iba a ser recibida una obra, sino también aquellas expectativas que la obra negó, sorprendió y según las cuales se considera innovadora. La tercera tesis define el potencial innovador de la obra como distancia estética, la cual se puede medir a partir de las reacciones del público, de los juicios de la crítica, etc. –éxito, rechazo, conmoción, comprensión tardía, etc. (LGP: 177; TE: 167-8).

El interés del análisis del horizonte de expectativas es que permite comprender las preguntas que los lectores pudieron hacer al texto en el momento de su recepción y de este modo orientar el análisis sobre el efecto social del texto sobre la sociedad, permite construir de forma dialógica el aspecto comunicativo dando la misma importancia al emisor, al medio y al receptor, tanto en su relación formal con las normas literarias como en su relación con el horizonte de expectativas social. Este efecto productivo de una obra de arte debe ser comprendido y estudiado desde tres perspectivas: la diacrónica, la sincrónica y la socio-histórica (LGP: 183; TE: 176).

La perspectiva diacrónica es defendida por Jauss en la quinta tesis; responde a la propuesta de Spitzer y se fundamenta metodológicamente, como

veremos en el capítulo III.2. en la hermenéutica de Gadamer. Se trata de comprender la obra desde la *historia de sus recepciones*, es decir, de entenderla, no sólo como una respuesta a un primer público, sino como pregunta y respuesta para las generaciones futuras. Se trata de reconstruir la sucesión de las recepciones de una obra para valorar los sentidos que ésta ha obtenido a lo largo de la historia (LGP: 189; TE: 180). En la sexta tesis se incorporan las propuestas del estructuralismo y de Frye mediante el estudio del efecto de la obra en su perspectiva sincrónica, es decir, en el conjunto de influencias mutuas entre la obra y las otras obras u otros productos culturales de su tiempo (LGP: 194; ET: 183). Finalmente, la séptima tesis recupera la tradición estética sobre la función social del arte y su interés para la teoría literaria. En efecto, teniendo el potencial innovador de una obra y la distancia estética respecto al horizonte de expectativas, entonces se puede llegar a una comprensión del efecto de una obra sobre la sociedad y, por tanto, sobre la historia general –para Jauss, “historia pragmática”: tal efecto es el de la preformación de la comprensión social del mundo, una función cognitiva que, considerando el aspecto innovador del arte, es asimismo emancipatoria.

La historia de la recepción de la literatura que propone Jauss está naturalmente condicionada por el momento histórico del intérprete y su propio horizonte de expectativas, lo que significa que las preguntas que se dirijan a las obras del pasado cambian con el cambio de los tiempos. Esto significa, para Jauss, que esta historia debe ser escrita en cada generación. Pero esto, más que un problema, es una de las virtudes de la teoría de Jauss, ya que reconoce el problema de los cánones literarios impuestos con el argumento de la autoridad del pasado y propone una metodología para renovarlos con aquellas obras que puedan ofrecer nuevas respuestas a lectores actuales (Jauss, 1975a: TE 59 y Rothe, 1978: TE 18).

Sin embargo, las dificultades de escribir una historia de la recepción son singulares. Si para ello se necesita saber la reacción de un público sobre una obra, entonces se encuentra uno con la imposibilidad de encontrar documentos sobre la recepción de la mayoría de las obras antiguas y de las obras de tradición oral. ¿Cómo se puede conocer la primera recepción de la *Odisea* y de las tradiciones que la condicionaron? Y si se quiere satisfacer la quinta tesis sobre las recepciones de una obra a lo largo de la historia, entonces la tarea, además

se convierte en infinita, pues, ¿cómo se iba a escribir una historia de la recepción para cada una de todas las obras de la historia de la literatura?

La recepción de la teoría de Jauss y las primeras modificaciones

La provocativa declaración de intenciones por la renovación del canon y el interés para la didáctica de la literatura pusieron a la estética de la recepción en el ojo del huracán de las tensiones académicas de mediados de los años sesenta y que culminarían en una serie de reformas educativas, especialmente de los currículums académicos en las áreas de humanidades en todos los niveles educativos. La Escuela de Constanza supo mediar entre ministerio de educación, centros educativos y estudiantes, y permitió ganar un renovado interés por la historia del arte y la literatura en un época que exigía cambios y que fácilmente el espíritu positivista de los sectores influyentes, los científico-tecnológicos, ponía en peligro. Esta capacidad de reacción dio un importante impulso a la estética de la recepción y la lanzó al centro de los debates de las disciplinas teóricas sobre la literatura y las humanidades en general en las dos Alemanias, en Francia y, en menor medida, en otros países como Italia y los de lengua anglosajona.

Para no extenderme excesivamente en las críticas que se formularon contra la propuesta de Jauss de una historia de la literatura de la recepción, reuniré las más importantes en dos grupos: aquellas que cuestionan algunos conceptos teóricos y aquellas que cuestionan la aplicabilidad de la teoría, es decir, la posibilidad de llegar a escribir una historia de la literatura según los principios expuestos más arriba.¹²

Por lo que respecta al primer grupo de críticas, quizás la crítica más importante que se ha dirigido a la propuesta de Jauss expone que en su teoría subyace una concepción de la literatura en virtud de la cual ésta es objetivable; la crítica se refiere probablemente al principio de describir el significado de una obra en un discurso metódicamente articulado, lo cual, aunque intente comprender la situación y las expectativas de los lectores, prescinde de la situación personal del hermeneuta. También se ha objetado a Jauss que, al tener en cuenta las expectativas de los lectores para determinar el significado de las

¹² El repaso más exhaustivo que he encontrado es de G. Grimm y tiene 20 páginas: en "Einführung in die Rezeptionsforschung", en G. Grimm (ed.), *Literatur und Leser*, 1975, págs. 34-53.

obras, anteponga la relación de la obra con la sociedad, cuando la relación de la sociedad con el autor es anterior. Finalmente, una de las críticas más comunes es el hecho de haber fijado el significado de las obras exclusivamente mediante la categoría de novedad, es decir, mediante el cambio de expectativas que éstas producen en la sociedad, cuando este tipo de valor surge fundamentalmente a partir de la Ilustración.¹³

Algunos de los teóricos que aceptan la propuesta general de Jauss han criticado, sin embargo, algunos puntos a causa de los cuales la teoría puede convertirse en inservible. La objeción más dura en este sentido es al concepto de horizonte de expectativas, no suficientemente, aclarado, y de aplicación.¹⁴ Pero, especialmente, el problema reside en que un horizonte de expectativas no puede ser en modo alguno objetivable, no puede alcanzarse una descripción completa del horizonte de expectativas ni de los lectores actuales y, mucho menos, de los lectores del pasado. Y aunque una aproximación fuera posible, la metodología de la recepción no tendría modo alguno para demostrar que el cambio de expectativas en los lectores de una época está causado directamente por esta obra o por esta otra, o quizás por otros fenómenos extraliterarios. También se ha cuestionado la utilidad del concepto de 'horizonte' haciendo constar que, de hecho, el horizonte puede variar un poco en cada obra y en cada lector individual, con lo cual podría preguntarse si tiene sentido reconstruir el horizonte de expectativas para cada obra y en cada época. Finalmente, hay que tener en cuenta que en cada época la tradición de las obras clásicas –el canon– y los valores que se les atribuye son diferentes, con lo cual parece que podría llegarse al absurdo de tener que reconstruir de nuevo no sólo la tradición específica, sino la tradición específica de cada época y lugar concreto, llegando al extremo de que cada obra, de hecho, tiene su propia tradición de predecesores.

No faltan quienes expresan que estas dificultades convertirían en infinita la tarea del historiador que se propusiera escribir una historia de la recepción y que, en realidad, ésta todavía no ha sido escrita.¹⁵ A mi parecer, se pueden

¹³ La bibliografía en lengua española se centra casi exclusivamente en esta crítica: A. Rothe, 1978; y M. Iglesias, 1994, pág. 77; también R. Gnutzmann, *Teoría de la literatura alemana*, 1994.

¹⁴ Iglesias analiza pormenorizadamente este problema; ver referencia en nota anterior.

¹⁵ Ver, por ejemplo, Rothe, "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea" (1978), en Mayoral (ed.), 1987.

encontrar algunos proyectos, de menor complejidad y con otros presupuestos, análogos al propuesto por Jauss, como algunas obras de E. H. Gombrich que, ya hacia finales de los cincuenta, analizaba las obras de arte desde los problemas que cada una plantea –ver su *Arte e ilusión* e *Historia del arte*–, o, posteriormente, V. Stoichita –*La invención del cuadro* e *Historia de la sombra*.

La oleada de comentarios, respuestas y críticas que se cernieron sobre la teoría de Jauss condujeron a éste a repensar su concepción general de la hermenéutica literaria –a menudo, recuperando presupuestos que ya había expuesto en artículos precedentes– y redefinir algunos de los conceptos de su teoría de la recepción sobre la historia de la literatura.

Como respuesta a la supuesta concepción de una literatura objetivable, en una de sus primeras reacciones al debate por él iniciado en la conferencia *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (1972, *Pequeña apología de la experiencia estética*), Jauss recuperó el elemento primordial de su primera apología de la literatura medieval, y que había quedado al margen en la primera versión de la teoría de la recepción: se trata del elemento fundamental, según él, de la experiencia estética, el sentimiento. Como esto ya forma parte de la tercera exhibición apologética, lo expondré en el próximo apartado –y en el resto de la tesis.

En relación a la crítica de que Jauss basara su teoría de la recepción exclusivamente en la experiencia del lector, tampoco acababa de hacerle justicia. Según él, al analizar la estructura y el horizonte de expectativas de la obra, también se tienen en cuenta las expectativas del autor y, por tanto, la relación autor-sociedad. De hecho, él no trataba de sustituir la perspectiva del autor o la perspectiva mimética de la representación, sino fusionarlas con una tercera perspectiva, la de la recepción. Sin embargo, aceptó la falta de claridad en la definición del concepto de horizonte de expectativas y trató de concretarla en dos artículos “Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode” (1973b) y “Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur” (“Der Leser als Instanz: 1975a”).¹⁶

En algunos fragmentos del primer artículo se hace evidente la influencia de la teoría fenomenológica de Iser con la inclusión del concepto de horizonte de

¹⁶ Para las versiones españolas, véase bibliografía.

expectativas intraliterario de la obra, que hay que diferenciar del horizonte de expectativas externo. El horizonte intraliterario de la obra, que en la terminología de Iser es el lector implícito, se refiere al código, estructura de la obra que orienta la concreción de un sentido. Este código forma parte implícita del texto material de la obra y, por tanto, es un factor ahistórico que puede ser estudiado directamente en el texto ("Der Leser als Instanz", 1975a, 77). El horizonte de expectativas intraliterario es, pues, un elemento objetivable por la ciencia literaria y que mantiene una pluralidad de sentidos posibles en una obra dentro de los límites cognoscibles metodológicamente. El horizonte de expectativas extraliterario corresponde al horizonte de expectativas de la primera versión de la teoría, pero aquí se define con mayor complejidad de elementos que en la primera versión de la estética de la recepción: los intereses del lector, sus necesidades y experiencias (no solamente literarias), condicionamientos sociales y biográficos (en definitiva, su comprensión previa del mundo, tanto en el sentido subjetivo como intersubjetivo).

Esta modificación de la teoría tiene la ventaja de distinguir más claramente entre aquellos elementos del texto que condicionan el sentido, y que Jauss denomina como "efectos del texto", y aquellos elementos propios que aporta cada lector individual. La desventaja, sin embargo, es evidente, pues, aunque la teoría comprende más los problemas de definir el conjunto de las expectativas sobre de cada uno, se convierte en una metodología totalmente irrealizable.

Al cabo de dos años ("Der Leser als Instanz", pág. 62), una nueva reformulación de esta dualidad le llevó a un enfoque más sociológico: por un lado, mantuvo el concepto de horizonte intraliterario de la obra, refiriéndose a su estructura; y, por otro, volvió al horizonte social de la obra, para cuyo estudio reclamaba el uso de herramientas sociológicas mediante las cuales poder distinguir mejor las diferencias de época, clase, origen, etc.

Finalmente, no sería hasta una década más tarde, en el artículo "Epochenbegriff und Epochenschwelle"¹⁷ que en una nueva revisión de su teoría heurística de textos, encontraría un término medio. Ésta debía servir como pieza

¹⁷ En *Poetik und Hermeneutik XII*, editado por R. Herzog y R. Kosellek, Múnic, 1987, p. 564. Modificado e incluido en *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. No hay traducción española.

teórica para su hermenéutica literaria y, al mismo tiempo, ser aplicable a una investigación de la recepción –‘investigación’ y no ‘metodología’ es a partir de ahora el término adecuado. El nuevo concepto generado es el de umbral de época, que permite situar cuándo y mediante qué fenómenos se empiezan a modificar los principios de un periodo histórico para dar paso al siguiente; también sirve para ver los antecedentes que llevan, al cabo de un tiempo, a la conciencia de época de pertenecer a una fase histórica diferente a las precedentes. Teniendo en cuenta el carácter anticipatorio y de apertura con el que Jauss dotó al arte, el concepto de umbral de época permite situar retrospectivamente el conjunto de obras que colaboran a modificar el cambio a otra etapa histórica.¹⁸

Mi opinión es que este cambio conceptual fue posible gracias a una redefinición del concepto de expectativa: como analizaré en el apartado 4 de este capítulo –ver desarrollo correspondiente en el capítulo VIII–, Jauss, en lugar de considerar las expectativas como un conjunto plural del cual se pueden definir sus elementos individuales, recorrió al concepto husserliano originario de un horizonte genérico de expectativas, no objetivables individualmente.

Por lo que respecta a la objeción de valorar una obra exclusivamente con la categoría de distancia estética, es decir, de su aspecto novedoso, Jauss no tuvo por qué modificar especialmente su teoría. Más bien tuvo sólo que explicitar que el concepto de distancia estética no sólo permite valorar aquellos aspectos en los cuales una obra es original, sino también todos aquellos en que una obra no lo es. De este modo, en el artículo “*Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode*”, sobre la parcialidad de la recepción (1973b), expone que los efectos que produce una obra no tienen por qué ser valorados únicamente como innovadores, sino que también se pueden analizar sus efectos en el sentido de transmisión y consolidación de normas sociales existentes y de modificación de algún aspecto de las mismas (“*Ifigenia*”, 751, TE: 249). Así alcanza Jauss su posición más clara

¹⁸ Puesto que forma parte de la reformulación global de la teoría de la recepción, analizaré con mayor detenimiento este concepto en el capítulo VII y VIII.

en relación al tema de la comunicación del arte, cuya fundamentación le va a ocupar en otros escritos, como iremos viendo a lo largo de este trabajo.¹⁹

Un ejemplo de cómo Jauss aplica su teoría sobre un caso concreto nos permitirá entender mejor la utilidad de esta metodología y al mismo tiempo conocer una obra muy citada de este autor. En el artículo "Racines und Goethes Iphigenie" (1973b) [La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine"] Jauss se propone averiguar por qué la obra de teatro *Ifigenia* de Goethe, que forma parte de las obras canónicas del sistema de enseñanza de secundaria –el Gymnasium–, ha perdido el interés de la mayoría de los estudiantes, es decir, por qué esta obra ya no puede ofrecer experiencias nuevas a las expectativas de los estudiantes. Según él, esto es debido a que "su primera negatividad", "el cambio de horizonte que la *Ifigenia* de Goethe introdujo en su tiempo ha devenido un valor sólido y familiar" (Jauss, "Ifigenia", 1973b: TE 219). Intentar recuperar esta obra para los jóvenes estudiantes debe significar liberarla del sentido con que la ha cargado la recepción del XIX y así, entonces, buscar uno que pueda transmitir valores nuevos a los lectores actuales.

Para esto, primero hay que desarrollar el análisis de la historia durante la cual la obra ha sido recibida a lo largo del tiempo, cuyos resultados enuncio brevemente: la primera recepción, la de la Weimer de Goethe, está mediada por los referentes clasicistas de Winckelmann y acentúa la pureza del alma; la segunda hace referencia a la época de Schiller y Wieland, durante la cual se ve reflejada en la obra el ideal más alto de humanidad; la tercera, representada por Tieck, se centra en los aspectos estéticos del drama, como la belleza del alma y la sublimación de la sensualidad. Ésta es la que influye más en la cuarta y quinta recepciones: la cuarta es la del ideal concreto de feminidad, la *Ifigenia* como mito de la feminidad redentora; y la quinta, la de la obra como precursora del género del drama anímico de finales del siglo XIX y principios del XX. Cuando, en 1973, Jauss escribe esto, todavía se mantiene este sentido en los manuales de

¹⁹ J. Feijóo juzga la teoría de Jauss, que contrapone a la de Adorno, haciendo caso omiso de estas tres caras de la comunicación estética y asegurando que la estética de Jauss considera exclusivamente el valor afirmativo de normas. El resto de su artículo sufre lamentablemente de este error inicial: "Kommunikative Norm, ästhetische Transgression. Über den Begriff der 'Klassizität in Hans Robert Jauss' Kritik an der Negativitätsästhetik Theodor W. Adornos", en V. Millet, 1995.

literatura y se restringen así las potencialidades de sentido de la obra del Poeta alemán, haciendo perder su interés ("Ifigenia" en ÄELH, 707-9; TE: 219-221).

Este análisis histórico permite tomar conciencia de que el sentido de la obra se debe a unas circunstancias históricas concretas y, por tanto, es circunstancial. Jauss trata entonces de reencontrar la negatividad inicial del texto, lo que, según su teoría de la recepción, se empieza analizando el horizonte de expectativas que influyó en la producción de *Ifigenia*. Para ello, recorre a "la tragedia clásica francesa, que transmite este mito al clasicismo alemán ("Ifigenia", 713; TE: 223), y que analiza según la interpretación "blasfema" de Roland Barthes sobre Racine: este análisis descubre las tendencias arcaizantes del clasicismo francés o estetizantes del neoclasicismo con los que se encuentra Goethe al escribir la obra de teatro (ib). Éste resuelve los problemas de forma y contenido de la obra de Racine tomando como referencia la *Ifigenia* de Eurípides y da lugar así al modelo de teatro clásico alemán. Si Racine había hecho el padre tan cruel que la obra se había convertido en inverosímil (Barthes), Goethe actualiza el mito haciendo de los dioses reflejo sublimado de los poderes del alma humana: robar la estatua responde a un imperativo categórico ("Ifigenia" en ÄELH, 728; TE: 233).

Ifigenia es libre gracias a su acto movido por un sentimiento moral. Muy resumidamente, es este el horizonte intraliterario de la obra. Ahora bien, la "primera intención de Goethe, el humanismo ilustrado o la autonomía humana", se confunde a través de las siguientes recepciones de la obra en la posteridad. Para actualizar el sentido de la obra, Jauss parte del horizonte estructural del texto que acabamos de resumir y lo completa con su aplicación al horizonte del intérprete de nuestros días.

Lo que menos interesa ahora es valorar si la lectura de Jauss es menos interesante que la de Adorno o cualquier otra y el método queda invalidado —esta es, por ejemplo, la lógica que parece seguir Feijóo.²⁰ He resumido este ejemplo para ilustrar cómo Jauss aplicaba su propia metodología: por una parte, desarrolló este ejemplo para mostrar que su método puede obtener resultados prácticos para los lectores actuales, por otra parte, sin embargo, en el "Epílogo" reconoció que hay elementos de la interpretación que no pueden estar controlados por la metodología, pues forman parte de una lectura estética. Pero

²⁰ Ver nota anterior.

esto ya forma parte de la investigación que justamente en estos años estaba desarrollando en este otro campo disciplinar.

3. Apología del sentimiento estético: el fundamento del sistema

Cuando Jauss escribió en 1975 que su proyecto de "estética de la recepción necesitará tanto una complementación sociológica como una profundización hermenéutica" ("Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur", 1975a: TE: 62), respondía a algunas de las críticas que había recibido al presentar su teoría, como la de que concebía el sentido de la literatura como un conjunto de contenidos objetivables –ver apartado anterior. Con la "profundización hermenéutica" se refería Jauss a la teoría que aporte las condiciones de posibilidad de la obra de arte como comunicadora de una verdad hermenéutica, o sea, de un valor aplicable a la propia circunstancia o un sentido general del mundo. Con la "complementación sociológica" buscaba Jauss las herramientas necesarias –psicológicas, sociológicas, pedagógicas, que le permitieran comprender el aspecto comunicativo de la experiencia de una obra sobre el conjunto social o sus subgrupos.

Pero cuando Jauss escribió esto, ya había empezado sus indagaciones en el campo de la estética, las cuales iban a permitirle encontrar el fundamento necesario para su hermenéutica literaria. El año 1972 publicó la conferencia *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* [*Pequeña apología de la experiencia estética*], donde esboza la programática de una teoría de la experiencia estética y pone los cimientos de una renovada teoría hermenéutica.²¹ Esta teoría estética iba a romper con la línea de las anteriores estéticas, de marcado carácter ascético, y a defender la centralidad del sentimiento estético como unificador del conjunto de fenómenos al respecto. De este modo, Jauss proponía el sentimiento

²¹ También hay traducción al catalán, en la revista *Saber*, de 1972 y castellana (en Paidós). Ver bibliografía. Holub habla de un giro en el pensamiento de Jauss porque en esta época no aparece el controvertido concepto de horizonte de expectativas; pero, más que tratarse de un cambio, consiste en una pausa reflexiva, durante la cual recoge algunos temas trabajados anteriormente –ver apología a la literatura medieval- y los sistematiza en un teoría, R.C Holub, *Reception Theory*, 1989, 70.

como eje central de una experiencia que no sólo puede colaborar en la emancipación del hombre, sino activar un conjunto más amplio de funciones. En el mismo artículo donde hacía referencia a su investigación, resumía también las funciones estéticas que estaba interesado en sistematizar con su nueva propuesta teórica:

“la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, el acceso a una propuesta de identificación o, de manera todavía más general, la afirmación de una ampliación de la experiencia. Pero puede traducirse también reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento de lo extraño, como descubrimiento de la manera de proceder, como respuesta a un estímulo mental y, al mismo tiempo, como apropiación o bien como negativa a recibir las cosas en el propio horizonte de expectativas” (Jauss: 1975a: 77).

En este opúsculo aparecen casi todos los temas y tesis que iba a desarrollar más adelante: la apuesta por una estética pragmática que rompa con la antigua tradición metafísica de lo bello y con la nueva tradición vanguardista de arte ascético y elitista; la crítica a la negatividad adorniana en boga y, finalmente, la propuesta de una experiencia estética que, unificada en el placer estético, pueda explicar las tres dimensiones de la experiencia estética: desde la perspectiva productiva, tanto la función de liberación del mundo cotidiano como la función de construcción de uno nuevo, desde la perspectiva receptiva, la función de apropiación de un sentido del mundo y, desde la perspectiva social, la de transmisión de normas de comportamiento (PAEE: 39-41). Estas tesis respondían a los problemas planteados alrededor de la estética de la recepción, continuaban con la línea de desubstancialización del objeto artístico en tanto que portador de significado y se centraban en el ámbito de la experiencia, tanto productiva como receptiva. De este modo Jauss recuperaba el elemento del placer estético tanto para reunificar en un solo acto la experiencia estética primaria con la reflexión sobre un sentido, el sentimiento con el significado como, por otro lado, para encontrar la fuente originaria de las tres perspectivas de la praxis estética –producción, recepción y comunicación social.

Finalmente, Jauss se preguntaba por las causas de la evidente disminución de la función comunicativa del arte: la tendencia del arte del siglo XX a defender su autonomía y a confinarse a la función crítica ha levantado el prejuicio de que la comunicación de normas atenta a su más propia esencia; sin

embargo, Jauss opina que, de este modo, también ha reducido su capacidad de comunicación crítica (PAEE: 93). Mi parecer es que Jauss defiende que hay un equívoco en relación a la autonomía del arte y que se debe dejar de entender la función crítica como separada de la función configuradora de normas. Para Jauss, toda crítica supone una construcción; y para devolver al arte ambas funciones hay que recuperar la función del arte ejemplar en el sentido kantiano (PAEE: 94).

Jauss no tardó en desarrollar estas tesis, y lo hizo en primera instancia, como fue habitual en toda su carrera, para el coloquio de investigadores de la Escuela de Constanza –ver actas en *Poetik und Hermeneutik VI. Positionen der Negativität*, (1975).²² En este largo artículo, “Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung” (1975b), procede Jauss de modo más hermenéutico-sistemático (no voy a extenderme, pues estos temas son objeto del capítulo siguiente): primero delimita el área de investigación de la praxis estética mediante ejemplos de la historia del arte, los cuales le ofrecen los ámbitos de la experiencia estética y las funciones que satisfacen (capítulo 1 de la traducción española de ÄELH, 1977a). Estos ejemplos tienen el elemento común del placer, y Jauss apuesta, por tanto, por él como el hilo conductor para explicar lo propiamente estético de la experiencia. Pero antes de acometer esta empresa, primero valora la presencia de este aspecto en las modernas teorías sobre el arte y, puesto que en ellas o bien es marginal o bien es explícitamente rechazado, procede a analizar y criticar las objeciones de la teoría más representativa en este ámbito: la estética negativa de Adorno (capítulo 2 de ÄELH).

Las críticas a la teoría negativa y a la tradición puritana del arte le dejan el camino abierto para reencontrar las dos acepciones básicas del significado alemán del término “disfrutar”, que recoge del *Fausto* de Goethe –como representativo del clasicismo alemán: usar y apropiarse de algo y re-conocerlo;

²² Editado por H. Weinrich, *Poetik und Hermeneutik VI*, 1975, pp. 263-339. El rastro que deja esta obra es largo y hay que tener cuidado con los títulos. Primero vino la “*Pequeña apología*”, cuyas tesis desarrollaron en esta larga conferencia- posteriormente artículo- “*Versuch zu Theorie der ästhetischen Erfahrung*” [Ensayo de una teoría de la experiencia estética]. Éste, asimismo, se recicló como material para la obra *Versuch im Feld ästhetischen Erfahrung* [Ensayo en el ámbito de la experiencia estética], que luego fue a ser profundamente ampliada en *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (ÄELH) (1982^{2a}).

es decir, experimentar como propio un sentido sobre algo que se adquiere o se identifica. A partir de aquí, recorre de nuevo a la historia para encontrar en qué formas se da esta acepción del placer estético y qué funciones cumple.

Con estos elementos Jauss trató de construir una teoría de la experiencia estética que pudiera servir como modelo aplicable a los fenómenos concretos. Las tesis fundamentales –que analizaré en el próximo capítulo II.5– son: la experiencia estética no es una experiencia del mundo sino que, en primera instancia, se libera de él, tanto en relación a su significado como a su dinámica en la vida práctica, moral y religiosa; esta liberación se realiza como condición para construir un mundo de ficción. Pero la vivencia de este mundo de ficción no se queda completamente al margen de la vida real, sino que ofrece un placer reflexivo: para el creador de la obra es como la creación de un mundo nuevo, para el espectador es como la apropiación de un sentido nuevo del mundo y, a nivel social, funciona como crítica y transmisión de normas sociales de comportamiento. Por ello, tanto al crear como al representarse con la imaginación un mundo que, por tanto, es compatible con los demás, se siente un placer. Éste no está producido ni por el objeto ni por uno mismo, sino que es un placer que tiene su raíz en la participación del otro de esta experiencia, es una “satisfacción en la satisfacción ajena” (ÄELH: 85, TE 73).

Desarrolladas estas tesis, no olvidó Jauss dedicar todo un capítulo a “la otra cara de la moneda de la experiencia estética” (ÄELH: 4º), aquella que desde Platón viene expresándose con desconfianza o con temor hacia los efectos del placer estético. En efecto, a pesar del tratamiento sublime que Platón hace de la belleza, dedica al arte, sin embargo, una de sus peores embestidas, a causa de su origen sensible y como medio perfecto para el embuste y la perdición. Platón es el origen de una tradición crítica con el arte en general o con el elemento placentero, como motivo de su efecto pernicioso, y que recorre la historia de la filosofía y el arte en pensadores como Agustín de Hipona, Rousseau, Gadamer e incluso declarados antiplatónicos, como Adorno. Las críticas de estos autores no se dirige normalmente a todo el arte, sino a las formas predominantes en sus respectivas épocas, contrapuestas a otras formas minoritarias, según ellos, más auténticas. Los motivos de sus críticas son diversos, pero la mayoría se pueden agrupar en dos grupos: según ellos, el origen del arte es meramente sensible y no puede trascender a conocimiento ni a verdad alguno y, por tanto, ata al que

lo disfruta al aspecto falso o aparente del mundo –Platón, Hipona, Gadamer. El otro grupo de causas críticas –que a menudo se deriva del primero– consiste en que parte del arte posee un mecanismo patológico de identificación que reduce la libertad humana y somete al espectador al control ideológico y a la baja moral –Rousseau, Brecht, Adorno, etc.

En 1977 Jauss desarrolló el artículo que acabo de esquematizar y añadió otros nuevos en *Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung* [Ensayo en el ámbito de la experiencia estética]. Esta obra iba a ser la primera parte de una más extensa en la que se reunirían la teoría de la experiencia estética y la hermenéutica literaria. Cuando Jauss tuvo reunido el material para la segunda parte (hermenéutica literaria), decidió también sustituir algunos artículos de la primera, conjunto que apareció, finalmente, en 1982 bajo el título *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [*Experiencia estética y hermenéutica literaria*].²³

De los capítulos que añadió en *Versuch im Feld...*, continúo con los que todavía no he presentado, pues constituyen la continuación del proyecto de 1975 *Negativität und Identifikation*, y que van del 5 al 8, y que corresponden también a los capítulos 5-8 de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* –los mismos igualmente en la edición española. Es decir, profundizan en el análisis de los tres aspectos de la praxis estética: el productivo, el receptivo y el comunicativo. Jauss buscó estos tres aspectos en la tradición mediante los conceptos *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis* y reconoció en cómo se habían ido desarrollando las funciones propiamente estéticas, de construcción de un mundo, apropiación de un sentido y comunicación de normas.²⁴

Mediante este esbozo de historia de la experiencia estética, se puede entrever cómo estas funciones han tomado forma y han evolucionado hasta su estado actual, en el cual la libertad de la producción artística se equipara a la

²³ A pesar de estos cambios, cuando en 1986 se editó en español la supuesta traducción de la primera parte de esta extensa obra –*Experiencia estética y hermenéutica literaria*–, se decidió curiosamente –cosas de nuestro mundo editorial– tomar como referencia la versión anticuada de 1977 –*Versuch im Feld...*– de este modo, la edición española prescinde de los importantes cambios y los nuevos capítulos que el autor había introducido para la versión alemana definitiva.

²⁴ Resumo todo esto en el capítulo VII.

divina –el simple gesto del artista se convierte en arte, como explicó Blumenberg–; la recepción alcanza un nivel de creatividad que le permite ser la portadora del sentido de la obra, y la comunicación ha perdido su capacidad configuradora de normas para restringirse básicamente a la actividad crítica, a causa de su desmarcamiento de los productos de los medios de masas.

En el capítulo 8 –también en la edición española: “Sobre la delimitación de la experiencia estética frente a otras funciones del entorno”–, llega al fin la “complementación sociológica” que Jauss había requerido para la estética de la recepción con el objetivo de que se pudiera explicar mejor cómo la experiencia estética puede servir de modelo a otras experiencias en la vida cotidiana.²⁵ En un estudio verdaderamente multidisciplinario, Jauss recoge aquí una pluralidad de análisis con origen en el estructuralismo, la sociología del saber, la psicología, la pedagogía, la semiótica, la religión, etc. Con ello, procura diferenciar la experiencia estética de otro tipo de experiencias y pone el acento en su estatuto ubicuo, gracias al cual puede influenciar y modificar otros tipos en la praxis vital. Veamos algunos ejemplos.

Del estructuralismo de Mukarovsky recoge la descripción de algunas funciones atribuidas a la estética en relación al entorno, como la actitud humana de estetizar el mundo con miras a la intersubjetividad y como la necesidad de unificación de los fragmentos que percibimos de la realidad en un todo inteligible. Sin embargo, Jauss trata de corregir la idea de autorreferencialidad de Mukarovsky, y pone sobre la mesa los análisis en el ámbito de la pragmática de Stierle: delimitando el horizonte de la realidad mediante un horizonte de ficción y a la inversa, la función poética puede aparecer como una negación dialéctica de las funciones participativas, emocionales y comunicativas, para crear una ficción que al mismo tiempo retorna como acto comunicativo a la realidad social. Otro ejemplo son los estudios en el ámbito psicológico de Wygotski, gracias a los cuales se han podido encontrar las bases sensitivas de lo fantástico y, así también, la

²⁵ Véase la cita unas páginas más arriba. De hecho, en 1975 había publicado “Le Douceur du foyer: Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen” [1975f, Le doceur du foyer: La lírica del año 1857 como modelo de comunicación de normas sociales], incluido también en la edición de *Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung* (1977a). En este artículo recoge Jauss los análisis de más de 700 poemas franceses de alrededor del 1857 que se hizo en un grupo de trabajo de Constanza aconsejado por Thomas Luckman y mediante el cual se había descubierto cómo se configuraban los términos y valores que describirían la familia a partir de entonces.

raíz común entre lo imaginativo y lo emocional. En referencia a los estudios en sociología del saber de A. Schutz, Jauss, frente a los mundos cerrados de la experiencia noética, religiosa, fantástica y onírica, sitúa el mundo abierto, ubicuo y transversal de lo estético.

Para demostrar la intromisión de la experiencia estética en la praxis cotidiana, el capítulo 8 también analiza las relaciones que se pueden establecer entre lo cómico –estético– y lo ridículo –vida cotidiana. En general, consisten en el distanciamiento respecto a la rígida realidad, la suspensión de la identificación con roles personales, la expresión de lo reprimido y lo tabú, la crítica a la autoridad, la trasgresión de normas, el descubrimiento de contra-sentidos y de contra-mundos, etc. A éste, continúan otros dos estudios, uno estético-sociológico y otro estético-religioso; en ellos Jauss analiza, respectivamente, cómo los roles sociales se han ido determinando en la historia con la influencia de roles expuestos en obras literarias y artísticas y cómo religión y arte han intercambiado desde antiguo valores morales, como por ejemplo los de individualidad, autonomía, universalidad, y un largo etcétera.

Aquí terminaba la más importante inmersión del profesor de románicas de Constanza en el ámbito de la estética. Quisiera sólo apuntar que su apología de la experiencia estética placentera continuó durante la década de los 80, como demuestra la recopilación de artículos *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (1989c, traducido como *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*). En este libro, Jauss resumía una década de discusión sobre la postmodernidad estética y mostraba que los principios que la estética de la recepción, junto con los de otras teorías, había defendido a mediados de los 60 se habían ya instaurado en el horizonte académico y artístico. Naturalmente, Jauss fue un claro –e interesado– defensor de la postmodernidad como momento diferenciado de la modernidad. Para argumentar sus tesis, explica que en la modernidad, a partir de la Ilustración, hay cinco subépocas, de las cuales la última se puede definir ya como mínimo en el ámbito artístico –que va a la vanguardia. Jauss agrupó los criterios de la postmodernidad literaria:

“el cambio de perspectiva desde el experimento esotérico de un mundo ascético a la afirmación exotérica de la experiencia sensible y el placer comprensivo, el exceso satírico y

la comicidad subversiva; el cambio desde la proclamada muerte del sujeto moderno a la experiencia de la ampliación de la conciencia; el abandono de una obra de arte autónoma y de una poética autorreferencial a favor de una obertura de las artes en un mundo altamente industrializado y de sus nuevos medios; la libérrima disposición de las culturas pasadas ("intertextualidad"); la extensión del interés estético a la recepción y el efecto; y, no en último término, una mezcla despreocupada de alta cultura y la cultura de masas que aprovecha la ficción, el imaginario y el fantástico como medio de comunicación, frente al flujo informativo del mundo tecnificado" (*Studien*: 13 , aquí he utilizado la TE: 17).

4. Apología de la hermenéutica literaria

Retrospectivamente podemos observar que su apología de la literatura medieval llevó a Jauss a reflexionar sobre los elementos necesarios para una historia de la literatura en general: la estética de la recepción, a la cual dedicó su segunda apología, que acabó como una provocación de la ciencia literaria del momento. Ésta, además de una teoría histórica, comprendía una concepción sobre la literatura en general, la cual, sumada a los comentarios y críticas que suscitó el debate en torno a la estética de la recepción, incitaron a Jauss a indagar en la teoría de la experiencia estética, cuyos fundamentos desarrolló entre el 1972 y el 1977, con *Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung* como obra central. La apología a la experiencia estética placentera tuvo como consecuencia un reenfoque sobre la teoría de la recepción en tanto que teoría hermenéutica; todo esto plantó la semilla para una cuarta apología, a partir de principios de los 80, dirigida a una hermenéutica literaria específica y diferenciada de las otras hermenéuticas.

Esta "pequeña apología de la hermenéutica literaria" la describió Jauss explícitamente en el "Prólogo" a una de sus últimas obras, *Wege des Verstehens* [1995, *Caminos de comprensión*, no hay TE, pág. 7-9], una colección de artículos escritos entre 1985 y 1993. Este texto comenta que la hermenéutica "ha sido desde sus orígenes antidogmática y todavía lo es", "afirmando la verdad poética contra la rigurosidad de la verdad teológica y filosófica"; y todavía debe ser defendida incluso contra los dogmatismos de otras disciplinas heurísticas, como el post-estructuralismo y el deconstructivismo. Recordemos brevemente esta confrontación.

El mismo año de la provocación de Jauss en el ámbito de la historia de la literatura en Constanza, en 1967, Jaques Derrida lanzó la suya propia en la Universidad de Yale, titulada "La Différence". En las décadas siguientes, aunque entre Francia y Alemania el intercambio académico entre teóricos de la literatura se redujo a su mínima expresión, la Universidad de Yale proporcionó la plataforma necesaria para el debate entre las dos teorías más importantes desde la Segunda Guerra Mundial: la hermenéutica y el deconstructivismo.²⁶

En particular, Jauss aceptó formar parte de los debates organizados en Nueva York en 1973 sobre estética y semiótica, en New Haven en 1976 sobre la Escuela de Constanza y los "Críticos de Yale" [Yale Critics], y en Berkeley en 1983 sobre hermenéutica y deconstructivismo. Fue en las dos últimas que el cercano contacto que mantuvo con Paul de Man le permitió el diálogo más fructífero con la teoría post-estructuralista y la deconstructivista. Incluso en 1982 De Man escribió la "Introducción" para la recopilación de artículos de Jauss sobre hermenéutica, *Toward an Aesthetic of Reception*, entre los cuales se incluye su conferencia inaugural en Constanza "Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria" de 1967 y otros artículos hasta finales de los 70. La introducción que dedicó Paul de Man a Jauss, incluso siendo elogiosa en muchos aspectos, no hizo justicia ni a la estética de la recepción ni a su teoría de la experiencia estética, que Jauss estaba exponiendo desde hacía diez años. Éste, viendo el resultado, se vio empujado a volver a defender su concepción de la hermenéutica literaria mediante la cuarta apología e incluso dedicó una carta pública a De Man, que apareció póstumamente en *Wege des Verstehens*.

La "Introducción"²⁷ del crítico belga comenta que la teoría de Jauss mantiene presupuestos estéticos clásicos "porque, como todos los sistemas hermenéuticos, es arrolladoramente mimético" (pág. xxii). El problema reside, según el autor, en basarse en la concepción fenomenológica de la cognición, para la cual el concepto de 'horizonte de expectativa', de raíz husserliana, es primordial. Aunque haya en este concepto una "negatividad inherente", 'es una

²⁶ Notas sobre este contexto se pueden encontrar en D.P. Michelfelder –R.E. Palmer, ed. *Dialogue and Deconstruction*, 1-18. Yo he utilizado la obra de Rush (1995), más escueta.

²⁷ También se encuentra como "Reading and History" en la recopilación de artículos *The resistance to Theory* (1986), TE: "Lectura e historia" en *La resistencia a la teoría*, Visor. Traduzco y cito la versión original.

negatividad dentro del sistema sensorial mismo y no en su negatividad y todavía menos es su "otro" (ib.). Aunque la expectativa no es una representación, según De Man, la única manera de satisfacerse es mediante una imagen y, por tanto, se basa en el mundo sensible, de las cosas. A diferencia de otras teorías –sin duda De Man se refiere especialmente a los deconstructivistas–, como las que siguen el modelo alegórico de Benjamin, la estética de la recepción "permanece fuertemente anclada en el fenomenalismo clásico de la estética de la representación" (ib.). La "Introducción" de Paul de Man no sólo levanta esta tesis contra Jauss, sino que además intenta corroborarla mediante la interpretación de un poema de Baudelaire, a la cual añade su lectura personal. Según esta interpretación, Jauss, limitado en su paradigma representacional, que le hace fijarse en los elementos placenteros de la experiencia estética del poema, no puede abarcar ciertos sentidos que sólo se pueden alcanzar mediante una lectura alegórica de algunos elementos fónicos del poema.

Sin duda Jauss no debió encajar muy cómodamente la crítica de su "amigo" (ver "Carta a Paul de Man" en *Wege des Verstehens*), principalmente porque en ese mismo año 1982 acababa de publicar en Alemania el largo volumen de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [*Experiencia estética y hermenéutica literaria*]. En esta obra añadía, además de la primera parte ya publicada anteriormente de la teoría de la experiencia estética –ver apartado anterior–, dos secciones más sobre hermenéutica literaria. En este conjunto de trabajos Jauss repensó los principios de la hermenéutica literaria según sus conclusiones en relación a la experiencia estética y la concibió como una teoría diferenciada de las otras hermenéuticas. La mayoría de estos trabajos habían sido expuestos dos años antes, en 1980 en Constanza, en el coloquio *Poetik und Hermeneutik IX*, durante el cual Jauss, haciendo notar la difícil situación de la hermenéutica literaria frente a otras tendencias interpretativas, decidió presentar una nueva provocación apologética con el motivo de revitalizar esta disciplina.

Las hermenéuticas jurídica, teológica e histórica habían tomado desde Schleiermacher –fundador de la hermenéutica moderna– hasta Gadamer el camino de la hermenéutica general, tomando como objetivo la unificación de la comprensión en los ámbitos regionales –jurídico, teológico e histórico. En contra de esta tendencia Jauss recogió de Szondi la exigencia de que la hermenéutica

literaria recuperara su objeto de estudio según exige la experiencia específica del mismo (ÄELH: 364). Una *hermenéutica literaria apropiada* a su objeto de estudio significa que *debe comprender* en su procedimiento como elemento primordial *la cualidad estética y la experiencia que ésta produce*. Si la tradición de la práctica hermenéutica establecía tres momentos para la experiencia de un texto, a saber, comprensión, interpretación y aplicación, y la tradición ponía hincapié en el segundo momento, Jauss quiso poner de relieve la preponderancia del primero: la comprensión de la obra. En la comprensión se constituye la experiencia propiamente literaria, pues incluye el acto de percepción o de lectura estética, que es el que influye principalmente en la apropiación de una forma u objeto estético con sentido. Este sentido es el que en un segundo momento la hermenéutica interpreta, para, finalmente, aplicarlo a la situación del intérprete. El acto de percepción estética tiene un carácter más particular que la comprensión general y hermenéutica y, por tanto, obtiene un carácter mucho más diferenciado del de la interpretación; en este sentido, es en la hermenéutica literaria que cobra verdadero sentido la función que el propio Gadamer quería dar a la aplicación: “la aplicación es justo un momento más integrador del proceso hermenéutico que la comprensión y la interpretación”.²⁸ Es en la experiencia estética donde el momento de aplicación a la situación del intérprete donde el momento hermenéutico de la aplicación, según Jauss, puede cobrar su verdadero sentido.

Como ya he sugerido –en el capítulo VIII desarrollo estos temas– la teorización de la experiencia estética condujo a Jauss a una redefinición del concepto de horizonte de expectativas. La experiencia estética, a diferencia de lo que parecía defenderse en la primera versión de la estética de la recepción, ya no tiene que responder positiva o negativamente a las expectativas singulares, como parece haber entendido Paul de Man. Ahora puede satisfacer o frustrar en general las posibilidades del horizonte, el cual es considerado desde su condición global, de apertura. El sentido de la experiencia estética no se considera como la ganancia de una imagen con la que satisfacer el horizonte de expectativas, y así ampliarlo con otras nuevas, sino como apertura del propio horizonte hacia otro horizonte. De este modo, no se habla de una imagen que puede satisfacer un horizonte, sino de apertura a un horizonte extraño (ÄELH: 665-666; no hay TE).

²⁸ Traduzco directamente de la cita de Jauss, “Zur Abgrenzung und Bestimmung”, 365.

Las hermenéuticas, tanto la general como las regionales, incluida la estética de la recepción inicial, postulan que el texto debe ser siempre leído como respuesta a una pregunta del intérprete, lo cual es susceptible al denunciado aspecto mimético de la comprensión.²⁹ Sin embargo, la nueva hermenéutica literaria hace hincapié en la negatividad propia de la percepción estética, toma atención en el aspecto extraño de la obra; de este modo, la frustración del horizonte de expectativas propio contiene el carácter de apertura de la experiencia, una apertura que se dirige al horizonte de expectativas de producción del texto, es decir, se abre al tú del texto (ÄELH: "Der fragende Adam" 392). Lanzar una pregunta a un texto es un paso legítimo para comprenderlo como una respuesta, pero es sólo secundario si el texto es una obra artística, pues en la experiencia de éste domina la experiencia estética prerreflexiva, la cual, en lugar de ver el texto como una respuesta, le interesa más su condición interrogativa.

Jauss defiende así una hermenéutica literaria específica, que se distingue de las otras hermenéuticas en la concepción de la experiencia del objeto. Como veremos, el tipo de comprensión de una hermenéutica literaria ya no puede ser como el que se desarrolla para los objetos cotidianos –que ya definiré mejor–, sino que posee una naturaleza del todo diferente, es más bien como la apertura de la mirada a una *nueva manera* de comprender los objetos. Pero además, puesto que no puede fundamentarse en las propiedades inherentes del objeto que suscita la reflexión, puede recorrer diferentes "caminos de comprensión". Pues bien, como veremos, esto significará tener que abandonar las perspectivas metodológicas iniciales, aunque no deberá significar, como defienden algunas tesis postmodernas, que cualquier comprensión de la obra pueda ser válida. El camino entre todas las cuestiones planteadas en este capítulo deberá ser recorrido con detenimiento.

²⁹ Ya he comentado que uno de los que formulan esta crítica es De Man, pero en el capítulo III.4 veremos con más detalle de dónde procede y quién la sistematiza.

5. El punto de partida

En este capítulo he descrito un contexto básicamente teórico-académico para las propuestas teóricas de Jauss. Se puede ver claramente que la provocación de su lección inaugural en la Universidad de Constanza en 1967 se lanza como una respuesta a una serie de problemáticas en los estudios de literatura de aquel momento. Sin embargo, estos precedentes enraízan en una serie de preocupaciones personales previas y trascienden posteriormente el mero ámbito de la historia de la literatura, alcanzando los principios de una teoría estética. De este modo, la necesidad de un giro en la historia de la literatura hacia el ámbito de los lectores acaba sistematizándose en la estética con los conceptos de desubstancialización de la obra, creatividad de la experiencia estética receptiva e influencia de la misma en el contexto social e intersubjetivo.

La constitución de una teoría estética obliga a Jauss a revisar de nuevo algunos de sus principios heurísticos. De ahí surge una nueva teoría hermenéutica, que recoge y modifica más coherentemente algunas de sus conclusiones en relación a la literatura medieval, como la investigación de los aspectos más extraños de los textos. De esta nueva versión de los 80 volvieron a salir nuevos artículos, tanto de estética como de hermenéutica. Estoy convencido que el *work in progress* de la concepción teórica de Jauss no llegó a una conclusión racional definitiva, pues, como buen hermeneuta, estaba abierto al diálogo y trataba de adaptar siempre reflexiones de otras disciplinas a sus investigaciones. No hay que dejar de tener en cuenta esto a pesar de que en los próximos capítulos presente un tratamiento sistemático de su obra. Este tratamiento parte de los principios estéticos fundamentales –capítulo II y VII– y se amplía al planteamiento sobre la interpretación de textos –capítulo VIII. Este tipo de reconstrucciones sistemáticas, aunque intentan fijar lo que en realidad es un proyecto en constante evolución, opino que es una de las maneras legítimas para la filosofía de apropiarse de la concepción global de un autor sobre un tema, de tal modo que cobre vida de nuevo (al menos, debe ser tanto o más legítima que la correspondiente ficción de recrear cronológicamente su carrera teórica).

II. Teoría de la experiencia estética: primera tentativa

1. Por una teoría de la experiencia estética placentera	56
2. La unidad en el sentimiento estético: exploración histórica	59
3. Crítica a la negación del placer estético	64
4. Definición del placer estético	67
5. Esbozo de una teoría de la experiencia estética	71
6. Grietas para un posible naufragio (de la teoría)	78
División y comunicación entre el mundo real y el de ficción	79
Comprensión teleológica o experiencia estética	83
Problemas para una experiencia estética del pasado	85
7. Estado de la cuestión: reconstrucción de la teoría estética	87

1. Por una teoría de la experiencia estética placentera

El capítulo anterior ha presentado la teoría de la recepción de Jauss como una teoría actual que intenta estar a la altura de algunos presupuestos artísticos y de las expectativas sociales y académicas en relación a las interpretaciones de las obras. Uno de los principios de la recepción niega que las obras tengan un sentido originario, un significado que es transmitido por igual a todos los sujetos. Esto no significa que no haya significado alguno para interpretar, sino que en la recepción de las obras, el significado se construye mediante un diálogo entre las expectativas del intérprete –que dependen de su contexto individual y social– y la estructura de la obra: el horizonte de expectativas que el receptor proyecta sobre una obra abre una serie de sentidos posibles que la obra satisface o frustra construyendo otros nuevos. Otra de las tesis de la teoría de Jauss es que estos significados modifican la comprensión de la realidad de los intérpretes. Pero a partir de esto cabe plantear algunas problemáticas.

Cuando leemos un periódico o una revista científica que informan sobre ciertas cuestiones de la realidad actual, también partimos de un horizonte de sentido y de un contexto particular desde el cual interpretamos la información y la utilizamos para cambiar parte de nuestra concepción de la realidad. Esto se debe a que tendemos a interpretar estas fuentes como documentos denotativos, es decir, que hacen referencia a nuestro mundo o a parte de él. Sin embargo, partimos de la consideración habitual de que una novela o una representación pictórica de una alegoría no hacen referencia directa a la realidad, sino que representan una ficción.³⁰ La cuestión que Jauss no ha resuelto en su estética de la recepción plantea el cómo es posible que una obra cuya comunicación posee un contenido que parece no denotar la realidad, pueda sin embargo modificarla. A la estética de la recepción le queda por explicar de qué manera el arte puede tener una función social. ¿Por qué un personaje de ficción o los sentimientos de un pintor en un cuadro pueden modificar la vida de alguien? ¿Cuál es la manera específica de relacionarme con el arte que hace que la lectura de *La isla del tesoro* cambie mi manera de relacionarme con los adultos?

³⁰ Sobre el tema de la ficción habrá que profundizar todavía; lo haré en el capítulo VI sobre Kant.

La solución a este problema debe traer consigo también la solución a un problema afín. Cuando Jauss, en su teoría de la recepción, busca las raíces de la comprensión de las obras y las pone en relación con el contexto histórico en que estas obras surgieron y en el que se interpretan, lo hace para analizar la relación entre tales obras y la sociedad. Es decir, la problemática sobre el significado de las obras y su influencia sobre la realidad no sólo atañe a lo que yo comprendo y a cómo influencia mi vida, sino sobre todo a cómo nosotros las comprendemos y a cómo modifica nuestro horizonte de comprensión. Al fin y al cabo, la pregunta plantea el porqué y el cómo un libro de poemas puede cambiar el curso de la historia.

Jauss busca, pues, la característica esencial de la experiencia estética que permita diferenciarla de la experiencia cotidiana, pero que al mismo tiempo explique cómo puede intervenir en la comprensión del mundo. Observa que, mientras que en la experiencia cognitiva, de comprensión, de alguna cosa no tiene por qué haber un sentimiento, en la experiencia estética este aspecto acostumbra a tener gran relevancia: se habla de las obras de arte expresando habitualmente si nos gustan o no, si nos producen alegría o terror, etc. Como se ha apuntado en el apartado I.3, Jauss, para resolver esta cuestión intenta construir una teoría sobre la experiencia estética que incluya el sentimiento de placer o de dolor, cuyo efecto intervenga en la comprensión de una obra y, en consecuencia, en la obtención de una experiencia que amplíe el sentido de la vida del intérprete.

La teoría de la experiencia estética de Jauss propone una explicación donde la comprensión de una obra y el sentimiento formen parte del mismo acto. Forma parte de la naturaleza del arte que los dos momentos se alimenten el uno al otro. Por ello, la división entre ambos será útil exclusivamente en el ámbito teórico de análisis y de descripción de la experiencia, pero no pueden ser diferenciables en la práctica. En la teoría Jauss diferencia entre la construcción del objeto estético y la reflexión sobre este objeto, entre la experiencia estética primaria y el acto de reflexión, entre el efecto estético y la interpretación, entre la comprensión (de algo nuevo) y el reconocimiento (de lo conocido)...³¹ pero estas divisiones escapan siempre a todas las fronteras fijas y en algunos

³¹ ÄELH: TE 13, en la segunda edición alemana elimina este fragmento.

momentos podrán incluso llevar a confusión, pues intenta describir un acto en dos momentos cuando el uno es inseparable del otro.

Sin embargo, vale la pena llevar adelante el intento de sistematizar la experiencia estética en su globalidad, pues si no se considera la forma específica de comunicación estética tampoco se puede concebir correctamente qué tipo de comprensión y de interpretación de una obra de arte son posibles. Para Jauss, para entender el fenómeno estético hace falta atender a la experiencia que produce en los que lo disfrutan como tal, y no sólo al análisis de los académicos: “la arrogancia del filólogo (que cree que los textos no han sido creados para los lectores, sino para que ellos los interpreten) supone pasar por alto esta experiencia estética primaria” (ÄELH: TE 14; en la segunda edición alemana eliminó este fragmento).

* * *

Los primeros pasos que se recorren en la formulación de una teoría son siempre difíciles de definir. La intención de encontrar un primer punto de apoyo, seguro y necesario lógicamente, con el cual poner las bases de los cimientos de una teoría –al estilo de Descartes o Husserl– queda descartada de la metodología de Jauss que, como hemos visto, procede, en sus fuentes filosóficas, de la hermenéutica. Para ésta, como argumentaré filosóficamente en el próximo capítulo, ninguna teoría empieza formulándose sus preguntas y estableciendo sus hipótesis de manera totalmente arbitraria ni tampoco de manera totalmente axiomático-deductiva, sino dentro del contexto de una situación concreta a la cual se ha llegado por algún camino concreto. Este camino es como una prehistoria de la teoría, cuya reconstrucción –nunca completa– ayuda a tomar conciencia de los prejuicios –o algunos de ellos– con los que se parte al enfrentarse a un problema. El hecho de tomar conciencia de los prejuicios de partida debe servir para ponerlos en suspenso y valorarlos más justamente, todo lo cual debe permitir enfrentarse mejor a los problemas y construir una teoría más coherente y con principios que quizás se habían pasado por alto.

El primer paso importante del recorrido teórico de Jauss lo hemos repasado en el capítulo anterior, donde hemos observado cronológicamente los temas y aspectos más importantes de su obra: hemos visto que la primera

versión de su teoría de la recepción literaria explica cómo se puede construir una historia de la literatura actualizando la lectura de los textos del pasado –punto I.2–; pero esta teoría no incluye el momento placentero de experiencia estética primaria que Jauss había necesitado para la actualización de la literatura medieval, lo que conlleva algunos problemas teóricos. El siguiente paso consiste para Jauss en preguntarse si el sentimiento estético puede ser la clave para reconstruir la experiencia primaria en relación con el arte: ¿forma parte esencial el sentimiento estético de la experiencia estética? La respuesta a esta pregunta se encuentra en el apartado siguiente: aquí resumo cómo Jauss justifica mediante un repaso histórico el interés del placer para la estética, mostrando que está presente en las diferentes funciones que habitualmente se relacionan con el fenómeno estético.

Una vez alcanzado este punto, Jauss busca otras teorías en las cuales apoyarse y, al constatar que las teorías estéticas contemporáneas excluyen el placer de sus análisis o simplemente prescinden de él, escoge una teoría representativa al respecto y trata de criticar esta omisión: en el apartado II.3 analizo la crítica de Jauss a la teoría negativa de Adorno en relación con el ataque que éste hace al placer estético.

En los apartados III.4-5 resumiré la definición de Jauss del placer estético y el desarrollo de la teoría de la experiencia estética. En el siguiente analizaré esta teoría desde las dos perspectivas que imponen los objetivos que llevaron a Jauss a formular su teoría: su coherencia filosófica y su utilidad como fundamento para una teoría de la recepción.

2. La unidad en el sentimiento estético: exploración histórica

Jauss alcanza la justificación para incluir el placer en una teoría estética desde el análisis histórico. Puesto que la tradición filosófica ha estado dominada por la ontología y la metafísica platónica, Jauss recuerda que, excepto en los casos de la *Poética* de Aristóteles y de la *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica de la facultad de juzgar*) de Kant, la búsqueda del placer en la experiencia estética no se puede centrar en otras teorías filosóficas pretéritas. Sin embargo, los problemas que atañen a este interés sí han formado parte importante de los

estudios de retórica; y también, aunque un poco menos, de la doctrina de las emociones y de la filosofía moral que surgió en el ámbito de la polémica de los Padres de la Iglesia contra el arte; también de la psicología del gusto y, más recientemente, de los medios de comunicación. Estas disciplinas nos aportarán, mediante sus objetos de estudio, los fenómenos histórico-estéticos sobre los cuales orientar la aproximación histórica al concepto de placer estético.³²

El primer ejemplo que aporta Jauss lo extrae de una carta de Bernardo de Claraval, en la cual éste se queja de que en los monasterios se tiende a leer más *in marmoribus* que *in codicibus*, es decir, que los monjes dedicaban más tiempo a admirar los relieves y las esculturas que a leer la *Biblia*. El reproche, por parte de Bernardo, de la *concupiscentia oculorum* de sus hermanos se debe, como explica Jauss, a “la curiosidad, ilegítima para el rigor piadoso, que se complace con la manifestación sensorial del objeto simbólico y que queda irremediablemente encadenada a ella” (ÄELH: 31, TE 32). Sin embargo, aunque éste es sólo un ejemplo en que el ámbito eclesiástico ha desaprobado la rebeldía de la experiencia estética, la autoridad religiosa la ha utilizado en algunas ocasiones como una instancia de cohesión social y la ha recomendado como una manera de “soportar las miserias y ayudar al pueblo a volver al trabajo con más alegría” (ÄELH: 32, TE 31). “Esta variante medieval de la catarsis aristotélica”, que ahora se denominaría ideológica, se encuentra en Jean de Greouchy, que recomendaba, en su *De musica*, la *chanson de geste* “a la gente sencilla o anciana de la población laboral” (ib.). Desde esta perspectiva, los relatos de gesta, las narraciones heroicas e idealizadas, así como los bailes de máscaras, pueden aportar la función de abrir *un mundo de experiencia ideal*, ficticia, pero al mismo tiempo *comunicar valores transcendentales*, como los religiosos, y *ejemplificantes*, esto es, morales. Es decir, como experiencia de algo irreal, la experiencia estética permite jugar a ser otro, desligándose momentáneamente de este mundo mediante la identificación con la vida de otro personaje.

Si seguimos la función del distanciamiento de la realidad, también encontramos la posibilidad estética de que, en lugar de producirse mediante una identificación, se haga realzando los aspectos más caricaturescos de la realidad –

³² Recogeré aquí sólo los ejemplos más relevantes. Para el repaso completo a este primer recorrido histórico en busca de los fenómenos estéticos relacionados con el sentimiento de placer, cfr. Jauss ÄELH, I.A..1 (31-44; 31-47)

como ver a alguien darse un batacazo... Este mecanismo, que ha sido teorizado por la sociología del conocimiento con el concepto de *'distanciamiento de roles'*, se desarrolla en un plano más reflexivo de la experiencia estética: sitúa al receptor "delante de su rol y lo libera lúdicamente de la opresión y de la rutina de los roles cotidianos", de tal modo que, como dijo Wilhelm Busch, "lo que en la vida nos aflige / es lo que se disfruta en un cuadro" (ÄELH: 34, TE 34).

Esta función se puede exagerar hasta llegar a estetizar la realidad, es decir, *confundir las fronteras entre lo real y lo ficticio*. Un ejemplo de actitud hiperbólica de esto es la estetización de la realidad que propone Flaubert en su *Éducation sentimentale*. En esta novela, según la lectura de Jauss, se lee la experiencia estetizante de la Revolución Francesa por parte de un grupo de personas, es decir, una experiencia de segunda mano para acercárnosla y hacérnosla conocer. En una línea parecida, Rousseau y Flaubert escribieron, en sus respectivas biografías, que de jóvenes habían podido conocer en los libros todas las pasiones que después vivirían en la realidad. En el *Werther*, de Goethe, la literatura es representada como el espacio que encuentran Lota y Werther para una unión de sus sentimientos, puesto que en la realidad no les es permitida; esta novela, asimismo, simboliza uno de los grandes modelos de otra importante función estética: la exaltación del sentimiento individual de miles de jóvenes.

Asimismo la experiencia idealizadora de la realidad corre el riesgo de provocar frustraciones en el encuentro con una realidad decepcionante. Es lo que Jauss denomina "el reverso patológico de la experiencia estética" y que la literatura ha mitificado en los casos del Quijote y de Emma Bovary (ÄELH: 36; TE 37). Pero estos son casos extremos de encantamiento sobre una realidad inexistente, mientras que caben muchos caminos intermedios, socialmente no desprestigiados como patológicos: la idea utópica o la idealización del pasado cuando la realidad no había satisfecho las expectativas, como lo muestra Proust en *À la recherche du temps perdu*, (ÄELH, 39; TE 39).

La función de distanciamiento respecto a la realidad también se encuentra en la *experiencia productiva* del artista, mucho más testimoniada en la historia. La admiración por la creación libre sobre la producción artesana ligada a la regla

aparece, por ejemplo, en la *Kritik der Urteilskraft* (§43), de Kant.³³ También la capacidad del poeta de decir aquello que permanece inefable en la existencia cotidiana es una característica de la creación artística que se unifica con su efecto catártico: "Por mucho que el hombre enmudezca en sus sufrimientos, / Un Dios me concedió decir lo que sufro",³⁴ dijo Goethe en *Trilogie der Leidenschaften* (ÄELH, 40; TE 41). Esta función de *liberación del ánimo*, paradigmática de la lírica del XIX, encuentra su antecedente más antiguo en la calificación de Platón del poeta como un "visionario" en éxtasis e inspirado por la divinidad. La naturaleza como modelo y contramodelo también es referente para la producción artística. Mientras que, por un lado, se encuentran innumerables ejemplos que interpretan una obra como imitación de la naturaleza, por otro, la estética del genio define la creación *según* naturaleza, acto de configuración según reglas propias inexpresables; y Valéry, en su ensayo sobre Leonardo, fundamentó la creación contra la impenetrabilidad de la naturaleza: la obra de arte se hace inteligible porque es mucho más sencilla que las partes que la forman.

Baudelaire, con su concepto de 'espontaneidad', es uno de los recuperadores de la función del *re-conocimiento* de la experiencia estética productiva: la mirada del artista es una mirada pura, infantil, que "reproduce, con su carácter inicial y con toda su significación, un mundo conocido, preconsciente y que se ha vuelto extraño" (ib. 42; TE: 42). El paso que avanza Baudelaire y que desarrollan Freud y Proust eleva el recuerdo a instancia última de la producción artística. La idealización del recuerdo fue en proporción directa con la imperfección de su modelo mundanal y con el de una experiencia efímera de éste; esto rompe con la metafísica platónica del recuerdo –anamnesis– de la belleza trascendental como modelo de la realidad y, en segundo grado, del arte (ib. 43; TE: 43). Pero al margen de estas funciones, la producción puede tener una finalidad inherente a su actividad: la emoción que se obtiene en la creación misma –de la cual hablaron Goethe y Valéry, o, como hizo Montaigne, en la *escenificación de un sujeto ficticio* después de haber deconstruido su propia personalidad en todos sus papeles reales. Con este último ejemplo podemos cerrar el recorrido abierto con la alusión inicial a la experiencia de identificación

³³ Ver nota bibliográfica en mi "Introducción" o bibliografía sobre Kant.

³⁴ "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide".

con un personaje ficticio propio de la experiencia estética receptiva y comunicativa. Tanto el mecanismo de la identificación como el de la deconstrucción de la propia personalidad mediante sucesivas y contradictorias identificaciones pueden producir un placer estético.

Agrupemos ahora las características aquí resumidas. El aspecto receptivo se caracteriza por su especial temporalidad, que se sitúa al margen de la vida real: permite una percepción renovada y, con esta función descubridora, procura placer por su objeto estético en sí, placer en presente. Además “nos traslada a otros mundos de fantasía, eliminando, así, la presión de la cotidianidad; prefigura experiencias futuras y abre un abanico de formas posibles de actuación; igualmente, permite reconocer el pasado o aquello reprimido y conserva el tiempo perdido” (ÄELH: 39-49, TE: 40). La comunicación permite identificarse con otros roles, distanciarse del suyo propio y adoptar valores y conductas ejemplificantes en situaciones nuevas. Finalmente, tiene la función de comunicar realidades idealizadas, conservándolas al mismo tiempo en obras o monumentos, no sólo como antiguallas, sino como objetos de una experiencia posible para el futuro de la humanidad. Por lo que respecta a la actividad productiva de la experiencia estética, las funciones nombradas en los párrafos anteriores se pueden resumir en el efecto catártico de expresarse en una obra, en recuperar el pasado reprimido en la infancia y en el regocijo inmediato en la propia creación de algo nuevo, de un mundo o de sí mismo (Valéry, Montaigne).

En todos estos casos se destaca también una característica común: se trata de la *voluntariedad de la comprensión* estética del sentido, que no puede ser impuesta por normas ni prohibida por dogmas. De hecho, sin la libertad de participar en el juego estético, la experiencia sería imposible y tampoco se podría obtener de ningún modo su capacidad emancipatoria. Será tarea del desarrollo filosófico que expondremos más adelante –II.5– justificar tanto estas funciones de la experiencia estética como la voluntariedad, la autonomía del sujeto de participar en ellas.

3. Crítica a la negación del placer estético

Hemos observado que el sentimiento de placer –o displacer– no sólo acompaña las diferentes funciones y los efectos producidos por la experiencia estética, tanto desde las perspectivas productiva como receptiva y comunicativa, sino que en algunos casos no puede pensarse separado de tal efecto. Es decir, el placer es aquello que indica y muestra que hay experiencia estética. Antes de analizar la teoría filosófica de Jauss, donde el placer y sus efectos deben unificarse intrínsecamente –ver II.4-6–, conviene asegurar el camino previniéndose de las críticas procedentes de las teorías que niegan que el placer forma parte de la estructura fundamental de la experiencia estética.³⁵

Para ello, haré referencia a la estética negativa de Adorno. Aunque Jauss dedica un capítulo completo de su *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* –capítulo I.2– a reprobación en general los puntos débiles de la teoría estética negativa de Adorno, no voy a referirme a todos ellos, sino sólo a los que van directamente relacionados con la negación del placer. Expondré resumidamente los motivos de la teoría de Adorno contra el placer –en ningún caso intento resumir la teoría negativa ni criticarla en su totalidad.

Uno de los motivos principales de la estética adorniana para enfrentarse a la presencia del placer en la experiencia estética es el de que a través de él se transmite la ideología dominante. La industria cultural introduce en sus productos mecanismos placenteros de identificación y entretenimiento con el objetivo de vender mejor sus productos, lo cual consigue adormecer la capacidad crítica del espectador-consumidor y le mantiene como uno más entre la domesticada población, la masa social. Por si esta función ideológica y de control no fuera suficiente, subyace en ella un importante argumento filosófico contra el placer: Adorno asegura que el sentimiento estético se basa en la afección sensual, en el agrandar a los sentidos, en contra de lo esencial del arte, que es la trascendencia de lo meramente sensible. Por ello, Adorno considera que “quien busca placer en la experiencia estética se pone a la altura de lo culinario o lo pornográfico” (cito según Jauss, PAEE, 34).

³⁵ En la tradición ascética del arte, Jauss sitúa en los orígenes a la tradición platónica, que continúa por los Padres de la Iglesia, y, entre otros, a Rousseau, Adorno, Brecht, Marcuse y un largo etcétera.

En consecuencia, la concepción adorniana del arte es la de un arte negativo en el sentido que se enfrente a cualquier acto de reconocimiento de significados que pueda ofrecer la experiencia cotidiana. De este modo, el arte combate la identificación de cualquier significado, de cualquier norma social que se pueda esconder bajo la apariencia de los hechos, combate toda referencia posible a la realidad –que Adorno acostumbró a juzgar de manera pesimista–, para ofrecer así la esperanza de un más allá, de una utopía (*promesse de bonheur*). En nuestra época de laicización, el arte es aquello que ofrece el resplandor de que es posible una realidad diferente, no opresora.³⁶ El sujeto estético, para poder entrar en el aspecto negativo del arte, debe abandonar su individualidad social y fundirse con la obra; es la obra la que contiene, según la teoría de Adorno, el poder negativo de la experiencia estética (Jauss, PAEE: 35).

Contra estas tesis Jauss tiene mucho que decir. Su propia teoría de la recepción –expuesta tan sólo un año después de la publicación de *Negative Ästhetik*, de Adorno (1966)– argumenta, primero, contra la metafísica de la substancialidad de la obra de arte a la que todavía pertenecen algunos de sus principios: para Jauss, la negatividad estética del arte no es una cualidad intrínseca del objeto estético, sino producida en la experiencia de la obra. La obra tiene cualidad de signo y sólo mediante el diálogo entre sujeto y objeto se puede convertir en una obra negativa o clásica.³⁷ Este diálogo se puede observar a lo largo de la historia como una dialéctica, en la cual, según el contexto histórico, las obras se van convirtiendo en clásicas o se recupera en ellas un nuevo sentido subversivo.³⁸ Jauss reprocha a Adorno que en su teoría negativa no contemple el proceso dialéctico de producción de normas que toda negación de normas tiene como resultado (ÄELH: 50-51; ET 50).

Por lo que respecta a la función de identificación, Jauss recuerda que Adorno no quiere reconocerla como parte de la experiencia primaria con el arte; pero, sin esta identificación, reclama Jauss, no podríamos participar del mundo de ficción que compartimos con el artista y que debe transmitir la negatividad

³⁶ Cfr. también Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica a la razón después de Adorno*. Visor, Madrid, 1993.

³⁷ He resumido este tema en I.2.2, lo fundamento filosóficamente en el apartado II.5 y lo aplico a la hermenéutica literaria de Jauss en VIII.2.

³⁸ Recojo algunos ejemplos en el capítulo VII.4, según lo desarrollado en Jauss ÄELH, I.A.7.

(ÄELH: 54). Es decir, aunque no nos identifiquemos con el personaje principal, ha de haber un mecanismo de participación del mundo propuesto por el autor, para que sus efectos, tanto subversivos como normativizantes, puedan tener efecto.

Las contrarréplicas de Jauss para defender el placer estético no son suficientes por dos razones. La primera, porque ninguno de ellos ha atacado la crítica filosófica adorniana de que el placer estético es un placer meramente sensual. Para encontrar la mejor defensa de Jauss a esa crítica, se debe buscar en otra parte. En el capítulo I.3 de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Jauss reconoció claramente la diferencia entre el placer sensual y el placer estético (pág. 71) y la trató teóricamente. Su argumento consiste – como analizaré detalladamente en II.5– en que en la experiencia estética precisamente se va más allá de las cualidades sensibles del objeto para crear un mundo nuevo, por lo cual el placer estético queda precisamente al margen de ellas.

La segunda razón es que ninguna de las contrarréplicas de Jauss afectan a la teoría de Adorno en su globalidad. Esto para Jauss no fue realmente necesario, pues la estética de la negatividad no se había mostrado todavía tan claramente como una teoría opuesta al tipo de concepción hermenéutica de Jauss. Sin embargo, lecturas posteriores sobre Adorno, como por ejemplo, la de Menke a partir de los años 90, han radicalizado algunos aspectos y se han opuesto explícitamente a los principios básicos de la teoría de la recepción de Jauss. Si se interpreta la estética adorniana como teoría de la experiencia estética, en la cual todo tipo de comprensión es negado y excluido, entonces parece no poder haber lugar para la transmisión de normas sociales y la apropiación de un sentido propio del placer estético. No tenemos todavía las herramientas para hacer frente a este tipo de posiciones teóricas; de hecho, hasta que no expongamos la teoría de Kant, no podremos revalidar realmente la concepción de Jauss –ver VI.3-4 y, más adelante, Jauss VII.4 y VIII.³⁹

³⁹ Cfr. Cr. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, 1988. En la conclusión sobre el capítulo de Kant expondré mis razones por las cuales la teoría estética kantiana, si se lee desde la perspectiva de Jauss, puede ser inmune a la negatividad adorniana según la lectura de Menke.

4. Definición del placer estético

Acabamos de argumentar que la teoría estética negativa de Adorno, en la lectura que hizo de ella Jauss, puede prescindir de la crítica adorniana al placer estético. Una vez abierto el camino, Jauss se dispone a desarrollar el concepto de placer estético. ¿Qué nos enseña la historia del término 'disfrutar' sobre la experiencia estética primaria?

El significado del término disfrutar [*Geniessen*] en alemán retrae el sentido de "usar y beneficiarse de alguna cosa" (ÄELH: 59, TE: 60).⁴⁰ Así pues, este significado se relaciona con "participación y apropiación" –acepciones originariamente religiosas–, en el sentido en que también las utiliza Fausto en su famoso monólogo: "Y lo que en toda la humanidad se comparte, / esto quiero disfrutarlo en mi propia persona".⁴¹ Jauss encuentra las fuentes clásicas en las que se basa este sentido del término 'disfrutar'.

Aristóteles analiza en la *Poética* el placer que produce la representación de objetos feos (1448b). Considera que el sentimiento se debe a la admiración de la técnica imitativa en relación a un objeto natural (mirar reconociendo) y, al mismo tiempo, por reconocer el arquetipo –el concepto del objeto– en lo representado (reconocer viendo). Pero el placer estético no se agota en esto: el reconocimiento se puede desarrollar, en el drama, en identificación con los personajes que actúan, con lo que provoca un efecto catártico sobre el espectador, que deja ir así las pasiones y se siente liberado, purificado, "como si de una curación se tratara" (ÄELH: 72).

El segundo impulso histórico para la formación de la experiencia estética placentera se encuentra en la crítica de Agustín de Hipona. En sus *Confesiones* divide los placeres de la vista (*concupiscentia oculorum*) en dos ámbitos, cada uno de los cuales puede usarse de manera que pueda dirigirse hacia la perdición en el mundo o hacia la salvación en Dios. La *voluptas* se fija en la belleza y la armonía de los objetos o del arte, la cual define tanto el placer como mera recreación en el objeto –placer mediado por el conocimiento del mundo–, o como

⁴⁰ Como también en las lenguas románicas: "disfrutar de una hacienda, de una beca de doctorado, etc".

⁴¹ Goethe: "und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / will ich in meinem innern Selbst geniessen" (v. 1770).

camino hacia el conocimiento de Dios. La *curiositas*, por otro lado, fascina por los objetos feos, sórdidos, por lo cual place por ella misma y conduce a la pérdida del "camino correcto"; pero también puede llegar a ser utilizada como medio de observación divina: "mediante el olvido de uno mismo en la contemplación de Dios, le abre la única vía de salvación (cito Agustín según Jauss, ÄELH: 73, TE: 63). Agustín de Hipona reconoce, pues, como Aristóteles, la función cognitiva y de apropiación inherente a la experiencia estética, aunque, como es lógico desde su perspectiva, critica el uso tanto de la *voluptas* como de la *curiositas* que no van dirigidas hacia Dios.

La tercera fuente que establece el carácter de la experiencia estética se encuentra en la retórica clásica. El sofista Gorgias, con el objetivo de educar, de persuadir y de modificar la actitud del oyente, puede mover sus pasiones hacia estados de horror, de lamento o de gratificación, así como puede también purificarle el ánimo. De hecho, es en este afecto placentero de la catarsis como la tradición de la oratoria, que se inicia en esta época, fundamenta su función comunicativa de valores y normas. Y es por esto por lo que ha sido tan criticada a lo largo de la historia moderna, aunque, como opina Jauss, en la antigüedad se utilizaba especialmente en el ámbito pedagógico y, menormente, en el comunicativo.⁴²

La continuidad histórica de la retórica ofrece el primer elemento de análisis de la decadencia de las funciones de la experiencia estética placentera, que llegará a reducirlas a simple función narcótica, y con motivo de la cual ha sido combatida por la teoría crítica. A partir del Renacimiento, con el surgimiento de las ciencias modernas, la cualidad cognitiva del discurso en general queda relegada a la argumentación lógica y se separa de la retórica y de sus efectos sobre el ánimo, limitando a ésta a su capacidad persuasiva y al *sensus communis* que pone de acuerdo a los hombres (ÄELH: 76; TE 65).

La estética del genio, con su fundamento en el talento y la naturaleza, "se opone a la presunta artificiosidad de toda formación retórica" (ÄELH: 75, TE: 64) y, por tanto, valora la "verdadera" experiencia estética, tanto productiva como

⁴² Será importante en este trabajo no olvidar que el uso que hace Jauss del concepto de comunicación no está restringido a "transmisión de normas o valores sociales", sino que puede ser ampliado a otro tipo de comunicación más general y abstracta.

receptiva, como aquella que se mantiene al margen del arte de las técnicas de seducción visual. Al perder capacidad persuasiva, el romanticismo tiende a disminuir la capacidad comunicativa de la experiencia estética, relegando la experiencia estética a un ámbito más reducido de la vida, un ámbito donde la vida práctica no se entremezcla, el ámbito ocioso de la contemplación burguesa. Sólo a partir de la división entre vida práctica –también laboral– y vida ociosa – arte contemplativo–, se entiende que pensadores como Schiller y Marx, que conciben el mundo del trabajo como la realidad industrializada y alienante, otorgan al arte la elevada función de transmitir la utópica o futura unión – escindida– del mundo laboral con el de la vida no alienada. Esta función del placer estético como sentimiento de recuperación de la “vida verdadera” a través del arte va a ser simplificada a partir de Marx y se va a restringir a una de sus dos caras: la función de evasión de la realidad (ÄELH: 76; TE 65-66). Sólo Freud, que ha influido en los marxistas posteriores, recupera, integrándolo en su teoría, el sentimiento de placer de la experiencia estética, que es ahora un reconocimiento de la experiencia pasada reprimida, cuya liberación produce un placer todavía mayor, pero ya no estético.

De este modo, limitado a su función trifásica y evasiva, el siglo XX es el gran crítico del placer estético y el defensor del arte ascético que, en lugar de producir una experiencia estética placentera, debe llevar al espectador a la reflexión y a la conciencia crítica del mundo en el que vive. Adorno equipara el placer estético al placer gastronómico y pornográfico. Pero además, dice Adorno, es utilizado por la industria cultural burguesa para reafirmar el orden de cosas vigente, en el cual “el arte es sensual y la vida, ascética, cuando al contrario sería mejor” (ÄELH: 65, TE: 67).⁴³ Contra la sociedad de consumo, el arte de vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial da soporte a esta tesis: con ejemplos tan importantes que han “hecho escuela”, como Jackson Pollock, Barnett Newman y Samuel Beckett.

En general, las teorías literarias a partir de la Segunda Guerra Mundial apenas atienden al placer producido por la experiencia estética. Dirían, más bien, que el ámbito de su estudio comienza donde acaba el placer. Sólo Gadamer lo incluye en su teoría y lo hace para desvirtuarlo, pues, según él, es el fundamento

⁴³ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (trad. Cast.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992, en *Gesammelte Schriften*, tomo 7, Frankfurt, 1970, 26-27.

principal de la conciencia estética, aquella que se satisface en la mera forma de las cosas y de las obras. Gadamer desacredita la conciencia estética porque, según él, se limita a "estetizar" el mundo, a considerarlo simplemente en su cualidad formal, aparente.⁴⁴ Por el contrario, la teoría hermenéutica del arte tiene en cuenta el contenido de verdad de la obra, que es según esta teoría lo fundamental, y "ni la verdad ontológica del arte, ni la social, necesitan la mediación del placer estético" (ÄELH: 80, TE: 68). También la estética marxista deja al margen el placer estético del ideal de representación mimética, que "debe llevar al sujeto-receptor al reconocimiento inmediato de la realidad objetiva" (ib.). Incluso, reconoce Jauss, hasta ahora la estética de la recepción ha concebido la relación con el arte como si se tratara únicamente de una reflexión estética, participando del ascetismo que se ha impuesto en las teorías artísticas desde principios del siglo XX. Como mucho, algunos estudios de la teoría de la recepción han relacionado el sentimiento de placer estético como un sentimiento de reconocimiento, de satisfacción del horizonte de expectativas, como es habitual en la literatura de consumo o en los clásicos cuando se leen según la lectura canónica.

Tan sólo Roland Barthes, un año después de la publicación de *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (PAEE, 1972), rompe una lanza a favor del placer estético, el cual se basa, sin embargo, únicamente en su relación con la lengua; una relación de placer por la capacidad creativa y casi paradisíaca de la escritura. El placer queda en la teoría de Barthes relegado al escritor, pero así, se vuelve a la estructura ontológica clásica de la obra (ÄELH: 80, TE: 69).

Con esta historia de la decadencia hermenéutica del placer estético elabora Jauss su posición frente de la problemática, haciendo explícito y tomando conciencia de los efectos que la historia de la experiencia estética produce sobre sus planteamientos actuales. De este modo, se justifica el uso lingüístico actual de 'placer' [*Geniessen*] en su pérdida de las funciones cognitivas (reconocimiento y apropiación de un mundo) y social (comunicación de normas). Pero justificando el uso lingüístico actual de 'placer estético' y reconociendo sus funciones olvidadas se ha ganado una posición respecto a la historia que autoriza a

⁴⁴ Cfr. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1960, I.I.2-3 y, especialmente, el apartado I.I.3.2. "La crítica de la abstracción de la conciencia estética", así como mis comentarios en relación a esto al final del capítulo siguiente.

recuperar una definición que incluya el sentimiento de placer en la experiencia estética, siempre y cuando con ella se pueda abarcar un abanico más amplio de fenómenos estéticos.

Para concluir este apartado, conviene detenernos en un detalle no sin importancia: Jauss, pretendiendo poder comprender todos los placeres en el arte como placeres propiamente estéticos, no se ha cuestionado si los mecanismos que provocan placer en el arte de masas o el placer por la identificación de lo conocido en los clásicos son estéticos o pueden tener su fundamento en diferentes dinámicas del ánimo. En el apartado II.6 analizaré que estas posibles distracciones introducen en su teoría ciertas contradicciones.

5. Esbozo de una teoría de la experiencia estética

En el apartado II.2 hemos observado que el sentimiento de placer acompaña, a veces como elemento indispensable, múltiples fenómenos estéticos, tanto de la historia del arte antiguo como del moderno. En el siguiente apartado hemos cuestionado algunas de las críticas de la estética de la negatividad contra el elemento del placer en la experiencia estética. Finalmente, en el último apartado la definición etimológica del término 'placer' nos ha mostrado sus dos acepciones de 'uso' y 'apropiación' de un sentido, como el proceso de decadencia de estos sentidos en la historia de las artes y de la estética, llegando a quedar, el placer estético, desacreditado, abandonado en el ámbito teórico. Sin embargo, hemos entendido que tales críticas no afectan tanto a su sentido original como a las funciones ideológicas y narcotizantes que pueden acompañar los fenómenos artísticos, con lo cual podemos considerar justificada la recuperación de Jauss del sentimiento como elemento básico de una teoría de la experiencia estética. Vamos, pues, a reconstruir la teoría de Jauss, que él expuso en su más completa expresión en su obra *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* I.A.3 (82-90, TE: 70-78). ¿En qué consiste la experiencia estética primaria? ¿Cómo se diferencia el placer estético del placer de los sentidos? ¿Cómo es posible sentir un placer (estético), que no se fundamenta en la percepción de la obra, pero empieza en ella?

Jauss, para caracterizar la experiencia estética placentera, toma la referencia de dos fenomenólogos poco reconocidos: la obra de Ludwig Giesz

Phänomenologie des Kitsches,⁴⁵ el cual así mismo desarrolla la teoría fenomenológica de Moritz Geiger en su "Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genüßes" (1913). Todos ellos se refieren a la distancia kantiana que conlleva el desinterés por la existencia del objeto para fundamentar el sentimiento de placer, pero Jauss opinará que con este concepto no es suficiente para definir completamente la experiencia estética y recurre a la ayuda gnoseológica de Jean-Paul Sartre. Intentaré resumir todo este rompecabezas conceptual y de autores.

Jauss diferencia, primero, el placer estético del placer común o de los sentidos, puramente sensible e inmediato. Si el placer puramente sensible obtiene su satisfacción en el ámbito de los sentidos, el placer estético, que, como indica su etimología, proviene también de la sensibilidad, va más allá de ésta. El placer basado meramente en la sensibilidad se caracteriza por un "abandono inmediato de los sentidos del yo en un objeto" (ib. 71). Es decir, el yo o sujeto se interesa directamente por la existencia material del objeto y por sus cualidades sensibles, por su sabor, aroma, color, textura, etc., de manera que el sujeto se olvida de sí mismo. El placer no necesita otra cosa que el objeto, es un placer que se satisface en sí mismo, que comienza y acaba en lo sensible:

"Mientras en el placer elemental el yo se anula y el placer, mientras dura, se basta a sí mismo y no tiene relación con el resto de la vida, el placer estético necesita de un momento más: el acto de adoptar una postura, que deja de lado la existencia del objeto, convirtiéndolo así en objeto estético (...). Este hiato es denominado distancia estética o momento de la contemplación" (ÄELH: 82-3, TE: 71).

El análisis fenomenológico, pues, encuentra la diferencia entre el placer sensible y el estético en que, mientras el primero se fundamenta en y se restringe a las cualidades sensibles del objeto, en la experiencia estética se toma una distancia respecto a la existencia del objeto (en esto todos están de acuerdo en afirmar la autoridad kantiana).⁴⁶ Mientras que Kant habla de "desinterés" (§2 y ss), Geiger utiliza la expresión "interés no interesado". La diferencia de matiz es

⁴⁵Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, 1960. Fenomenología del Kitsch, 1973, Tusquets, Barcelona.

⁴⁶ Ninguno de ellos entra a fondo en el significado de esta expresión kantiana. Para mi interpretación, ver capítulo sobre Kant IV.1.

que éste pone el acento en la participación activa del sujeto en adoptar la distancia. Así pues, en la experiencia estética, ya no hay un interés por satisfacer puramente la sensibilidad, sino que el objeto se relaciona con otros aspectos de la vida del sujeto, con lo cual entran en juego otras facultades humanas. Si bien Geiger pone el acento en la participación activa del sujeto en ocuparse del objeto de otra manera, no define cuáles son las facultades que intervienen y cómo lo hacen; en consecuencia, Geiger no acaba de diferenciar entre la distancia adoptada entre la representación que provoca una experiencia estética y la que se desarrolla en la actitud teórica.

Para resolver esta carencia en la teoría de Geiger, Jauss recoge la teoría fenomenológica de Sartre en *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940). Sartre defiende en esta obra que en la experiencia estética "el distanciamiento es un acto en el que se crea una figura de la conciencia imaginativa" (citado según Jauss, ÄELH: 83, TE: 71). La realidad nunca es bella, ni fea ni sublime por sí misma y, para que lo pueda ser para el sujeto, ha de ser negada por la conciencia imaginativa, la cual, a partir del material sensible, crea un nuevo objeto, el objeto estético. La conciencia imaginativa toma "el signo estético [en palabras de Sartre] para hacer de él un texto lingüístico, óptico o musical, la figura de la palabra, de la imagen o del tono del objeto estético irreal" (ib.). La distancia, entonces, la entiende Sartre como la negación –*néantisation*– de la estructura esencial de la realidad, un acto de la conciencia imaginativa que confiere entonces a los objetos irreales una nueva estructura: las cualidades estéticas. En este sentido se entiende mejor que la contemplación ya no sea un acto pasivo de percepción, sino un acto activo de producción de un objeto.

Para Jauss, Sartre aporta la base que necesita una teoría de la experiencia estética que sirva para la producción del arte e, igualmente, para su recepción, ya que tanto una actividad como la otra proyectan imaginativamente un objeto irreal sobre la realidad, modificándola, es decir, creando un mundo imaginario: el mundo de la ficción. No obstante, si la teoría de Sartre explica la diferencia entre percepción e imaginación, no llega a "aclarar la cuestión de lo que hay que añadir para que la imaginación de lo ausente pueda producir un placer estético" (ib:72).

Para poder completar la propuesta de Sartre, Jauss recoge la teoría de Giesz, que hace referencia a la de Geiger. La expresión "interés desinteresado"

hay que interpretarla como el primer distanciamiento estético que se establece sobre la realidad cotidiana. Se trata de un desinterés por las propiedades inherentes, objetivas de la cosa, en las cuales se incluyen tanto las cualidades meramente sensibles como las propiedades consideradas científica o moralmente. Este desinterés es la condición de posibilidad del tipo de la experiencia estética, en la cual se construye un objeto irreal mediante el juego dialéctico entre el objeto real y lo que el sujeto complementa al relacionarlo con su vida en general.

Es en virtud de esta participación del sujeto en la construcción imaginativa del objeto como se puede definir un cierto provecho o interés, es decir, un placer estético (sobre lo que inicialmente era desinteresado): "extraigo nuestro interés de nuestra falta de interés" (cito a Giesz según Jauss, *ÄELH*: 83, *TE*: 72). De este modo, el placer no proviene de las cualidades puramente sensibles del objeto real, pero tampoco unilateralmente de su homónimo irreal creado por el sujeto. A lo que parece referirse Giesz es que, por una parte, hay un placer al alejarse de las propiedades del objeto real, a cuyo mundo pertenece. A este placer se añade el de la percepción de las cualidades estéticas –belleza, armonía, fealdad, etc... El placer, según Giesz, debe proceder del juego dialéctico establecido entre el sujeto y el objeto: "yo disfruto de este balanceo, en el cual he introducido el placer primario y su objeto" (citado según Jauss, *ib.*). Mientras el sujeto se libera de las preocupaciones cotidianas, puede contemplar las cualidades estéticas –construidas entre el objeto y el sujeto. Hay tanto una satisfacción en la distancia estética como una autosatisfacción por la actividad que se está llevando a término. Para definir este balanceo, esta dialéctica no dominada ni por lo objetivo ni por lo subjetivo, Jauss introduce la fórmula de "la autosatisfacción en la satisfacción ajena".

La experiencia estética debe mantenerse en estos límites, en este balanceo, si quiere mantener su propiedad esencial y el placer estético. Por el contrario, si la experiencia recayera en una pura contemplación placentera en el objeto, "casi se podría calificar de mística", y si recayera en un puro placer sobre el sujeto mismo, se trataría de una autosatisfacción sentimental, en la cual el sujeto es el objeto de su propia satisfacción" (*ib.*: 73).

La construcción de esta teoría tiene para Jauss dos grandes ventajas. Para comenzar permite comprender de una manera más profunda que la

experiencia estética, tanto desde el punto de vista del artista como del receptor, es productiva, crea un objeto imaginario cuya sustancia no se basa en la estructura real del objeto existente. La creación de un objeto imaginario tiene el efecto de un adentrarse en un "submundo de ficción", que sólo puede existir como contraste con la realidad, para lo cual necesita una *epojé* que la niegue (utilizo la terminología de la sociología del conocimiento de Schütz).⁴⁷

La primera ventaja de la teoría es, para Jauss, la unificación de la experiencia estética prerreflexiva y comprensiva. El placer estético no es totalmente subjetivo, sino que mantiene la doble causa en el signo real y en el objeto que produce.

"La caracterización del placer estético como autocomplacencia en el placer ajeno presupone, pues, la unidad primaria entre placer que entiende y comprensión que disfruta y restituye la significación propia de 'participación' y de 'apropiación' que tenía, en su origen, el término" (ÄELH: 85, TE 73, traducción corregida).

El sentimiento de aprehensión de un objeto (estético) con un sentido significa al mismo tiempo participación en y la apropiación de un sentido. La experiencia estética implica una aprehensión participativa y una participación cognitiva –y, por tanto, innovadora– del sentido del mundo. Pero esta experiencia de lo nuevo o lo diferente, de algo ajeno, puede referirse también a la experiencia del otro, a la experiencia que en general pueden transmitir los demás al sujeto receptor. Es decir, que "el movimiento pendular existente entre contemplación no interesada y participación experimentadora es una forma de experimentarse a uno mismo en esa capacidad de ser otro que el comportamiento estético nos ofrece" (ib.). La experiencia de la alteridad nos abre al ámbito de la intersubjetividad, no sólo entre receptor y artista, también entre receptores; esto se hace evidente en la exigencia de aprobación por parte de un

⁴⁷ En la sociología del conocimiento, el término *epojé* (husserliano) hace referencia a una vivencia al margen de lo que se considera la vivencia del mundo cotidiano. El capítulo "Las estratificaciones del mundo de la vida" en *Die Strukturen der Lebenswelt*, de Schütz, muestra que los diferentes modos cognoscitivos permiten vivencias de mundos y de submundos, como el de la fantasía, el onírico o el del arte. En el mundo de la fantasía, que sólo es posible en contraste y como negación del mundo de la vida, los objetos no tienen autoidentidad, las categorías de espacio y tiempo son diferentes a las del mundo de la vida cotidiana (1975: 46-51).

tercero inherente al juicio estético de la experiencia. Jauss se refiere aquí a la aprobación de nuestro juicio estético por parte de otros o del juicio estético de éstos por nosotros –este tema será de capital importancia en el desarrollo de la estética kantiana, ver capítulo IV y V.

Jauss ha comenzado definiendo la experiencia estética como un *liberarse de* la carga del mundo real o cotidiano. En estas observaciones se encuentran los motivos finales que Jauss define como *liberación para* de la experiencia estética. En sus palabras:

“Resumo estas reflexiones en una tesis: la actitud estética placentera, que es al mismo tiempo una liberación *de* y una liberación *para*, se puede realizar en tres funciones: para la conciencia productiva en la creación de un mundo como su propia obra (*Poiesis*), para la conciencia receptiva al aprovechar la posibilidad de renovar su percepción de la realidad tanto exterior como interior (*Aisthesis*), y finalmente –y con ella se abre la experiencia subjetiva a la intersubjetiva– al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con normas de comportamiento prescritas y todavía determinables” (*Katharsis*) (ÄELH: 88 original, TE, 76).

Esta tesis resume la segunda ventaja de la teoría de Jauss: desplegar la unidad del placer comprensivo y de la comprensión placentera que caracteriza su teoría de la experiencia estética hacia los tres grandes ámbitos que cubren los fenómenos estéticos: el del creador-artista, el del receptor que se apropia de un sentido del mundo y el de los receptores en plural, que se ponen de acuerdo en lo que debe ser su participación en el mundo que comparten.

Una tercera virtud de la teoría de Jauss, que él ni siquiera explicita a causa de su manifiesta evidencia, es que la teorización de la unión entre placer estético primario y comprensión de un sentido o ampliación del horizonte de sentido existencial permite encajar una teoría de la experiencia estética con la teoría de la recepción defendida por él a partir de finales de los años sesenta. En esta teoría, recordemos, se considera que los significados de las obras cristalizan en sus recepciones y se convierten en significados cotidianos y normativos tanto para la experiencia de nuevas obras como para la vida cotidiana. La teoría de la experiencia que acabamos de exponer puede incluir estos significados cristalizados de las obras también dentro del concepto de realidad; de este

modo, se entiende que la experiencia estética rompa, niegue estos significados para renovar la percepción sobre el objeto estético y llegar a una nueva comprensión. Es decir, los significados que cada nueva comprensión establece se instituyen a lo largo del tiempo, se convierten en normas sociales y, al hacerse opresoras o asignificativas para los nuevos receptores, se vuelve a necesitar de una experiencia estética que, con su carga de negatividad, rechace de nuevo los significados institucionalizados y los refresque.

Más allá de estas tres virtudes de la teoría de Jauss, en este liberarse *de* y *para* de la experiencia estética se puede comprender también que el placer pueda provenir de la representación de figuras siniestras. Para el psicoanálisis de Freud –en *Der Dichter und das Phantasieren*–, el placer en lo feo o en el sufrimiento del protagonista es posible gracias a la distancia estética, que nos hace entrar en un ámbito lúdico, de juego que se aparta de la realidad. De este modo, es posible la identificación con, por ejemplo, el héroe, que permite la experiencia de la grandeza en alguien de cualidades morales superiores; pero también libera la experiencia reprimida o recupera un recuerdo perdido (Proust), elementos, éstos, que no aparecen en la teoría catártica aristotélica.

Con todo esto, Jauss reencuentra la fuente experiencial de donde surgen las tres dimensiones estéticas: la productiva, la receptiva y la comunicativa. Cada una de estas dimensiones se pone en relación con tres conceptos de la tradición estética, que ayudarán así a delimitar su sentido con las manifestaciones artísticas que hemos encontrado en los apartados precedentes y que deberán ser sistematizados más adelante: la *poiesis*, en el sentido aristotélico de “saber productivo”; la *aisthesis*, que también fue reconocida por Aristóteles –sin usar este término–, pero que sobre todo es la base de la estética moderna desde Baumgarten, como sentido de reconocimiento y entendimiento por medio de los sentidos; y, finalmente, la *katharsis*, que libera de la opresión de la vida cotidiana a través de la expresión de las emociones y que lleva tanto a un cambio de las convicciones como a la libertad estética del juicio. La jerarquización o separación de la unidad formada por los tres aspectos llevaría a malentendidos.

Jauss dedica tres capítulos de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* para esbozar un estudio histórico de las tres funciones de la experiencia estética, la *poiesis* (cap. I A.5), la *aisthesis* (cap. I.A.6) y la *katharsis*

cap. I.A.7). Antes de poder entrar a desarrollar estos capítulos, sin embargo, se impone una valoración crítica de la teoría jaussiana y de sus tesis.⁴⁸

6. Grietas para un posible naufragio (de la teoría)

Como hemos visto en el recorrido contextual sobre la obra de Jauss – capítulo I–, desde sus primeras indagaciones teóricas en el ámbito de la literatura, tuvo muy presente el sentimiento como elemento esencial de la experiencia estética. Sin embargo, al presentar su teoría de la recepción y defenderla de sus críticos entre los años 1967 y 1969, estaba más preocupado por los mecanismos de formación y renovación de significados y no explicitó la función del placer estético. A partir del año 1972 empezó a trabajar en una teoría más global que pudiera coordinar ambos aspectos de las relaciones con las obras: el aspecto afectivo y el aspecto comprensivo, el que explica la liberación del mundo de los significados y el que permite la creación de un nuevo sentido. La expresión más completa de su teoría estética se publicó en el año 1977, en el primer volumen de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, y apenas desde entonces obtuvo modificaciones. Una vez que tuvo los principios fundamentales de su “sistema estético-hermenéutico”, volvió a revisar la teoría de la recepción y la reestructuró como una teoría de la hermenéutica literaria. Esta teoría, que hemos resumido en I.3, la desarrollaremos con más profundidad en la III Sección –capítulo VIII. Antes de seguir avanzando, asalta la necesidad de analizar críticamente la consistencia de esta teoría.

Hemos observado unas líneas más arriba que uno de los objetivos de Jauss es caracterizar la experiencia estética como una experiencia autónoma, donde la voluntariedad o libertad de participación en el juego es una de las reglas esenciales. Para alcanzar este objetivo trata primero de distinguir la fuente del placer meramente sensible de la del sentimiento estético, el cual se manifiesta en la apropiación y el aprovechamiento de un sentido renovado del mundo. Es decir, en la actividad estética, tanto si es en su vertiente productiva –

⁴⁸ Tal y como ya he explicado, las ambigüedades que ahora denuncio nos obligarán a dar un largo rodeo en la teoría de Jauss, que pasa por la hermenéutica de Gadamer y por la teoría estética kantiana.

en la cual el artista crea un mundo nuevo–, como en la vertiente receptiva –la cual también es creativa e imaginativa–, como si es en la vertiente comunicativa –aceptación o rechazo de todo esto por parte de terceros–, se representa un horizonte de sentido, se crean y comparten significados sobre las cosas. Todo esto ocurre, según Jauss, gracias a la construcción de un horizonte de ficción, cuyo alcance necesita que la estructura real del objeto que nos provoca la experiencia, es decir, que la percepción cotidiana sobre el soporte físico de la obra de arte sea negada, sea –sartrianamente hablando– anihilada. La experiencia estética requiere un primer acto de negación de la estructura de la realidad para poder generar un mundo de ficción en el que basemos nuestra experiencia. De este modo la realidad que se crea en el mundo de ficción puede poseer una estructura diferente a la realidad cotidiana, tal y como parece ocurrir en una novela fantástica o de ciencia ficción; las dimensiones temporales, espaciales, etc. esenciales de la realidad deben ser transformadas para concluir en una experiencia de ficción plena.

División y comunicación entre el mundo real y el de ficción

La primera serie de problemas que quiero exponer atañe a una ambigüedad en la teoría de Jauss en relación al último punto que acabo de explicar: el de la introducción de la noción sartriana de negación del mundo real para poder entrar en una dimensión imaginaria-estética. La ambigüedad consiste en la intensidad o el grado de esta negación. Empecemos presuponiendo un grado muy alto de distanciamiento de la realidad, el de hacer de la realidad una nada –*néantisation*– a partir de la cual se creará el mundo de ficción. Presuponemos, pues, que en su teoría Jauss considera que en la construcción de un mundo de ficción las facultades humanas que actúan en la experiencia estética hacen caso omiso de toda referencia a las reglas que forman el mundo real. Si esto fuera así, podríamos con derecho expresar nuestra duda: ¿con qué principios se construyen las reglas para crear la nueva realidad? ¿Y con qué material se construirían los objetos y los personajes de este mundo? O dicho de otro modo, ¿con qué lenguaje se entendería la obra con nosotros?

Algunas teorías sobre la ficcionalidad consideran que cada obra trae consigo –normalmente, de manera implícita– las reglas propias de su propio

mundo, es decir que en el mismo desarrollo de la historia se comunican las reglas del mundo ficticio. Basándose en Searle, Harshaw (Hrushovski) define el texto literario como aquel que "construyen su propio campo de referencia interno al mismo tiempo que se refieren a él; es como si hicieran la barca bajo sus propios pies mientras van remando por el mar".⁴⁹ Este tipo de comunicación autorreferencial del arte ha sido también expresada con la tesis de que los artistas construyen un lenguaje y un estilo propios y únicos, esto es, su propio mundo. Supongamos que esto fuera posible sin hacer referencia al mundo real, tal y como reza la primera propuesta de lectura de la teoría de Jauss.

Sin embargo, si en la construcción de un mundo de ficción el sujeto tuviera que mantenerse completamente al margen del mundo existencial, ¿mediante qué medio y sistema de referencia se podría establecer la comunicación entre la ficción y la realidad? Es decir, si todo lo que el sujeto se pudiera representar a través de una ficción tuviera que quedar al margen del mundo real, parece que la experiencia estética en tanto que apropiación de un sentido sobre la realidad que Jauss defiende no podría encontrar el medio a través del cual se aplicaría a la existencia mundana del sujeto. Al margen de toda relación con el mundo real, la experiencia estética tendría el valor equivalente al soñar despierto o al de una alucinación, con la diferencia de estar provocada conscientemente por el sujeto. Soñar despierto o tener una alucinación acostumbran a definirse como vivencias que quedan al margen de la realidad y de las cuales no extraemos aprendizajes o significados –al menos no intersubjetivos– sobre la realidad. En conclusión, si Jauss hubiera querido definir así el concepto de 'anihilación' del mundo físico que toma de Sartre, habría desembocado exactamente en el principio contrario de lo que buscaba, que debía ser el fundamento para la tesis de la teoría de la recepción sobre la función comunicativa del arte sobre la sociedad.

Para intentar superar este problema, podemos probar de relativizar la noción sartriana de *néantisation*, de negación de la estructura del mundo físico en la experiencia de lo ficticio. Supongamos que Jauss se refiriera a este mecanismo estético en el sentido en que el sujeto se representa a sí mismo los

⁴⁹ Benjamin Harshaw (Hrushovski), en "Ficcionalidad y campos de referencia", pág. 132, en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, 1987.

elementos reales ya conocidos pero sin hacer referencia a su existencia mundana. Es decir, en la experiencia estética se utilizan o se representan objetos del mundo real, pero no se les atribuye el significado de existencia real, sino de ficticia o de meramente posible.⁵⁰ El mundo de ficción no sería ya el mundo de lo existente sino el mundo de lo posible, de lo verosímil, de lo que podría existir dentro de unas reglas específicas que establece cada obra. Para esta hipótesis, la experiencia estética no tiene en cuenta si los objetos o personajes de una novela de ficción han existido en la realidad, sino si podrían existir. Para la experiencia estética, no interesa en absoluto si existió alguna vez la historia que Joyce narra sobre Harold Bloom en una fecha concreta en unos escenarios existentes de la ciudad de Dublín, sino el hecho de que, mediante diversas referencias a elementos de una realidad, se construye un mundo paralelo en el que uno se adentra para vivir y compartir una historia. Mantenerse al margen de la existencia del objeto ya no significa crear uno de la nada sino recoger elementos del mundo y mezclarlos en el acto de creación de un mundo posible.

Supongamos, según esta segunda hipótesis de lectura sobre el acto de negación de la realidad, que la experiencia estética continúa básicamente con la construcción de mundos posibles mediante una mezcla creativa de material real, sin interesarnos si existen o no. Pues bien, esto nos llevaría a una compleja disyuntiva, que concierne a la diferenciación entre la experiencia estética y la experiencia cognoscitiva del mundo real.

La primera salida de la disyuntiva intenta mantener el principio de que la experiencia estética y la cognoscitiva son estructuralmente diferentes. De este modo, como acabamos de ver, la experiencia estética consistiría básicamente en el uso de la imaginación productiva con el objetivo de construir un mundo nuevo mezclando material del mundo real. Ahora bien, si la experiencia estética se define precisamente por el uso creativo de la imaginación, entonces tenemos que suponer que en la percepción cotidiana no participa la imaginación productiva, es decir, que la comprensión de la realidad consiste simplemente en lo que nos llega a los sentidos, como defendería el empirismo más sencillo. Esta versión sobre la cognición de la realidad, que llamaré "ingenua", y sobre la cual ahora no

⁵⁰ La "Introducció" a la *Crítica de la facultat de jutjar* de Jèssica Jaques parece sugerir una concepción de lo estético en este sentido: "el món de les idees estètiques és, en altres termes, el món del possible" (pág. 45).

podemos extendernos –ver capítulos III-IV sobre Gadamer y Kant–, deja al margen el uso de la imaginación y tendría problemas para explicar, por ejemplo, la recreación de mundos históricos o hipótesis explicativas de la realidad.⁵¹ En el próximo capítulo veremos que hay razones para pensar que Jauss no podía admitir una versión ingenua de la experiencia cotidiana, pues él compartía los principios hermenéuticos y de la sociología del conocimiento.⁵²

Admitamos, pues, que Jauss no podía sostener una versión ingenua de la experiencia cognitiva de la realidad, con lo cual tenemos que tomar el camino de la segunda hipótesis de la disyuntiva. Esta hipótesis de lectura presupone que para Jauss la comprensión cotidiana no consiste en la mera percepción de objetos mediante los sentidos, sino que es posible en virtud de las expectativas de sentido, de las previsiones que todavía no se han realizado. Estas expectativas son del mismo tipo de las que orientan la experiencia estética cuando la imaginación construye un mundo ficticio a partir de elementos de la realidad y los combina de manera nueva.

Ahora bien, si la comprensión que se desarrolla en la experiencia estética y la que se produce en la percepción hermenéutica cotidiana utilizan la imaginación productiva y en ambas subyace un horizonte de expectativas, entonces parece que Jauss no puede diferenciarlas estructuralmente. Por ejemplo, esto nos obligaría a concluir que la relación entre de las facultades cuando se lee una novela o se contempla una pintura no se distingue estructuralmente de la de la lectura de un libro de historia o de una fotografía documental.

Si la percepción cotidiana y la experiencia estética no son estructuralmente diferentes, no tenemos razón para encontrar dificultades entre la influencia mutua de la realidad y la ficción, pero surgen otras objeciones. El primer problema que se colige de esta hipótesis de lectura es que ni el desinterés

⁵¹ Son muy conocidos fenómenos perceptivos en lo cuales la imaginación pone mucho más de lo que se puede considerar como percibido por los sentidos o como “real-objetivo”. Ver, por ejemplo, los experimentos que relata Goodman en *Maneras de construir mundos* (1990); que Goodman encuentre en esto razones para deducir que la realidad no existe, es otra cuestión más discutible. En relación al tema de la percepción cotidiana, expongo algunas ideas en el próximo capítulo.

⁵² No es el momento de argumentar ahora esto. Me remito al siguiente capítulo, sobre Gadamer, y sobretudo al propio texto de Jauss en *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* “I.A.8. La función estética y el ámbito de sentido del mundo de la vida”.

ni el placer estético pueden ser signos distintivos de la experiencia estética, sino que le son contingentes, por lo cual la teoría de Jauss, fundamentada en el placer, perdería la base que la sustenta. Esto afectaría a la pretensión de Jauss de construir una teoría de la experiencia estética autónoma y significaría que la teoría de Jauss se tendría que valorar como una teoría de corte centralmente hermenéutico, lo cual conllevaría una serie de problemas asociados. Esta segunda serie de problemas, como han mostrado algunos filósofos actuales, consiste básicamente en la introducción del mecanismo teleológico de la comprensión hermenéutica. Será interesante entrar tener en cuenta esta segunda serie de problemas, aunque sea, por ahora, tan sólo de manera breve, pues volverán a aparecer más directamente en el capítulo siguiente –ver III.4.

Comprensión teleológica o experiencia estética

Jauss explica que en la experiencia estética se produce una *liberación de* la presión que el mundo produce sobre la existencia *para* producir un mundo nuevo –el artista– y *para* apropiarse de un sentido del mundo a través de la obra –los receptores. Según Jauss, esta función de comprensión de un sentido define esencialmente la experiencia estética: “comprender la obra con placer y disfrutarla comprendiéndola” (ÄELH: TE: 13; cita eliminada de la actual versión alemana). Si la presencia de este “*para*” caracteriza la función de la experiencia estética como una finalidad, como una expectativa de sentido que el receptor espera encontrar, entonces el mecanismo de la experiencia estética puede verse afectado por los prejuicios, presupuestos que afectan a toda comprensión; es decir, se introduce la estructura teleológica en la comprensión. Voy a analizar ahora esta problemática brevemente, pues en el siguiente capítulo la desarrollo con más detalle –III.4.

La teoría de la recepción de Jauss, como hemos visto brevemente en el capítulo anterior, defiende la tesis de que la comprensión de un sentido por parte de un receptor viene influenciada por las expectativas sobre la obra antes y durante el acto de recepción. Las expectativas que un receptor proyecta sobre la obra que se dispone a leer, contemplar u oír Jauss las define –en lugar de orientarse según el psicologismo–, en los prejuicios que comparte un grupo social en una época determinada. Estas expectativas se pueden agrupar en las

de género, forma y temática de la obra, entre otras, como las expectativas en relación a la época y al autor. De este modo, las expectativas de un grupo de receptores permiten un acceso determinado a la obra, la cual, sin embargo, frustra parte de aquellas e introduce otras diferentes. De esta manera, se enriquece el horizonte de expectativas y se gana una experiencia.

Pues bien, si se acepta que la comprensión estética no sólo está influenciada por las expectativas sociales sino que está predefinida por ellas, entonces este mecanismo no se puede distinguir estructuralmente del mecanismo de la experiencia hermenéutica. En todo caso, la diferencia que se podría llegar a encontrar consiste en considerar la experiencia estética como una experiencia de vanguardia, novedosa. La experiencia estética poseería un carácter de apertura, en el sentido de que posibilitaría, por primera vez, la comprensión de algo que anteriormente no había sido comprendido de este modo y que a partir de entonces se podría comprender en la vida real o en otros ámbitos como el moral y el científico. De este modo, la experiencia estética tendría la función de posibilitar nuevas experiencias, pero del tipo de experiencias que son –como ha mostrado Menke– repetibles en el mundo exterior.⁵³

Si esta observación sobre la teoría de Jausss es correcta, la experiencia estética que éste estaría defendiendo podría ser valorada según su capacidad de producir experiencias repetibles en el mundo real –falta de autonomía– y, por tanto, también según su correspondencia o desacuerdo con el esquema de referencia de la ideología dominante. Y si esto es así, entonces no habría razón para definir el proceso estético ni como un proceso autónomo ni como uno libre de la influencia directa del pensamiento dominante.

Las diversas hipótesis de lectura que estoy presentando conducen a una disyuntiva que divide a muchos teóricos del arte. O bien se tiende a destacar el elemento revulsivo de la experiencia estética, con lo cual se puede mantener su autonomía pero debe reducirse al mínimo su función comunicativa; o bien se

⁵³ Ver, por ejemplo Menke: "el problema de la hermenéutica es equivaler el principio de la comprensión estética a todo tipo de comprensión"; Menke, *Die Souveränität der Kunst*, 1988, pág. 96, TE, 109. Ver también R. Sonderegger, "Wie Kunst (auch) mit Wahrheit spielt", 2002: 209-216, y A. Kern, *Schöne Lust* (2000, 134-144). Profundizaré en esta problemática en el capítulo III.4 y ofreceré una solución en el V.1.

reduce la negatividad, con lo cual se logra mantener la comunicación de significados, pero a su vez no se está a salvo de la influencia social y de la ideología. A mi parecer, lo interesante de Jauss es que interesa destacar y potenciar ambos aspectos, pero con las ambigüedades y objeciones expuestas en las últimas páginas intento mostrar que no resuelve la continuidad entre una y otra o su posible complementariedad. Para llegar a conocer mejor su concepción de la experiencia estética en relación con otros tipos de experiencias será pertinente investigar la concepción de Jauss sobre esta última y las diferencias que establece. Jauss, que no teorizó directamente sobre este tema, se basó siempre en las enseñanzas de uno de sus maestros más importantes, Gadamer, que, por el contrario, compuso una de las teorías sobre la experiencia cotidiana y, especialmente, sobre la experiencia en el ámbito de las ciencias humanas – historia, arte, arqueología, literatura, filosofía, etc.– más influyentes del siglo XX. Así, en el próximo capítulo recogeré la teoría de Gadamer sobre la experiencia hermenéutica y las críticas que Jauss le dirige en el momento en que aquél intenta tomar esta teoría como modelo para una experiencia estética. Esto lo veremos en el siguiente capítulo.

Problemas para una experiencia estética del pasado

En el apartado anterior he explicado la posible relación o contradicción entre la negatividad de la experiencia estética y el horizonte de expectativas que predetermina la comprensión de la obra. Si la experiencia estética contiene un elemento inherente de negatividad del mundo de significados que posibilitan la comprensión del objeto, ¿cómo es posible alcanzar una comprensión estética del objeto? Por el contrario, si la experiencia estética comprende un horizonte de expectativas que predetermina una comprensión, ¿no tiene la misma estructura que una experiencia cotidiana?

En el capítulo I.2 hemos podido analizar la aplicación de Jauss del horizonte de expectativas en relación con obras antiguas. Según su teoría de la recepción, hay un horizonte de comprensión que convierte el significado de la obra en un contenido familiar, pero al mismo tiempo también hay elementos que indican que pertenece a un pasado, a una época diferente a la nuestra. Ahí se encuentra el origen de la metodología de la recepción, que debe investigar el

horizonte de expectativas del pasado y ver cuáles son los elementos de la obra que podrían haber sido críticos contra el mismo. De este modo, se puede tratar de volver a preguntar a la obra si algunos de estos elementos, que a lo largo de la historia han sido encubiertos por otras interpretaciones, podrían tener todavía algún elemento provocador e interesante para el presente.

Ahora bien, esto podría entrar en contradicción con un aspecto de la teoría de la experiencia estética expuesto en este capítulo. Esta teoría, que Jauss construyó después de la teoría de la recepción, afirma que la percepción estética niega el significado del objeto. Ya he expuesto la ambigüedad sobre el grado de esta negación, pero parece manifiesto que, si la experiencia estética niega el significado del objeto, también niega su valor de objeto antiguo o actual. Si la experiencia estética, como se ha desarrollado en el apartado sobre la teoría estética de Jauss, se libera *del* significado *para* construir un mundo nuevo y renovar su percepción de la realidad, es necesario que el objeto estético no sea considerado como un objeto antiguo y familiar, sino con la posibilidad de aportar nuevos significados.

¿No entra esto en conflicto con la teoría de la recepción de Jauss, que debe considerar la obra como perteneciente a otra época diferente a la nuestra y, de este modo, recuperar su provocación original? ¿No presupone Jauss, por un lado, que la experiencia estética debe negar la cualidad histórica del pasado y, por otro, que la estética de la recepción debe tenerlo en cuenta? ¿Es posible compatibilizar ambos principios en una teoría que incluya también una modalidad de la experiencia estética específica para el pasado?

De nuevo se revela necesario comprender mejor los principios que explican la experiencia hermenéutica del pasado y, en relación o en contraste con ella, los principios de la experiencia estética. De lo que se trata es de intentar aproximarse a este fenómeno estético tan especial que es el sentirse atraído por algo que es del pasado y al mismo tiempo considerarlo como un interlocutor que puede aportar novedades. Se trata de entender como momentos de un mismo fenómeno, por una parte, la renovación del significado de las obras antiguas y, por otra parte, el placer por el pasado, la melancolía de lo bello, la pasión por la ruina y el recuerdo de lo olvidado, etc.

7. Estado de la cuestión: reconstrucción de la teoría estética

En este capítulo hemos abordado el problema del tipo o forma de comunicación del fenómeno estético y hemos propuesto el sentimiento estético como el elemento en torno al cual giran ambos aspectos. Para justificar esta propuesta, hemos recorrido a la historia, de la cual hemos recogido diferentes tipos de vivencias artísticas y hemos comprobado que el sentimiento toma un papel protagonista –II.2. Seguidamente hemos defendido el placer estético frente a los ataques de Adorno –II.3. Despejado el camino, hemos buscado una definición de la experiencia estética placentera, que se ha caracterizado por los aspectos de apropiación de y participación en un sentido nuevo del mundo –II.4. Seguidamente, hemos intentado construir una teoría de la experiencia estética que tuviera como pieza clave las diferentes acepciones del concepto de placer estético –II.5. Esta teoría explica un primer momento de negación del mundo que continúa con la construcción de un objeto estético, ficticio, mediante el cual se obtiene un sentido nuevo.

Sin embargo, en esta teoría hemos observado algunas ambigüedades que pueden conducir a varios grupos de problemas. El primero se refiere a la potencia de la negación del mundo cotidiano y a los medios para construir un mundo de ficción. Si la negación de las reglas de construcción del mundo cotidiano es total, entonces no hay esquema de referencia para construir un mundo de ficción nuevo, y en el caso de que este mundo definiera sus reglas inmanentemente, entonces no habría manera de explicar la comunicación desde uno a otro mundo. Pero si la negación del mundo cotidiano consiste sólo en la suspensión de algunas de sus reglas y la ficción consiste en inventar otras nuevas, entonces no queda clara la diferencia entre la experiencia cognitiva cotidiana y la estética –pues en ambas se aplican reglas semánticas a los fenómenos o, dicho de otro modo, se proyectan expectativas de sentido que permiten comprenderlos. Si esto es así, además, el placer estético no forma parte estructural de la experiencia estética, sino que sólo es algo contingente.

Esto nos ha llevado al segundo grupo de problemas, emitido sobre todo desde las teorías negativistas y deconstruccionistas. Éstas consideran, del mismo modo que lo hace la hermenéutica, que en toda comprensión hay una proyección de expectativas, lo cual tiene como consecuencia que toda teoría que trate de

explicar que en la experiencia estética se obtiene una comprensión, no puede hacer justicia al fenómeno estético de la negación de los significados del objeto. Desde esta perspectiva, o bien se defiende la capacidad subversiva de la experiencia estética y su status autónomo, o bien se atiende a su función comunicativa pero se la hace dependiente del horizonte de comprensión y de la ideología dominante.

Finalmente, el tercer grupo de problemas expresa la dificultad de una teoría de la experiencia estética del pasado entendida desde la propuesta teórica de Jauss. Si la experiencia estética actualiza la obra de tal modo de tal modo que tiene como efecto la aprehensión de un sentido nuevo del mundo, no se explica fácilmente la deferencia estética por el pasado en tanto que tal, en tanto que ido y no presente, y que, aunque parezca paradójico, a menudo es el motivo de un diálogo renovador.

No he desarrollado estos comentarios a la teoría de Jauss como verdaderas críticas o contradicciones a cuyas respuestas Jauss no tuviera solución alguna, sino más bien como problemáticas que se pueden descubrir en virtud de algunas incoherencias y ambigüedades no aclaradas. El proyecto va a consistir en reconstruir una teoría de la experiencia estética coherente con los principios exigidos para una teoría actual y al mismo tiempo pueda desarrollarse en una hermenéutica literaria. Para ello, los tres grupos de problemas planteados en el apartado anterior han mostrado como necesario obtener un marco de referencia sobre la experiencia cotidiana y la hermenéutica, que voy a recoger de la teoría hermenéutica de Gadamer. El primero, para entender mejor las condiciones de la comunicación y la negación de significados entre la realidad y la ficción. El segundo para establecer las similitudes y diferencias entre la experiencia estética y la experiencia cotidiana. Para terminar, el tercer grupo de problemas nos remite a la teoría hermenéutica para encontrar una explicación sobre cómo es posible una lectura renovada del pasado.

III. La hermenéutica de Gadamer: una teoría general de la experiencia

1. La comprensión: eje central de las ciencias humanas	91
El tiempo y el lenguaje: esencia del hombre y condición de conocimiento	94
La tradición como horizonte de sentido	97
Circularidad de la comprensión y explicitación de los prejuicios	98
2. El avance de la tradición y la conciencia de sus efectos	101
La interpretación y la aplicación	105
La violencia normativa de lo estético	110
3. La imposibilidad de una metodología y la categoría de "clásico"	112
4. Una teoría acomodaticia	115
El concepto de verdad	115
El concepto absoluto de tradición	117
Crítica al concepto de clásico	119
Crítica a la hermenéutica como teoría estética	123
5. Desafíos para una teoría de la experiencia estética	126

En el capítulo anterior he desarrollado los rasgos esenciales de la teoría de la experiencia estética de Jauss, que debe también servir como fundamento de su teoría hermenéutica sobre el arte y de la literatura. En el último apartado también he propuesto una serie de problemáticas e inconsistencias posibles no resueltas en esa teoría. Las he organizado en tres grupos principales y relacionado entre ellas mediante la pareja de funciones de negación y comunicación de significados.

El primer grupo de problemas hace referencia a la ambigüedad sobre la construcción de una ficción y sobre la comunicación entre ésta y el mundo real. El segundo grupo se centra en la posibilidad de encontrar en la experiencia estética, especialmente en su acto de comprensión estética, un mecanismo teleológico para explicar la influencia sobre la realidad cotidiana, lo que conllevaría que la experiencia estética según Jauss perdería la autonomía y podría pasar a depender de prejuicios y de la ideología dominante. Finalmente, el tercer grupo de problemas expresa la ambigüedad en la teoría de Jauss al definir la experiencia propia del pasado, y la comprensión que ésta alcanza.

Cada una de las tres problemáticas nos remitía a un repaso de la teoría hermenéutica, especialmente de aquella que podía haber influenciado –tanto positiva como negativamente– la obra de Jauss, a saber, la hermenéutica de Gadamer. La primera problemática, para buscar las bases de la comunicación estética. La segunda, para establecer una teoría de la comprensión cotidiana y del conocimiento humanístico, con los objetivos, primeramente, de conocer más a fondo el mecanismo teleológico que se presupone en toda comprensión conceptual y, en consecuencia, poder reconstruir una teoría de la experiencia estética autónoma que se destaque de ella. Y la tercera, para concebir la comunicación entre lo antiguo y lo actual orientar una definición sobre una comprensión estética renovada del pasado y sobre el placer por lo antiguo.

1. La comprensión: eje central de las ciencias humanas

La figura de Hans Georg Gadamer representa un antes y un después en la concepción de las ciencias humanas y de su metodología, especialmente en las disciplinas de historia de la literatura y del arte, incluso a pesar de haber mantenido al respecto una posición moderada, si se me permite, clasicista. Frente a la pretensión de universalidad de la ciencia empírica moderna, Gadamer encuentra una vía alternativa para explicar la manera de ser y de proceder específicas de los estudios humanistas, los cuales desde la época de la Ilustración –si no antes– fracasaban estrepitosamente en su intento de adaptarse a los ideales de verdad, objetividad y metodología levantados por las ciencias de la naturaleza. La obra más representativa del gran proyecto gadameriano es *Wahrheit und Methode* (1960, *Verdad y método*).⁵⁴ La influencia de Gadamer sobre Jauss, el cual recibió las enseñanzas del primero en Heidelberg, comienza años antes de la publicación de este voluminoso libro. Aún así creo que podemos tomar esta obra como texto de referencia, pues Gadamer la realizó a partir de un vasto conjunto de investigaciones realizadas en las décadas anteriores de su aparición. Una obra tan compleja e interesante como *Wahrheit und Methode*, que despierta mi más profunda admiración, no se merecería un tratamiento parcial y sesgado como el que aquí desarrollaré, pero es igualmente cierto que no podemos ahora desviarnos más de lo necesario en este largo rodeo en el que debemos reencontrar para Jauss los fundamentos de una teoría estética.

El fundamento que Gadamer construye para las ciencias humanas enraíza en el fondo de algunas de las preguntas filosóficas de mayor importancia: ¿qué es el hombre?, ¿qué puede conocer?, el planteamiento de las cuales se hace principalmente de la mano de la renovación de la filosofía que llevó a cabo su maestro Martin Heidegger. Las ciencias humanas, como su mismo nombre indica, incluyen el observador dentro de lo observado; cualquier verdad derivada de

⁵⁴ He traducido personalmente la mayoría de las citas, cuya paginación remito a la edición original de 1960 de *Wahrheit und Methode* (WuM). Avisaré, en los casos en que las haya copiado de la traducción de Agud y Agapito y en los que las haya corregido; añadido siempre la paginación de la TE (traducción española).

estas disciplinas implica, según Gadamer, una comprensión del hombre, de uno mismo, en una situación determinada. Así pues, la verdad, como veremos más adelante, no se define como la correspondencia entre una proposición y un estado de cosas, como en las ciencias positivas, sino como un orientarse sobre un asunto, como una comprensión de uno mismo en una circunstancia, como el formarse una idea de la propia existencia (en el mundo). La pregunta por la comprensión en las ciencias humanas es, pues, primero de todo, una pregunta antropológica: ¿cuál es la manera de estar en el mundo propia del hombre?

Heidegger adapta la teoría gnoseológica de Husserl de que la experiencia es el espacio necesario en el cual se pueden dar sujeto y objeto. El conocimiento no se debe buscar únicamente, según Heidegger, ni en el sujeto ni en el objeto, sino en el espacio de encuentro entre ambos, a saber, en la experiencia: ésta es el principio o *factum* más allá del cual no se puede encontrar un fundamento, es el origen, la posibilidad y el fundamento de los dos polos del conocimiento. Ni el objeto que se conoce es previo al sujeto, tal y como lo consideran las ciencias empíricas; ni el sujeto es previo al objeto, tal y como se ve desde la perspectiva de la ética. La experiencia tiene carácter bipolar, "intencional", de mediación de las dos instancias en las que se acostumbra a dividir el conocimiento: observador y observado, sujeto de conocimiento y objeto conocido.

Los dos principios de Husserl, el de la experiencia como fundamento del conocimiento y el de la intencionalidad, los adapta Heidegger a la ontología, a la analítica del ser. Heidegger se quiere apartar de la tradición metafísica que se pregunta por la esencia del hombre considerándolo como una sustancia aislable y, por tanto, susceptible de ser conocida por sí sola. Para él, en consecuencia, el hombre no se puede entender ya más como un sujeto aislado, susceptible de ser objeto de estudio, sino que su característica fundamental es estar en relación a las cosas, es su existencia mundana. La existencia es el fundamento último de todo planteamiento filosófico, que desarrolla a partir de su sentido etimológico de estar en algún lugar allí afuera, de estar arrojado en el mundo, esta peculiar manera humana de estar ya no tanto entre las cosas como una más sino de estar *para* las cosas, en el acto-proceso mismo de comprenderlas.⁵⁵

⁵⁵ Javier Hernández-Pacheco comenta muy convincentemente que el término 'existencia', en tanto que término compuesto de 'ex-' (afuera) y 'estar' es equivalente al término alemán *Dasein* (otra cuestión es el sentido con el que Heidegger le dota). Por ello, creemos innecesario traducir *Dasein*

La manera propia del hombre de estar en el mundo recae precisamente en un estar arrojado en un horizonte de significación, es decir, en un trascender los datos sensibles puros que nos llegan a través de los sentidos y ponerlos en relación con un horizonte de significación (o contexto o, más en general, mundo) que les otorga un significado como objetos útiles, o personas, o instituciones, etc.⁵⁶ El concepto de existencia (*Da-sein*) incluye tanto el sujeto que conoce, como el ente conocido, como, finalmente, el horizonte o mundo (ser, en su acepción más amplia) en el que los dos se encuentran. El concepto de horizonte –quizás sería mejor decir “metáfora filosófica”–, explotado de manera inagotable en la tradición fenomenológica, especialmente a partir de Husserl, también es uno de los puntos clave de la teoría de la recepción, como hemos visto en el capítulo I.

La comprensión humana de la realidad, por lo tanto, no se dirige al aislamiento de los objetos para buscar su esencia individual –como lo hace la ciencia–; sino lo contrario, consiste precisamente en la comprensión de las cosas dentro de su contexto, que les aporta ahora un significado, ahora otro, según el horizonte de significación al hombre se encuentra abocado. El horizonte de significación remite a algo previo al significado de la cosa para el hombre y en virtud de lo cual el sentido de ésta es posible. Podemos llamarlo también como preestructura de la comprensión o precomprensión [*Vorverständnis*]. En relación con esto, se puede entender que, según el horizonte en que se encuentra el observador, un ente puede ser considerado como un conjunto de átomos determinados con una estructura y una disposición determinada, según otra, como la flor que expresa el sentimiento de afecto de una persona por otra e, incluso, como el símbolo principal en la festividad patronal de un pueblo.

por los tecnicismos de “ser-allí” de Gaos, “estar-allí” de Agud y Agapito en *Verdad y método*). Javier Hernández-Pacheco, *Corrientes actuales de la filosofía*, Tecnos, 1996, Madrid.

⁵⁶ Aunque es conocida esta teoría en la línea fenomenológica de Husserl a Heidegger, es interesante recuperar a Max Scheller, quien ya en el año 1928 había definido la existencia humana como esta capacidad inherente de trascender los datos sensibles y el ahora temporal. Lo hizo en la conferencia *Die Stellung des Menschen im Cosmos* [El puesto del hombre en el cosmos, 2000, Alba Editorial, Barcelona): “El hombre es el eterno *Fausto*, la *bestia cupidissima rerum novarum*, el ser que no se conforma con la realidad que le rodea, siempre anhelando romper las barreras de su ser-así-aquí-y-ahora, aspirando siempre a *trascender* la realidad que le rodea –incluyendo su propia realidad personal”.

En esta tesis se basa la transformación de Heidegger de la ontología dominante en la historia filosófica en hermenéutica, para la cual el acto de la comprensión de las cosas es el existencial primero, la condición de posibilidad, de la condición humana. Gadamer, explicando la filosofía de su maestro, lo resume del siguiente modo como "*comprender* no es un ideal de resignación de la experiencia vital humana en la senectud del espíritu, como en Dilthey, ni como en Husserl, un último ideal metódico de la filosofía frente a la ingenuidad de la vida superficial, sino por el contrario *la forma de realización original de la existencia*, comprender es estar-en-el-mundo" (WuM: 245; TE: 324-5).

El tiempo y el lenguaje: esencia del hombre y condición de conocimiento

El hombre se relaciona necesariamente con las cosas, está proyectado en el mundo, pero no solamente como si éstas fueran objetos de un solo significado esencial, interno, sino sobre todo según aquello que pueden llegar a ser para él, según la proyección que el hombre hace de ellas en vistas a sus intereses, a su futuro. Esto significa que el horizonte en el cual las cosas se presentan incluye las potencialidades de las mismas, lo que ellas pueden llegar a ser. Comprender lo que las cosas pueden llegar a ser para nosotros, es decir, comprender una situación, es lo que comúnmente se llama ganarse una posición ventajosa, establecer las relaciones entre otras cosas o personas, explotar las posibilidades prácticas de una situación y desenvolverse o "manejarse" con habilidad en el mundo. De este modo, comprender una situación no tiene por qué entenderse tanto como un análisis lógico-científico de la misma, sino como una capacidad, un poder; se puede entender en el sentido popular de "saber es poder", expresión que en alemán es bastante clara atendiendo a la doble acepción del verbo 'comprender' [*verstehen*], que significa también un saber práctico, un saber hacer algo, que es como poder hacerlo, como saber un idioma y poder hablarlo –Gadamer utiliza el ejemplo '*er versteht nicht zu lesen*', que literalmente significa 'no entiende de leer' y se refiere a que no se orienta o no se desenvuelve en esta actividad (WuM: 246; TE: 325).

Siguiendo la filosofía de Heidegger, la comprensión de una situación se hace posible cuando los dos polos de la comprensión, sujeto y objeto comparten la finalidad o la actividad hacia el futuro –la proyección– de la cual se sirve el sujeto. Es decir, ambos polos de la comprensión participan de este poder, de esta proyección temporal hacia el futuro, que viene necesariamente constituida por una procedencia temporal común. Ahora bien, si pueden proyectarse conjuntamente la herramienta y el uso que el hombre proyecta en ella, es porque los estados previos de ambos han confluído en un estado común. En toda comprensión de posibilidad de algo, en toda proyección hacia el futuro de algo, viene determinada la comprensión de esto que el objeto y la persona han sido anteriormente. La comprensión de un pasado recorre, presupone las fases previas, los estados anteriores al estado que se proyecta en el futuro. La comprensión de un pasado se describe en términos de historicidad, de la temporalidad propia de las cosas y del hombre, quien hace posible este estar proyectado comprensivo en el mundo, esta existencia proyectada hacia el futuro. Concebir la historicidad como condición de la comprensión –de una proyección hacia un futuro– conduce a Heidegger a definirla como pre-comprensión, pues es una comprensión previa y que además se presupone en la comprensión. En tanto que el horizonte común originario del conocedor y del conocido es el pasado y el futuro, Heidegger puede decir que el ser es, en su acepción originaria, tiempo.

Pero, ¿en qué consiste la pre-comprensión implicada en toda comprensión humana? Si el primer existencial originario de la comprensión humana que Gadamer recoge de Heidegger para fundamentar su hermenéutica es el principio la unificación de sujeto y objeto en la existencia, la pre-comprensión en su dimensión de historicidad será el segundo, aunque con breves diferencias respecto a Heidegger. Éste está interesado en definir la historicidad en función de la proyección hacia el futuro de la comprensión; sin embargo, Gadamer lo está más en los efectos que el pasado provoca en el tiempo presente y en el porvenir, pues en estos efectos fundamentará uno de los principios básicos de su concepción de las ciencias humanas. En efecto, como en seguida veremos, tanto la historia, el arte, la filología, la filosofía, etc, no se pueden apenas concebir sin tener en cuenta la historicidad de sus objetos de estudio y su historicidad misma.

Finalmente, Gadamer recoge un tercer existencial de Heidegger, un tercer principio que determina la existencia del hombre y que, consecuentemente,

utiliza para fundamentar las ciencias humanas: el lenguaje. Resumiré muy brevemente las tesis principales que defiende en *Wahrheit und Methode*, y en las cuales ahora no voy a poder entrar, pues en relación a ellas Jauss no añade nada nuevo.

La comprensión propia de las ciencias humanas se diferencia del modelo objetivista de las ciencias de la naturaleza en que no utilizan un lenguaje técnico en el que el objeto es designado por un signo exacto. Antes bien, en el lenguaje natural, el propio de las ciencias del espíritu, predomina "la unidad interna de palabra y cosa" (WuM, 381, TE: 484), lo que significa que no se concibe como anterior el mundo respecto al lenguaje, sino que ambos se determinan mutuamente: "en el lenguaje se basa que los hombres tengan mundo", pues es gracias a él que acceden al sentido de las cosas, su manera más propia de "estar-en-el-mundo" consiste en la esencia lingüística del ser humano (WuM: 419; TE: 531). Cada lengua es en este sentido todo un espejo de los hombres que las usan, es "una acepción de mundo" concreta (Humboldt). Ahora bien, si la palabra es la que moldea la cosa en el mismo acto en que ésta es comprendida, no por ello el significado establecido es unívoco. Subyace en el origen del lenguaje un metaforismo (WuM: 403; TE: 515), una doble capacidad de representación de la cosa como de trascenderla, estableciendo analogías con objetos de otros ámbitos y, así, estableciendo relaciones con el todo.

En consecuencia, la comprensión hermenéutica de textos u otras obras debe intentar tomar conciencia de las connotaciones que la propia situación proyecta hacia el texto (WuM: 288; TE: 374), y debe intentar dejarlas hablar desde sí mismas, puesto que estas obras, al pertenecer a una cultura y a una lengua propias, están constituidas esencialmente por el lenguaje (WuM: 446; TE: 563). De hecho, es sólo mediante el lenguaje que esto es posible, pues sólo "el lenguaje (...) da la palabra a lo dicho en la tradición", es decir, la escucha desde su "acepción" de mundo" (WuM: 467; TE: 555, utilizo la española), desde su representar la manera de estar en el mundo propia de un ser humano. Qué concepción de la tradición se manifiesta en estas breves notas y cómo cabe pensar y orientar la comprensión, intentaré argumentarlo en las páginas siguientes.

La tradición como horizonte de sentido

Ya hemos visto que para Heidegger el conocimiento humano de las cosas es posible gracias a aquello que comparten, al horizonte de significación al cual pertenecen sujetos y objetos. Sin presuponer una precomprensión sobre las cosas, éstas no podrían ser dotadas de sentido en el acto cognitivo. En el ámbito concreto de las ciencias humanas, la cosa u objeto es principalmente un texto, una obra de arte, una huella, a menudo del pasado; por tanto, aquel horizonte concreto que dota de sentido a tales documentos, aquel horizonte que transmite sus significados a través del tiempo, es la *tradición*.

El significado de la tradición va más allá del de sucesión de acontecimientos con el que se define, también superficialmente, la historia; la tradición incluye en esta sucesión de fenómenos –la materia de los cuales son eminentemente textos, obras de arte, documentos, objetos antiguos, etc– un sentido que transmite a la posteridad y que los receptores actuales actualizan cuando los conocen. El conjunto de sentidos y normas que se legan en una tradición es aquello que tienen en común el intérprete y el texto antiguo, es el horizonte común que permite la comprensión del primero sobre el segundo. Siguiendo a Heidegger, Gadamer define este conjunto de sentidos legados del pasado como *prejuicios* [*Vorurteile*], es decir, como el acervo de conocimientos – en terminología de la sociología– o como el conjunto de creencias y saberes, conscientes e inconscientes que permiten y al mismo tiempo determinan la comprensión.

El término *prejuicio* no tiene en la hermenéutica, por tanto, el valor negativo con el que desde la Ilustración ha ido cargando, sino el de condición de posibilidad de la comprensión, el de idea previa al mismo juicio, el de creencia previa al conocimiento.⁵⁷ Cuando Gadamer recoge la tesis de Heidegger de que la manera de vivir propia de lo humano es su vivir comprendiendo, es decir, es estar en un mundo lleno de significados, y ahora explica que el horizonte de significados consiste en todo lo que desde el pasado determina su modo de vida

⁵⁷ El “prejuicio básico de la Ilustración es el prejuicio contra el prejuicio en general” (WuM: 254; TE 337). Gadamer narra la historia de la depreciación de este concepto en 1960: (WuM: 255-261; TE 338-344). Recordemos que *Vorurteil* se construye con el término *Urteil* (juicio) y la preposición *Vor-*, cuya primera acepción indica anterioridad o precedencia.

de una manera implícita, no siempre consciente, no intenta construir una teoría del más allá, de lo inconsciente o de lo irracional, sino todo lo contrario, está intentando explicar simplemente lo más cercano:

“Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos comprendemos de manera natural en la familia, la sociedad y el estado en los cuales vivimos. El foco de la subjetividad es un espejo engañoso. La propia determinación de sentido del individuo es sólo una chispa en el circuito eléctrico de la vida histórica. *Por eso los prejuicios del ser individual son mucho mas que sus juicios la realidad histórica de su ser*” (WuM: 260; TE: 344).

Si concretamos de la hermenéutica filosófica a la hermenéutica filológica, para entender el sentido de un texto, por ejemplo, no sólo se presupone como elemento de la precomprensión un cierto dominio de la lengua, sino también el sistema de valores e ideas que esta lengua carga consigo, es decir, los prejuicios de sus hablantes, que aportan los referentes y el sentido a muchos fragmentos de la obra. Normalmente, además, se tienen ideas previas por lo que respecta al contenido o la forma interna de un texto. Estas ideas previas sobre un texto acostumbran a tomar forma en la anticipación de un sentido sobre el todo de la obra. A medida que el intérprete lee la obra, modifica esta expectativa en consonancia con el sentido que se le hace presente. Hasta es habitual que convivan interpretaciones diferentes e incompatibles hasta que se termina la lectura y se vuelve a establecer una univocidad de sentido sobre el todo, que corresponde o modifica los prejuicios iniciales. Estas anticipaciones del sentido, que normalmente nos pasan desapercibidas, son las opiniones previas que irán siendo contrastadas a lo largo de lectura y que pueden modificar o cambiar, dependiendo de su predisposición, las opiniones personales del lector.

Circularidad de la comprensión y explicitación de los prejuicios

Como condición necesaria para toda comprensión, Gadamer define la precomprensión: su carácter prejudicial consiste en la proyección de un horizonte de sentido para todo objeto. De este modo se explica la manera de estar propia del hombre en el mundo como una anticipación del significado general, como

una expectativa de sentido de cada cosa que procura comprender, que es corregida en el acto de análisis de las partes, lo cual conlleva una modificación del horizonte de prejuicios que intervendrán en el próximo acto comprensivo. Para este ir y venir del horizonte a la cosa y de ésta al horizonte la hermenéutica ha utilizado la metáfora de la circularidad de la comprensión, característica que Schleiermacher ya la había intuido, Heidegger sistematiza como la esencial para la comprensión humana y Gadamer la aplica a la comprensión específica de las ciencias humanas. La circularidad de la comprensión consiste en ir del todo a las partes y de las partes al todo en la formación del sentido: de la anticipación previa de sentido general, el cual posibilita y orienta el primer contacto con las partes de la obra, al significado que se descubre en ellas, y de éste a la nueva modificación del sentido general, etc. Como se ve, el hecho de que la hermenéutica conciba el acto de comprensión como un acto circular, que parte de una serie de ideas preconcebidas sobre el objeto de conocimiento, no significa que se defina como un círculo vicioso, sino en un sentido positivo, como una condición necesaria de la comprensión (WuM. 250-255; ET 331-338).

Aplicando lo anterior a las ciencias humanas, es la tradición la que lega el horizonte de precomprensión mediante el cual el intérprete lee y establece sentidos sobre las obras. Pero los sentidos que le llegan de ella no son los únicos que posee y que pueden afectar a la comprensión de una obra. Parece claro que entre los prejuicios que forman el total del horizonte de significación del intérprete, hay prejuicios colectivos –el conjunto del saber social caracterizado por la tradición– y los hay de individuales –las experiencias que el sujeto ha adquirido biográficamente. La cuestión ahora es si, a pesar de la influencia que podría ejercer un prejuicio falso sobre una obra o una creencia errónea sobre el sentido de un texto, se puede llegar a distinguir entre interpretaciones correctas y falsas. Según Gadamer, esta distinción crítica es posible y se alcanza en el acto mismo de interpretación, en la misma lectura. Como veremos, la circularidad estructural que definía la comprensión será la misma que debe conducir al sentido correcto de una interpretación.

Puesto que el horizonte de significación que abarca tanto el texto como el intérprete es la tradición, y el material con el que se forma la tradición son los textos y las interpretaciones sobre ellos, que a su vez se han convertido en nuevos textos y nuevas obras a interpretar, enfrentarse con un texto antiguo es

enfrentarse también con la misma tradición y con los prejuicios que se legan a partir de ella.

“Nos encontramos siempre en una tradición, y este estar en ella no es una actitud objetivante que pensara como extraño o ajeno lo que dice la tradición; es siempre algo propio, ejemplar o despreciable, un autorreconocerse en el cual no se aprecia apenas conocimiento para nuestro juicio histórico posterior, sino un el más imperceptible transformarse de la tradición” (WuM: 266; TE 350).

Al fin y al cabo, la continua lectura de los textos clásicos a lo largo de la historia genera una tradición de comprensión que es la que transmite los prejuicios culturales del intérprete en el momento de interesarse por un texto, en el momento de dirigirse a él. Pero por ello mismo, al leer la obra, es decir, al enfrentarse con su propia tradición, se encuentra con aquellos prejuicios que forman parte de la misma, los cuales se destacan de los prejuicios adquiridos a través de otras fuentes o de las creencias falsas. La lectura de un texto antiguo puede conllevar, por tanto, encontrar de algún modo las ideas previas que la tradición transmite al intérprete.

Ver reflejada una idea previa, hacer explícito un prejuicio mediante la lectura de un texto es el primer paso que Gadamer defiende como necesario para la correcta interpretación de un texto, pues mediante el acto de hacerlo manifiesto, el prejuicio deja de permanecer implícito en el horizonte y deja de influir desde la sombra, inconscientemente. Este acto de explicitar y hacer consciente un prejuicio, de iluminar algo propio que permanecía implícito se experimenta a menudo como un acto de comprensión de algo desconocido pero con lo cual, sin embargo, uno se siente identificado. Es un acto de comprensión en el que se descubre –casi literalmente– algo sobre sí mismo y que permanecía tan profundo como oculto. Es un acto que ocurre a menudo leyendo los clásicos, obras que parecen distantes en sus formas y que, sin embargo, desde su lejanía, nos hablan a nosotros y sobre nuestra esencia más íntima.

2. El avance de la tradición y la conciencia de sus efectos

Tanto texto como intérprete pertenecen a una tradición, la cual configura la historicidad común de ambos y permite la mutua comprensión. Ahora bien, si los valores –en el sentido más amplio– que se encuentran en las obras del pasado son los que dotan de contenido a la tradición misma que configura nuestro horizonte de precomprensión, es decir, si es la tradición la que transmite al intérprete los valores de la comprensión de un texto del pasado, entonces las interpretaciones actuales deberían ser las mismas que las del pasado. Es decir, si nos atenemos solamente a los primeros elementos expuestos de la teoría hermenéutica, tendría que deducirse que el significado que se atribuye a los textos antiguos, puesto que son ellos los que conforman nuestra tradición y ésta es la preestructura de nuestro comprender, es el mismo tanto en el pasado como en el presente. La concepción de que el sentido de las obras se mantiene intacto con el paso del tiempo, que llamaremos ingenua y que actualmente sólo algún académico cavernícola podría sostener, tuvo su apogeo con la historiografía positivista del XIX, aunque todavía forma parte de uno de los prejuicios interpretativos de nuestra época. Este prejuicio, tácito, se puede detectar cuando alguien no reconoce, por ejemplo, la contingencia temporal de su propia interpretación, pero sobre todo se hace palmaria en ciertos productos de la industria cultural: me refiero a todos aquellos que intentan reconstruir con exactitud las condiciones de producción o ejecución de una obra creyendo que así se acercan al máximo a su sentido original más fiel y más verdadero (habitual, por ejemplo, en las escenificaciones de la música clásica y el teatro).

Al fin y al cabo, a esta versión ingenua parece conducir la explicación hermenéutica precedente de que la tradición es el horizonte que comunica al presente los preconceptos para la posible interpretación del pasado. Para explicar que el sentido de las obras cambia con el paso del tiempo, hay que entrar en una de las aportaciones más personales de Gadamer a la filosofía hermenéutica: el efecto de la historia sobre el intérprete y la conciencia de estos efectos. Mediante esta idea, Gadamer intenta defender la posibilidad de la comprensión de un texto que, por una parte, mantenga el sentido original del texto y, por otra, le añada algo nuevo, a saber, la posición del propio intérprete. Para entender el alcance

de su tesis, tendremos primero que explicar el análisis que Gadamer hace de la concepción de la historia de Hegel.

Hegel se opone a la idea de una tradición invariable argumentando que toda comprensión de lo antiguo es una comprensión de algo que, al no estar ya presente ni ser actual, consiste en la comprensión de algo diferente a lo que es el propio intérprete. Los cambios históricos afectan de tal manera a la mirada del espíritu que, cuando éste trata de comprender un fenómeno del pasado, ya no lo puede hacer como un contemporáneo a éste. El contexto socio-histórico, en su evolución temporal, imposibilita la comprensión del fenómeno tal y como lo comprendieron aquellos que lo vivieron. Su mirada ha cambiado en algo, con lo cual esta comprensión está mediada por la situación actual del espíritu que trata de comprenderla. Esto, sin embargo, no hace caer a Hegel en el escepticismo histórico: el sentido originario no se pierde en el tiempo, no es que cada época tenga su propia comprensión de los hechos, incompatible con la comprensión de otras épocas. Para Hegel, se trata de todo lo contrario: es gracias a la evolución histórica y a la posición del espíritu en el avance del tiempo que la esencia de lo originario puede ser comprendida y que, al final, el espíritu se comprende a sí mismo. Intentaré explicarlo muy brevemente a continuación.

En la época en que todavía no se conoce a sí mismo, el espíritu subjetivo vive rodeado de un ser extraño, de su otro, de lo que Hegel llama el espíritu objetivo, el cual se concreta como la naturaleza mecánica, como las instituciones políticas y sociales, como aquellas culturas diferentes, tanto pretéritas como actuales (WuM, 160; TE 222). Sin embargo, el espíritu objetivo profundiza en el conocimiento de todo esto mediante la formación o educación cultural [*Bildung*], la cual incluye como materia esencial la historia universal. Esta historia contiene el desarrollo de la humanidad como un todo desde su origen hasta la época actual, lo que conduce al espíritu subjetivo a reconocerse en todo aquello que le rodea, en el espíritu objetivo. En este reconocimiento, el espíritu subjetivo toma conciencia de la pertenencia propia y de todo lo que le rodea a un absoluto, que Hegel llama espíritu absoluto. De este modo, el espíritu absoluto consiste en la conciencia, mediante el espíritu subjetivo, de la pertenencia al todo conocido. Lograr la realización de la conciencia del espíritu absoluto significa comprenderlo todo, es decir, comprender todo el mundo contemporáneo como todo lo ocurrido en el pasado, y comprenderlo según la ley de la lógica racional, según la

necesidad lógica. Para llegar a la toma de conciencia del espíritu absoluto es necesario también que el espíritu realice el conocimiento racional de sí mismo, es decir, se realice mediante el conocimiento de la filosofía. La comprensión absoluta del espíritu implica la fusión de la filosofía en la historia, es decir, la comprensión, mediante los conceptos filosóficos, del progreso histórico (WuM: 325; TE 417). La filosofía es como el búho, que levanta el vuelo al final del día. Al final del día, el espíritu absoluto puede reconocer que el sentido implícito en el origen de la historia significa la realización de su libertad, del estado democrático y de su conocimiento filosófico (no en vano dijo Pere Lluís Font que “no hi ha hagut major capacitat especulativa que la de Hegel”).

Gadamer recoge de la teoría de Hegel la posibilidad de entender el sentido originario de una tradición, pero le critica la tesis de que esta comprensión pueda ser absoluta. Si para Hegel el sujeto podía llegar a ser partícipe del espíritu absoluto mediante el conocimiento, para Gadamer la conciencia permanece siempre finita. El sujeto no puede llegar a conocer nunca el sentido total de la tradición, sino que es un momento de ésta, un punto finito en una línea sin conocimiento absoluto del todo. Por ello, la interpretación de una conciencia es sólo un momento más de la tradición, un elemento del todo mediante el cual la tradición se interpreta a sí misma. “Comprender propiamente no se piensa tanto como una acción de la subjetividad, sino como un desplazarse en un acontecer de la tradición (WuM: 275; TE 360). Además, el hecho de formar parte de una tradición, la imposibilidad de tenerla enfrente como a un objeto finito, hace que el conocimiento sobre ella no pueda terminarse nunca, no pueda nunca satisfacerse el anhelo de conocimiento absoluto.

Que la tradición no puede convertirse en objeto de conocimiento frente al sujeto interpretador, implica que la tradición no pueda conocerse completamente. Antes hemos expuesto que el conocimiento de la tradición era uno de los pilares fundamentales del conocimiento del sujeto sobre sí mismo, pues aquella le precede. Esto significa, por tanto, que la comprensión completa de uno mismo también es imposible, es imposible explicitar todos los prejuicios que determinan nuestra posición como seres cognoscitivos. En definitiva, por mucho que avancemos en el conocimiento, Gadamer concluye contra Hegel – como ya lo hizo Heidegger– que la determinación completa y definitiva de la

propia situación frente a los demás y a la historia es una quimera (WuM: 286; TE 372).

Curiosamente, aquello que el intérprete tiene en común con el texto y que posibilita su comprensión, a saber, la tradición, es aquello que pone límites a su conocimiento, que convierte su comprensión en una comprensión finita, siempre inacabada. Ser consciente de este doble juego, es decir, ser producto de la historia y conocerse como tal, ser consciente de los límites que la propia historicidad impone en el conocimiento es lo que Gadamer llama tomar conciencia de los efectos de la historia sobre uno mismo, *tomar conciencia de la historia efectual* o de la influencia de la historia (WuM: 285 ET 370 ss).⁵⁸ La historia efectual “determina por avanzado aquello que nos parecerá cuestionable y objeto de investigación, y normalmente olvidamos la mitad de aquello que es real, más todavía, olvidamos toda la verdad de este fenómeno cada vez que tomamos el fenómeno inmediato como toda la verdad” (WuM: 286; TE 371). Ahora podemos reconocer la influencia sobre Jauss del concepto de historia de los efectos, que él adoptó para la teoría literaria como historia de la recepción y que, como veremos más adelante, supo considerar mejor todas sus consecuencias.

Para Gadamer ser conscientes de la historia de los efectos significa para la hermenéutica poder valorar el fenómeno histórico (o texto) en una mayor comprensión de su realidad, y que una lectura ingenua del mismo no puede alcanzar. Como la comprensión inmediata –o ingenua– de un fenómeno histórico no toma conciencia de su propia situación hermenéutica e histórica y de las influencias sobre ella, se encuentra directamente expuesta a los efectos que los fenómenos históricos tienen sobre la actualidad y, por tanto, no puede valorarlo en el sentido originario. Tomar conciencia de los efectos de la historia sobre nosotros, que para nuestra conciencia toman la forma de prejuicios, es el primer paso hacia una lectura crítica de éstos.

Ahora bien, con todo esto, más que responder a la objeción que se presentaba al comienzo del apartado, parece que podemos haber caído en una contradicción.

⁵⁸ En alemán, *Wirkungsgeschichte*. A pesar de las notas expuestas ahora contra el conocimiento absoluto hegeliano, la crítica de Gadamer no se completa hasta el análisis sobre la esencia de la experiencia hermenéutica en el capítulo 11 de WuM.

La interpretación y la aplicación

Si en el ámbito de la historia se considera un fenómeno como el hecho que tuvo lugar en un espacio-tiempo determinados y que tuvo consecuencias para la posteridad, en el ámbito de la teoría literaria, el fenómeno es cada texto, o sea, también los textos que interpretan otros textos. Todo esto configura una tradición, que es la que nos lega los valores con los cuales podemos leer y comprender aquello que parecía perderse en la lejanía del pasado. Sin embargo, acabamos de comprender también que es esta misma tradición, es decir, los textos que interpretan los textos, los que hacen evolucionar la historia y ejercen un efecto sobre nosotros, con lo cual se pierde el sentido original del texto. ¿No cae la teoría hermenéutica, con los elementos que hemos puesto sobre la mesa, en una contradicción?

Este problema se resuelve ahondando en la cuestión, y poniendo de relieve las nociones de *alteridad* y de *aplicación* de la comprensión. Los prejuicios, como he expuesto, son el resultado de las interpretaciones que se han hecho a lo largo de la historia sobre un texto. Ahora bien, cada texto que interpreta un texto incluye la posición del intérprete, es decir, incluye la aplicación personal de la comprensión de un texto a la situación subjetiva. La situación subjetiva es finita y no puede comprender totalmente los efectos de la historia sobre ella, es decir, no puede establecer una comprensión objetiva del texto. Esto significa que su interpretación siempre poseerá un elemento irreductiblemente subjetivo, un elemento que impide una lectura imparcial del texto y que formará parte de la interpretación que se lega a la posteridad mediante la tradición. Para Gadamer esto conlleva que las siguientes interpretaciones, que sólo son posibles gracias a la tradición, están cada vez más mediatizadas por los elementos subjetivos que ella carga consigo, es decir, que la lectura de un texto está rodeada cada vez de más prejuicios sobre el mismo. Por eso, aunque a primera vista parezca paradójico, la hermenéutica descubre que *aquello que posibilita la comprensión de un texto es al mismo tiempo lo que esconde su verdad*.

Tomar conciencia de los efectos que tiene la historia sobre nosotros nos exhorta a no precipitar la interpretación, a determinar el máximo posible la situación en que nos encontramos y, así, enfrentarnos al texto con menos

prejuicios y con una mirada más crítica sobre la verdad que nos puede comunicar. Determinar la situación desde la cual interpretamos los textos consiste, como ya hemos visto, en un conocer más y mejor la tradición, en conocer más textos e interpretarlos. Para una interpretación cada vez más crítica de los textos y cada vez más profunda, debemos progresivamente tomar conciencia de los diferentes efectos que la historia ejerce sobre nosotros. Para Gadamer, este es el primer momento hacia una comprensión crítica del sentido originario de un texto, al cual deben seguir todavía dos momentos más.

El hecho de *tomar conciencia* de que la progresiva suma de interpretaciones sobre un texto antiguo debe haber *tergiversado su sentido originario*, según Gadamer, debe llevar a la conciencia de que el texto se puede interpretar de un modo diferente. Es decir, querer establecer una lectura crítica sobre un texto, querer esclarecer los prejuicios –todos los posibles– que afectan a la mirada interpretativa, debe conducir a considerar el texto como algo diferente de lo que parece ser, debe pasar a ser considerado en su aspecto de *alteridad*. En lugar de tomarlo en sus aspectos conocidos, según las expectativas que se tienen sobre él, la conciencia de los efectos de la tradición sobre el intérprete debe abrir los ojos hacia su alteridad. Es así como se define la conciencia de la historia sobre nosotros, no como el conocimiento concreto de los prejuicios que conforman nuestra perspectiva –cosa que es irrealizable, como ya hemos visto– sino como la predisposición a leer el texto de una manera nueva, a adquirir nuevas experiencias. Sólo cuando el espíritu está abierto a la alteridad de lo conocido, al misterio de lo cotidiano, sólo entonces es posible que se realicen los siguientes momentos de la comprensión.

Tomar conciencia de la alteridad de lo que tenemos en frente, junto con la voluntad de comprensión, nos dirige directamente al *segundo momento* de la comprensión, que se caracteriza entonces como el intento de desplazarse a la posición del interlocutor, es decir, de *ganar el horizonte histórico del texto*. Esto no significa trasladarse a otro horizonte de significados completamente diferente del nuestro, ni desplazarse a mundos extraños. Dirigirse hacia el horizonte histórico de procedencia de un texto no puede ser nunca, como Gadamer ya ha mostrado, la reconstrucción del entorno –o contexto– histórico del texto. “El horizonte es mucho más algo dentro del cual paseamos y con el cual paseamos

(WuM: 288; TE 375)” y desplazarse a otro horizonte representa, por tanto, más bien un ampliar el propio horizonte del intérprete con el del texto.

Es en este sentido que Gadamer habla de “fusión de presuntos horizontes” (WuM: 289-290; TE 377), puesto que uno no fusiona el propio horizonte con otro, sino que en esta fusión amplía los límites de la propia visión con la experiencia que nos proporciona la comprensión del otro. El hecho de ganar un horizonte no significa obtener un conocimiento objetivo y sin vinculación con nosotros, sino lo contrario, permite “aprender a ver más allá de lo próximo y de lo muy próximo, no desatendiéndonos, sino precisamente viéndonos mejor, integrándonos en un todo más grande y en patrones más correctos” (WuM: 288; TE 375). De este modo, aunque hablemos del horizonte de un texto, por un lado, y del nuestro, por otro, no existen dos horizontes realmente diferentes, puesto que los dos comparten aspectos comunes de uno más amplio, que es la tradición a la que pertenecen. Hablar de horizontes diferentes sólo puede utilizarse como una manera de referirse a la alteridad de un texto y así evitar caer en la comprensión ingenua de un texto. Cuando se reconoce tal alteridad, explica Gadamer, hace falta explícitamente “destacar el horizonte de la tradición respecto al propio de la conciencia histórica” (WuM: 289-290; ET 377). Esta es la segunda tarea de la conciencia de la historia efectual para una comprensión crítica.⁵⁹ Veamos cuál es la tercera.

Ya la filología antigua había tomado conciencia del extrañamiento que sufrían los textos antiguos con la distancia temporal y de la necesidad de establecer una interpretación fuera de equívocos. Aunque con una perspectiva menos consciente de su propia historicidad, la filología antigua definía la “interpretación gramatical” como la reconstrucción del sentido originario del texto; después de la interpretación gramatical se procedía a la “interpretación alegórica”, que permitía la aplicación del texto a la situación de los lectores contemporáneos. El concepto de aplicación quedó arrinconado a partir del siglo XVIII con el presupuesto de que el sentido originario sólo podía conocerse si el observador se distanciaba de su objeto, a la manera del método científico. Surgió entonces la historia de la literatura positivista, que defendió el ideal de la unidad de las literaturas nacionales –nos hemos referido a todo esto en el capítulo I.

⁵⁹ Ya hemos visto que el análisis del horizonte histórico de un texto lo adapta Jauss como horizonte de expectativas en el que se realiza la recepción de un texto.

El presupuesto del método científico moderno para las ciencias humanas, sin embargo, ya ha sido imputado por el análisis de la estructura de la comprensión, la cual ha mostrado que texto y lector se encuentran en un mismo horizonte de significación y que, por ello, no es posible tomar una perspectiva neutral y objetiva. En tanto que la situación particular del intérprete influye en la mirada sobre la obra, para llegar a una comprensión del sentido de la misma, Gadamer defiende que hace falta diferenciar el horizonte del observador del horizonte histórico del texto. El segundo momento de la interpretación lo hemos descrito como ganar el horizonte histórico, es decir, definir el contexto desde el cual se originó el primer sentido del texto, tratar de descubrir aquellos elementos que afectaban al significado original y que con el tiempo han quedado escondidos. De este modo, se puede llegar a una aproximación del sentido que pudo tener. Una vez realizado este paso, el tercer momento de la comprensión deberá consistir en fundir los dos horizontes, el extraño y el propio.

Si tenemos esto en cuenta, la fusión de horizontes se produce como el acto de aplicación del sentido histórico, originario a la situación actual del intérprete. Hace falta aplicar lo que el texto dijo a la propia situación vital. Ahora bien, esta fusión de horizontes, esta aplicación se hace después de haber procedido más críticamente que si se tratara de una lectura ingenua, en la cual no se intenta esclarecer los prejuicios que afectan a la mirada. Después de una interpretación supuestamente crítica, ¿se ha transformado también el sentido originario del texto?

Para investigar esta cuestión, resumiré brevemente el análisis que Gadamer hace del concepto de aplicación desde la hermenéutica jurídica y teológica. Estos dos ámbitos de la hermenéutica no conciben en un acto separado la comprensión de un texto de su aplicación: aplicación del texto (sea ley jurídica o bíblica) a una situación legal concreta o a la situación de los fieles ha sido siempre uno de los requerimientos de toda lectura jurídica o hermenéutica. Sería equivocado afirmar que la comprensión del sentido de una ley para el historiador del derecho es diferente de la que alcanza el jurista. E igualmente el sentido de las Escrituras no puede ser diferente para un teólogo que en una predicación delante de los fieles.

Para adaptar este tipo de perspectiva a una hermenéutica general aplicable a todas las ciencias humanas, Gadamer realiza un giro aristotélico muy

interesante. Aristóteles fundamentaba su ética en la virtud reflexiva –phronesis–, que consiste en saber aplicar a cada situación concreta un saber moral, aquel saber vivir correctamente en general, un saber que no existe como ley independiente –como la idea platónica del Bien–, sino que sólo se conoce en su aplicación. De un modo análogo define Gadamer la aplicación de un texto clásico: en ella, el mismo acto de comprenderlo implica entenderlo como una norma general, más bien abstracta sobre algo, que el intérprete mismo aplica a su situación concreta y personal. En este sentido Gadamer puede decir que “para entender algo el intérprete debe relacionar el texto con la situación [en la que se encuentra] (WuM: 329; TE 396).

De este modo, Gadamer reunifica en un mismo acto los tres momentos de la conciencia de los efectos de la historia –que conlleva a considerar la alteridad del texto–, de la aproximación hacia el horizonte histórico –que conlleva el análisis de la situación original del texto– y todo ello para aplicarlo a la situación de uno mismo. De ningún modo los dos primeros momentos se pueden establecer metódicamente sin tener en cuenta el tercero, pues la aplicación a la situación particular del intérprete, como se ha explicado al comienzo del capítulo, predetermina la comprensión y la interpretación del texto. El contenido de un texto debe dejar de ser considerado como algo interesante exclusivamente como documento que nos habla del pasado –perspectiva ingenua–, pues también nos habla del presente y de nosotros, y, por tanto, su aplicación a nuestra situación no sólo está justificada, sino que es un momento lógicamente necesario de toda comprensión. Establecer una comprensión crítica de un texto incluye al mismo tiempo el acto de referirlo a nosotros mismos. Por eso, respondiendo a la última pregunta, cada interpretación tiene que diferir en algún aspecto de las anteriores y de las posteriores; el momento de aplicación añade un carácter –aunque, en Gadamer, mínimo– de producción de significado.

El acto de comprensión hermenéutica, que incluye explícitamente la perspectiva del intérprete y la aplicación, “supera expresa y conscientemente la distancia temporal que separa el intérprete del texto, así como la alineación de sentido que ha vuelto a sufrir el texto” (WuM: 295; TE 383). Sólo así un texto antiguo puede ser considerado como una apertura de las posibilidades de nuestra experiencia, como un enriquecimiento de nuestro horizonte, y como una comprensión más profunda de lo que somos en tanto que seres que pertenecemos a un universo común.

La violencia normativa de lo estético

En la exposición de la teoría hermenéutica de Gadamer he resumido sus reflexiones en torno a la comprensión cotidiana, a pesar de que él desarrolla sus reflexiones en *Wahrheit und Methode* a partir de los análisis en relación a la comprensión de la obra de arte. Introduzco ahora algunas nociones de su análisis ontológico del arte para que más adelante podamos comprender mejor el referente del que se han destacado tanto las estéticas negativas como la de Jauss.

Gadamer analiza, por ejemplo, la contemplación de una obra de arte o la lectura de una novela (WuM, I. capítulo 4.2). En ella, la percepción se detiene en los elementos sensibles, materiales, de una pintura o recae en los efectos rítmicos y literales de las palabras. La percepción estética se detiene en la procesualidad de la propia percepción del objeto, en lugar de identificarlo directamente. Sin embargo, y aunque pudiera parecer a primera vista paradójico, para Gadamer la experiencia estética no se detiene en lo meramente sensible, sino que termina en la comprensión de un sentido en la representación, llega a una verdad de la obra (WuM: 105ss; TE: 143ss). Para el filósofo es indudable que en la experiencia estética se nos comunica una verdad que atañe directamente al sujeto contemplativo. Cuando se contempla una obra de arte uno no se pregunta tanto por la verdad o falsedad en relación con lo representado, sino que lo que se representa tiene la fuerza de ser por sí mismo verdad, "expresa una verdad superior" (*Kunst als Aussage*: 118), es la expresión misma de lo representado. Cuando se contempla la imagen de Carlos V la fuerza normativa del arte hace sentir que esta imagen no sólo es una representación del emperador, sino que es la expresión de él mismo, de su ser más íntimo. La obra de arte no es sólo una representación documental, "la obra de arte es el reconocimiento de la esencia" (WuM: 120, TE 172).

Gadamer se da cuenta de que la suma de los datos percibidos no pueden construir realmente el sentido comprendido a través de la obra. Los elementos que se perciben no pueden, sumados literalmente, comunicar la verdad que se expresa en la obra de arte, sino que debe haber algo más: la verdad el arte es una verdad reflexionada", hay en la experiencia estética un aspecto que es añadido por la reflexión, y no sólo por la sensibilidad. Es en ello donde descubre

la preestructura de la comprensión, que luego generaliza al conocimiento general y a la comprensión hermenéutica de las ciencias humanas.

Como ya hemos expuesto, toda comprensión está fundamentada en los preconceptos, en un horizonte de sentido donde los datos percibidos por la sensibilidad adquieren un sentido u otro. Esto significa que toda comprensión se caracteriza por una pre-decisión, por la anticipación de un todo que coordina el sentido de las partes, las cuales a continuación representan o encarnan sensiblemente al todo, lo modifican y lo complementan. Esto significa que la identificación de un objeto en el mundo tiene la condición necesaria de que se tenga el concepto de este objeto y la expectativa de encontrarlo en este contexto no sea negada completamente. Es de este modo que Gadamer a partir de su análisis de la experiencia estética caracteriza la comprensión en general: por un lado, la experiencia cotidiana tiene también una preestructura comprensiva, la cual genera un proceso circular de conocimiento sobre el objeto; primero se identifica el objeto con un significado aportado por el horizonte de comprensión, y posteriormente se puede profundizar, mediante el análisis de sus partes, en la comprensión del todo, y así sucesivamente y sin fin.

A pesar de las analogías descritas, la experiencia estética y la experiencia hermenéutica mantienen según Gadamer dos diferencias esenciales: la primera se distingue de la segunda en que el arte obliga a la percepción a demorarse en el acto perceptivo mismo, cosa que en la identificación del objeto cotidiano no ocurre, dando lugar a una observación simultánea tanto del sentido del objeto como de su materialidad. Es decir, los sentidos se pasean por el objeto, recorriendo sus atributos sensibles, sus aspectos materiales, tomando conciencia del proceso mediante el cual estos atributos, previa identificación del concepto, co-configuran el significado de la representación. No sólo se identifica un objeto, en la experiencia estética según Gadamer, se identifica el objeto tomando conciencia del proceso perceptivo de los sentidos. La presencia de lo material, precedida de la identificación de su concepto, se vuelve expresiva. En esto radica la segunda diferencia: los elementos materiales del objeto se vuelven expresivos gracias a su coexistencia con el sentido comprendido, de tal modo que se percibe como si la literalidad del objeto encarnara la verdad y expresara la verdad de lo representado. No sólo se percibe la representación de un objeto, sino que los elementos materiales con que el objeto se ha representado, el significante,

ejerce una violencia expresiva a la que nuestra sensibilidad no puede resistirse y se siente como si aquello que se representa tuviera una presencia inaudita, ejerciera un poder, tanto como si fuera real.

3. La imposibilidad de una metodología y la categoría de "clásico"

La teoría de la comprensión hermenéutica que Gadamer establece, con sus tres momentos de concienciación de la parcialidad de la propia perspectiva histórica, la comprensión –cognitiva– del motivo de un texto y finalmente la aplicación a la propia situación, gana para sí una de las funciones sociales de la literatura, de las artes, de la historia y de cualquier disciplina de las ciencias humanas que trabaje con textos u otros documentos del pasado o de horizontes culturales extraños.

Ahora bien, con este logro, se pierde la posibilidad de establecer una metodología o una heurística en el sentido en que éstas siempre implican una división de "la subjetividad del intérprete y la objetividad del sentido que se comprende" (WuM: 294-5; TE 382). Es decir, si una metodología debe permitir que diferentes sujetos lleguen, siguiendo las reglas del método, a las mismas conclusiones, entonces la comprensión inherente a las ciencias humanas según Gadamer consiste precisamente en la negación de este tipo de metodología. Sin embargo, se puede establecer una lectura crítica de los textos: precisamente en el "medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición encuentra la hermenéutica su propio *topos*" (WuM 278; TE 365); es el lugar de una comprensión correcta pero ametódica. Las condiciones para esta comprensión no son todas del tipo de procedimientos o métodos, ni el que comprende podría ponerlas para sí mismo en aplicación, sólo hay la posibilidad de seguir críticamente los tres pasos de la comprensión hermenéutica y que se nos han mostrado con el análisis mismo de la tradición.

Casi no hace falta comentar la provocación que causó entre muchos académicos, tan ávidos de métodos que les conduzcan el pensar, este tipo de diatribas contra la metodología en las humanidades. Tanto el "Prólogo" a la segunda edición como los "Epílogos" escritos para la tercera relativizan este posicionamiento "anti-método": "No se me ha ocurrido nunca negar la

ineludibilidad del trabajo metódico en el interior de las así llamadas ciencias del espíritu” (WuM, Band II “Vorwort zur 2. Auflage (1965)”); TE: “Prólogo a la segunda edición”: 11-12). En ambos textos se reduda en la idea de que en su libro Gadamer intenta responder a la pregunta –de corte kantiano: “¿cómo es posible el conocimiento en general? En esta línea Gadamer defiende una idea de filosofía no prescriptiva, es decir, que, si estudia la posibilidad del conocimiento en otras disciplinas científicas o humanísticas, no se plantea cómo éstas deben proceder (ib). Para la tercera edición, escribió en el “Epílogo”, por ejemplo: “mi libro plantea la cuestión de la *posibilidad* de las ciencias humanas (¡que de ningún modo significa cómo deberían ser en realidad!)”.

A pesar del intento de conciliación, el cuerpo del texto está estructurado en contra de una metodología, en el sentido de las ciencias de la naturaleza, para las humanidades. Para Gadamer, las condiciones de toda comprensión que descubre la filosofía hermenéutica, a saber, “los prejuicios y opiniones previas que regulan la conciencia del intérprete, no están a su libre disposición”, sino que la “posibilitan” (WuM: 301, TE 365); son previas a toda posible metodología. Incluso cuando Gadamer introduce una instancia, una especie de marco de referencia para orientar la interpretación del texto antiguo y no evitar caer en el relativismo, se trata de un elemento ametódico. En efecto, Gadamer defiende la posibilidad de diferenciar entre interpretaciones correctas y falsas, entre interpretaciones que mantienen el sentido original y las que no lo mantienen; pero, habiendo dejado desprotegida a la hermenéutica para armarse con una metodología, sólo le queda la alternativa de encontrar un término medio: se trata de la categoría de *clásico* [*Das Klassische*].

Lo clásico permite a Gadamer conjugar la doble necesidad con que se encuentra la hermenéutica y redondear así su teoría. Por una parte, el análisis crítico al concepto de tradición hace tomar conciencia de que los efectos de la historia determinan la perspectiva del intérprete mediante los prejuicios, por lo cual la hermenéutica rebate la posibilidad –hegeliana– de un conocimiento absoluto a través del conocimiento de la historia, sus origen y su sentido. Por otra parte, el análisis de las condiciones de la comprensión justifica la posibilidad de comprender los textos antiguos en virtud de su pertenencia común, pero niegan entonces la posibilidad de separar el horizonte del intérprete del objeto y, en consecuencia, la posibilidad de una metodología. Pues bien, a la necesidad de

encontrar una instancia que comprenda el aspecto histórico y otra que aporte un carácter normativo, Gadamer responde con el concepto de clásico.

El concepto de clásico reunió en los escritos de Winckelmann un aspecto normativo y un aspecto histórico: hacían referencia a un momento histórico de la humanidad en el que se cultura había alcanzado un gran esplendor cultural, y las características concretas que definen esta cultura se habían erigido como norma y modelo estilístico para la producción y la valoración de otras formas de arte. Aunque más adelante la crítica histórica dejara de utilizar el estilo clásico como regla del juicio y se restringiera, su aspecto normativo, según Gadamer, no ha desaparecido del todo: todavía entre artistas o entre estilos se clasifica a unos como clásicos y, en relación a estos, unos son más arcaicos o anticuados y otros más barrocos. Esto significa que las características concretas de lo clásico no se mantienen igual en cada movimiento artístico ni en cada época, sino que han cambiado a lo largo de la historia; pero, a pesar de esto, lo clásico se refiere siempre al mismo fenómeno, el de nombrar el estilo medio de referencia (WuM: 273; TE 358).

De este modo, el carácter normativo de lo clásico se fusiona con el aspecto histórico, es decir, en cada época histórica se puede encontrar una etapa que se denomina "clásica" y que ejerce de norma para el resto. Mediante esta inseparable doble acepción de la categoría se hace referencia a los momentos de máximo esplendor en las diferentes culturas y en las épocas antiguas, que al mismo tiempo reconocen como un "nuevo humanismo" su vínculo con lo primero y lo más antiguo. Por ejemplo, los modelos clásicos latinos y posteriormente el Renacimiento o el clasicismo alemán no solamente se reconocen como movimientos clásico-humanistas, en su relación de imitación o diferencia del modelo griego, sino que posteriormente han sido reconocidos como el momento histórico de esplendor dentro de su época. Lo clásico es mucho más que una referencia a épocas históricas o a estilos formales: es una categoría estética atemporal que permite saltar al pasado y salvar la distancia que nos separa del fenómeno originario, es un esquema a partir del cual se nos posibilita la comprensión de la tradición.

En este contexto entiende Gadamer lo clásico como aquello siempre involucrado en la historia, pero al mismo tiempo como instancia lejana e inalcanzable, como lo "pasado inasequible y al mismo tiempo como lo siempre

presente" (WuM: 272; TE 357) de todo acontecimiento histórico –especialmente aplicable al ámbito de las artes. Lo clásico se conserva en el tiempo como algo todavía vivo, como instancia influyente en el devenir de la tradición. No tiene que superar la distancia histórica porque él mismo, como ya dijo Hegel, "se significa y se interpreta a sí mismo", él mismo produce la mediación de la conciencia histórica hacia el pasado. "En el fondo, lo clásico no es realmente un concepto descriptivo en poder de una conciencia histórica objetivadora; es una realidad histórica a la cual sigue perteneciendo y estando sometida la conciencia histórica" (ib).

Es fácil ver que Gadamer cierra con la categoría de clásico un nuevo círculo hermenéutico: lo clásico es el estilo histórico que caracteriza los momentos excelsos de cada época del arte del pasado, es la norma, la referencia, que define el estilo de estos momentos y es, finalmente, el criterio que fundamenta la mirada del intérprete para juzgar su propia interpretación sobre el pasado. En tanto que es lo permanente en el devenir histórico y forma parte de nosotros mismos, lo clásico es la condición para que el texto clásico nos hable a nosotros, no como documento histórico sino como algo que saca a la luz una verdad sobre nosotros. Lo clásico "hace posible la existencia de algo que es verdad" (WuM: 271; TE 356).

4. Una teoría acomodaticia

El concepto de verdad

Las reflexiones en el apartado anterior nos han mostrado los motivos de Gadamer para defender la categoría de *lo clásico*: huir del relativismo interpretativo introduciendo un criterio normativo y al mismo tiempo corresponder, sin la simple copia del pasado, a los valores de la tradición. Con el referente clásico intenta Gadamer orientar las interpretaciones hacia el sentido originario de los fenómenos históricos sin caer en la superficial mimesis del pasado. Con todo ello pretende poder justificar y mantener abierta para el hombre actual la verdad que expresaron los clásicos. Analizaré exiguamente cuál es el concepto de verdad que subyace bajo esta teoría hermenéutica y

presentaré sólo los problemas que conlleva en relación con una teoría de la literatura como la teoría de la recepción y con una teoría estética.⁶⁰

Para comprender el concepto hermenéutico de verdad, hay que tener presente la teoría de la comprensión que Gadamer recoge de Heidegger, en la cual el ser humano vive arrojado en un horizonte de significación, es decir, el hombre y las cosas existen dentro de un horizonte de experiencia que les trascienden. La verdad de la comprensión general se relaciona más con un espacio existencial en el cual las cosas están presentes para el hombre. Quizás se pueda decir que algo es verdadero cuando existe para el ser humano y cuando éste puede pensarlo como existente, atribuyéndole uno o varios significados determinados. También se conoce una verdad cuando se amplía el horizonte de significación, cuando una experiencia cognoscitiva, mediante un texto, una conversación o la observación de algo, enriquece nuestro horizonte, aporta nuevos objetos a nuestros ojos o les hace adquirir nuevas propiedades. La verdad surge a través de un diálogo (WuM: 351; TE 446, entre otros fragmentos) con la tradición o con nuestro igual, siempre y cuando reconozcamos tanto el mutuo entendimiento entre ambos como, en no menor medida, su alteridad, su ser diferente a nosotros y su poder aportarnos algo esencial para nosotros mismos. Es en este sentido que se puede hablar de la verdad de una comunidad o incluso de la verdad de los seres humanos.

Gadamer se mantiene en la línea heideggeriana de romper con la concepción tradicional de la verdad entendida como correspondencia de un enunciado con un estado de cosas, como si éste último fuera externo o estuviera al margen del observador, el cual, mediante la observación empírica, emitiría un juicio sobre él. En consecuencia, si tratamos de pensar la caracterización hermenéutica de verdad, tenemos que mantenernos al margen de cómo se utiliza en las ciencias empíricas, es decir, verdad como correspondencia objetiva (WuM: 430; TE 543). Para la comprensión hermenéutica –que se refiere a la comprensión general y a la de las ciencias humanas– dos interpretaciones sobre

⁶⁰ Sin duda, el tema de la verdad en la hermenéutica podría ocupar varias tesis doctorales, pero aquí me tengo que limitar a los rasgos más esenciales. Gadamer lo vuelve a estudiar en el II Volumen de *Wahrheit und Methode*, II.3-4, y en *Kunst als Aussage*, 1993 (*Arte y verdad de la palabra*, Paidós-UAB, (18ss). Para un repaso breve pero claro y riguroso, ver Javier Hernández-Pacheco, *Corrientes actuales de la filosofía*, 1996.

el mismo objeto no pueden ser una verdadera y la otra falsa; no al menos en términos absolutos. Si se refieren al mismo objeto, dos interpretaciones comparten ya de por sí, como mínimo, una buena parte de su horizonte de significación, comparten la misma apertura de verdad. En consecuencia, más que decir que una es verdad y la otra falsa, se diría que una describe mejor sus atributos, o es más persuasiva al hacerlo. En caso de interpretaciones realmente contradictorias, podría fácilmente encontrarse el caso de que se refirieran a objetos diferentes sin tenerlo presente...

Puesto que la verdad de la hermenéutica se refiere más a la presencia de algo y al diálogo, el cual tiene su fuerza más en la persuasión que en la demostración lógica, Gadamer recupera de la tradición retórica el concepto de verosimilitud [Wahrscheinlichkeit], que remite al doble sentido de evidente [einleuchtend] y convincente (WuM: 460; TE 579). Este sentido corresponde al criterio más habitual en las obras y en sus interpretaciones en el ámbito de las ciencias del espíritu. De este modo, una interpretación es más verosímil que otra, una teoría es más adecuada si su aplicación al momento de los intérpretes es más convincente. Es en este sentido que Gadamer también utiliza en algunas ocasiones el término 'falso'. Lo hace para aquellos prejuicios del pasado que influyen negativamente nuestro juicio o para aquellas interpretaciones que no aplican convincentemente la mejor aplicación de una obra al momento actual. Pero no se trata de que sean falsos en sentido absoluto: los prejuicios fueron verdaderos, por ejemplo cuando su aplicación fue fecunda para los intérpretes de un momento pretérito, y las interpretaciones serían convincentes, por ejemplo, si no se hubieran dejado de tener en cuenta ciertos aspectos del horizonte de actual de comprensión o si el horizonte fuera diferente.

El concepto absoluto de tradición

Los principios fundamentales de la hermenéutica que hasta ahora he explicado podrían ser compartidos por buena parte de las teorías humanísticas – excepto aquellas que todavía defienden la posibilidad de un concepto de verdad análogo al de las ciencias empíricas. Sin embargo, hay varios aspectos importantes de la teoría de Gadamer que, una vez hechos explícitos, son más

cuestionables. El primer problema que destacaré es el del concepto de tradición. Hemos visto que la tradición es para Gadamer lo que la estructura de la precomprensión es para Heidegger, o sea, un absoluto presente e implícito a toda comprensión humana: no es el hombre que interpreta la tradición como un objeto, sino que "es la tradición la que se interpreta a sí misma"; "comprender es un desplazarse hacia un devenir de la tradición" (WuM: 275; TE 360). Esta presuposición de un espacio en el cual el hombre está inserto y que condiciona su ser –muy recurrente en los grandes sistemas filosóficos desde la antigüedad – desde Platón a Marx, pasando por Tomás de Aquino o Hegel–, consiste, según la hermenéutica, en el horizonte existencial de verdad, aquella verdad que tiene su razón de ser y existencia en la historia.

Es cierto que la lanza que Gadamer rompe a favor de la tradición y del concepto de clásico tiene su importancia en una sociedad profundamente fascinada por las nuevas tecnologías y volcada al olvido de su propia cultura e historia. Aunque su propuesta de reinterpretación de la tradición pudiera servir de lección a los ministerios de Educación y Cultura, también es cierto que la crítica que se puede ejercer desde la hermenéutica filosófica tiene unos ciertos límites. Son muchos ya los que han objetado a Gadamer que el valor que otorga a la tradición no permite apelar a una crítica a la ideología dominante. Aunque el término ideología no acostumbra a formar parte del vocabulario gadameriano, es fácil ver que tiene muchos puntos en común con su definición de 'horizonte de sentido', constituido por los prejuicios, saberes y creencias que afectan a nuestra vida más o menos subterráneamente. Si esto es correcto, la posición teórica de Gadamer se aproxima bastante a un cierto conformismo, con matices. Según Gadamer, no es posible enfrentarse al conjunto de prejuicios que afectan nuestra situación existencial, pues permanecen en el ámbito de la precomprensión. Todo prejuicio criticado explícitamente no es un prejuicio, sino un juicio determinado por otro prejuicio subyacente. Sin embargo, esto no significa tener que caer en el conservadurismo o estatismo. Ya hemos explicado que, según la hermenéutica, cuando mayor es el conocimiento del pasado, más se hace explícita su influencia sobre las personas, lo cual es el primer paso para conocerse y determinar la propia situación.

En conclusión, el matiz crítico sobre la tradición que introduce Gadamer en su teoría consiste básicamente en el conocerse mejor, en comprender mejor

la tradición, conocerla en su sentido de verdad, sin poder cambiar mucho de ello, sólo su aplicación a la situación personal propia de los intérpretes. Habermas, continuador de la teoría crítica hasta el presente, representó uno de los polos en el debate provocado por la aparición de la obra maestra de Gadamer, e introdujo la posibilidad de un "acuerdo contrafáctico", es decir, la posibilidad de comprender la tradición sin tener por ello que defenderla como un absoluto. De este modo, cree Habermas poder "superar los prejuicios obsoletos y superar los privilegios sociales mediante el pensamiento y la reflexión" (cito según el "Epílogo" añadido por Gadamer a la tercera edición de WuM: tomo II, 465; TE: 659).

En relación a la posición de Habermas, la de Gadamer es –según como se mire– menos utópica o más escéptica. De hecho, reconoce –naturalmente a su favor– que incluso en el debate entre teoría crítica y hermenéutica sobre la fuerza coercitiva de la tradición, el papel de la retórica ha tenido un lugar preponderante, en lugar de la demostración lógica: todo diálogo sobre el mundo comparte con la retórica "el ámbito de los argumentos convincentes (y no de los lógicamente concluyentes)" (WuM: II: 466; TE 660). Sólo poniéndose a sí mismo en juego, acto que para Gadamer niega la posibilidad de tomar la ideología imperante como objeto de estudio y crítica, "puede el intérprete poner en juego también sus propios prejuicios" (WuM II: 467; TE 661).

Crítica al concepto de clásico

En la breve exposición sobre la teoría de Gadamer he explicado sus razones filosóficas para defender el concepto de tradición como preestructura de la comprensión y el concepto de lo clásico como instancia para orientar las interpretaciones más adecuadas. Sin embargo, en el apartado anterior hemos visto que la teoría crítica objeta a la hermenéutica un posicionamiento relativamente conformista con el pasado y el presente. La crítica que Jausse dirige al concepto de clásico gadameriano no atañe sólo a su perspectiva respecto a la tradición, sino que descubre una incoherencia en la teoría hermenéutica en tanto que teoría aplicable al fenómeno literario.

El concepto de clásico tiene en Gadamer la doble función de norma estilística y de mediación de la distancia histórica. Una vez el intérprete se ha hecho consciente de que las interpretaciones establecidas a lo largo de la historia han deformado el sentido original del texto, debe tratar de recuperar su alteridad, debe leerlo como algo diferente. Pero para que la distancia histórica que separa texto e intérprete no se convierta en un abismo insalvable que justifique la validez de cualquier interpretación, Gadamer introduce el concepto de clásico como instancia histórica mediadora: lo clásico tiene que permitir "la superación de la distancia histórica". Lo clásico es un concepto cuyas características concretas han cambiado a lo largo de las épocas artísticas pero que, mediante su aspecto normativo, se ha referido al mismo tiempo a un momento determinado de cada época: a los fenómenos intermedios entre los antecesores y originarios que abren las puertas al momento de esplendor, y los sucesivos que sobrepasan la norma.

Ahora bien, si lo clásico es, al fin y al cabo, una categoría cuyo concepto ha cambiado a lo largo de la historia, entonces carga ella misma los efectos que la historia produce sobre el intérprete. Para Jauss, como hemos visto en el capítulo I.2, una obra deviene clásica sólo cuando el tiempo la ha convertido en un valor familiar y seguro, sólo cuando ha perdido su negatividad primordial. El significado clásico de una obra es asumido por la tradición y pasa a formar parte del conjunto del saber social cuando después de su recepción las expectativas sociales ya han asumido los aspectos nuevos que la obra incluye. Si el intérprete debe orientar la aplicación del sentido de un texto según el concepto de lo clásico, entonces, en lugar de encontrar el sentido originario del mismo, encontrará el sentido que sólo con posterioridad la historia ha concretado en él (Jauss, 1967: 180-1, TE 174-5). Es decir, si Gadamer defiende que uno debe hacerse consciente de los efectos que la historia produce en el intérprete para poderse abstraer mínimamente de ellos en la aplicación de la interpretación del texto a su situación, cosa que debe hacer con la referencia de la categoría de lo clásico, el cual vuelve a ser dependiente de los efectos de la historia.

Por ello, Jauss puede criticar a Gadamer que la interpretación conciliadora que se guíe según el esquema de referencia clásico hace caso de los valores inherentes a la tradición y no puede descubrir nada realmente nuevo en la obra. Para Jauss, la lectura actualizadora consiste precisamente en suspender el poder

del horizonte de comprensión de la tradición y “recuperar el adecuado horizonte de preguntas”, el horizonte perdido en la lejanía del tiempo, para que la obra pueda volver a comunicar nuevas experiencias a la comunidad del intérprete (Jauss, LGP, 1967: 180-1; TE 174-5).

Si la crítica de Jauss que acabo de resumir es correcta, podemos decir que la teoría literaria que Gadamer deduce de su hermenéutica general no puede explicar realmente el fenómeno de encontrar lecturas nuevas para los textos antiguos. Según Jauss, Gadamer se ve llevado a la defensa del concepto de clásico porque su perspectiva depende todavía fuertemente de un determinado concepto de *mimesis*. Jauss tienen razón al objetar a Gadamer que su análisis ontológico del arte considera a éste exclusivamente en su grado de verdad, según aquello que reconocemos en él, según aquello que de él aprendemos (Gadamer, WuM: 106ss; TE: 154 y ss). En efecto, Gadamer explica que la contemplación de una obra de arte, a diferencia de por ejemplo la percepción de una fotografía documental, es la contemplación de la verdad de un objeto o una persona, es decir, que la obra, en lugar de referirse a un ser en tanto que documento, es también la expresión mediante la cual ese ser se nos comunica en su esencia. El arte tiene para la hermenéutica gadameriana como característica la expresión de una verdad, no sólo su referencia –como un documento histórico. Pero esto significa, según Jauss, que incluso en aquello que el arte tiene de específico, para Gadamer, se observa según su relación con la experiencia hermenéutica general y en su aspecto mimético.⁶¹

Esta concepción de la literatura y el arte enraíza en una problemática mucho más honda: la de una hermenéutica substancialista que trata de mantener el principio del significado del origen primigenio. Pero la influencia del prejuicio substancialista sobre el origen está perdiendo fuerza desde los intensivos análisis que se han desarrollado a partir de la Ilustración. El proceso de historización que se abre con la Ilustración hace evidentes los cambios que se

⁶¹ Como he indicado en el capítulo I.4, parece que fue de Man el primero que utilizó la crítica jaussiana a la hermenéutica de Gadamer contra la teoría de la recepción del propio Jauss. Ver el prólogo a la edición inglesa de Jauss 1982b, incluido como artículo “Reading and History” en *Resístanse to Theory*, 1982. Más tarde, Menke *Die Souveränität der Kunst* (1988: 97; TE *La soberanía del arte*, 107) incluye también a Jauss en su crítica a la hermenéutica en tanto que teoría estética, injustamente, pues en esta época Jauss ya había reformulado su teoría literaria, como explicaré en el capítulo VIII.

producen con el paso del tiempo. Por esto, la Ilustración descubre la necesidad de la mirada hacia el futuro que caracteriza tanto la modernidad (LGP, 1967: TE 28-31). El hombre toma conciencia de su contingencia histórica: uno de los pensamientos filosóficos más influyentes del siglo XX, el de Heidegger, sistematiza la temporalidad del ser humano y justifica el por qué de esta obsesión por el control del tiempo, de su propia historia. Jauss argumenta en *La Quérrelle des anciens et des Modernes* que desde la Ilustración, la pérdida de autoridad de los clásicos es un proceso irreversible que produce una transformación en el modo de leer, en los criterios de lectura e interpretación. En una época en que “la metafísica substancialista ha perdido su obligatoriedad” (LGP: 181; TE 175-6), explica Jauss, esta concepción del arte de la que Gadamer es deudor, “más allá de su momento de origen, la época del humanismo, no puede sostenerse como base general para una estética de la recepción” (LGP 180-1: TE 174-5).

La creatividad del escritor ya no consiste en su particular mantenimiento de la voz antigua y originaria; pues esto sería como una falta de libertad en la interpretación. En la modernidad la lectura de los clásicos permite ser tan creativa y sugerente como en la de una obra actual. A partir de Jauss y de la estética de la recepción, como hemos comprobado en el capítulo I, la acepción de clásico puede ser revalorizada, no como mantenimiento de la verdad original, sino como aquel texto al que se le puede interrogar desde la perspectiva actual, al que se le puede plantear una pregunta completamente diferente. Ya hemos analizado que el mecanismo que desarrolla Jauss en el año 1967, o sea, en su primera versión de la estética de la recepción, no conseguía superar el tipo de críticas que ahora planteamos a Gadamer –ver capítulo I.2.b-c, pero que, como veremos en el capítulo VIII.3, a partir de finales de los años 70 modifica su teoría de la recepción.

Estas últimas consideraciones nos permiten añadir un argumento más al debate entre teoría crítica y hermenéutica por lo que respecta a la tradición. El debate entre ambas tendencias había llevado a Gadamer a rebajar las pretensiones de verdad científica de una teoría filosófica y a resaltar sus efectos persuasivos, su capacidad retórica. De la fuerza retórica de una teoría forma parte su capacidad para aplicarse a la situación del intérprete, su capacidad para explicar los fenómenos que le rodean. Pues bien, si bien hay que reconocer el

valor de la teoría de Gadamer como apología de las humanidades y de los clásicos, quizás se pueda decir en su contra que la defensa que aporta no puede ser la única ni la más adecuada de las imaginables, pues no responde al uso libre, kitsch y de collage que en las últimas décadas los artistas hacen de sus precedentes. En este sentido, no podemos defender la teoría de Gadamer por su fecundidad explicativa sobre los fenómenos estéticos actuales –postmodernos. Teniendo en cuenta esto, Jauss revaloriza el aspecto negativo y placentero de la experiencia estética, no sólo para explicar este fenómeno estético, también para fundamentar su teoría de la hermenéutica literaria –ver capítulo VIII.

Crítica a la hermenéutica como teoría estética

Acabamos de ver cómo Jauss critica a la teoría hermenéutica su aplicabilidad como teoría literaria y del arte, pues aquella mantiene un cierto substancialismo. El residuo substancialista de la hermenéutica de Gadamer le lleva a exponer una teoría de la literatura y del arte con un fuerte componente mimético-representacional, es decir, que considera los fenómenos estéticos por aquello que tienen en común con los fenómenos de comprensión cotidiana. Es interesante observar cómo esta objeción va a crear una tradición crítica hacia la hermenéutica que se va a ir desarrollando y radicalizando a lo largo de los años en el discurso sobre la experiencia estética en Alemania. Curiosamente, en algunas de estas críticas se incluye también la teoría de la recepción jaussiana, como hija menor de la hermenéutica. Si Jauss reprochaba a Gadamer que su hermenéutica pertenecía a un paradigma anticuado que no le permitía funcionar como teoría de la literatura, los críticos posteriores generalizarán la objeción argumentando que la estética de Gadamer queda invalidada como teoría de la experiencia estética.⁶²

⁶² El artículo de R. Bubner, "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik" (1978) es de las primeras y más citadas referencias cuando se recurre a una crítica a la hermenéutica en tanto que estética (*Ästhetische Erfahrung* (1989: 9ss). Ch. Menke, ver nota anterior (1988: 90-101, TE 99-112) recoge la objeción de Bubner y la argumenta filosóficamente con una fuerza que todavía hoy no ha sido superada. Dos trabajos actuales repasan y complementan la crítica de Menke: ver R. Sonderegger, "Wie Kunst (auch) mit Wahrheit spielt", 2002: 209-216 y , A. Kern, *Schöne Lust*, (2000, 134-144). En otoño de 2005 debería aparecer el libro *Der Diskurs ästhetischer Erfahrung in*

Anteriormente hemos visto que Gadamer utiliza su análisis de la comprensión estética como modelo para construir una teoría de la comprensión hermenéutica. En ambas, comenta, se comprenden sentidos, se identifican objetos o personas. La diferencia, sin embargo, de la experiencia estética a la experiencia cotidiana es que la primera, antes de llegar a un sentido, se demora en la percepción de la obra y toma conciencia del mecanismo de la sensibilidad. Esto vivifica la identificación del concepto reconocido en el objeto de una manera especial. En la experiencia estética, no sólo se comprende un sentido, sino que lo comprendido parece estar allí, su aparecer se muestra como la verdad irrechazable de su esencia. Paradójicamente, al destacarse las cualidades materiales del objeto y fusionarse con un significado, el objeto pierde su cualidad de objeto que representa algo y se convierte en objeto que es algo por sí mismo, que es expresión de una verdad, que es la encarnación expresiva del significado que representa.

Parece cierto, pues, que la hermenéutica reconoce que los elementos estéticos de una obra no se limitan a construir un significado, no sólo lo representan; la hermenéutica reconoce que las partes no son simplemente reducibles al todo significativo, y que por ello la experiencia estética obtiene algo más que la experiencia cotidiana. Sin embargo, aunque reconoce la importancia de lo sensible, no le hace justicia. La caracterización de la obra de arte como un objeto absolutamente transparente y evidente despotencia al objeto en su propiedad, no de significado, sino de continente. Describiendo la particularidad estética como un "retardarse" en el proceso perceptivo y un hacer aparecer sensiblemente el sentido de la obra, no deja de subordinar lo sensible a la comprensión. Menke explica que cuando la hermenéutica postula que en la experiencia estética se realiza efectivamente la comprensión de un significado, reconociendo al mismo tiempo que este significado no puede provenir exclusivamente de la mera suma de los elementos sensibles, entonces descubre que en esta comprensión hay la presuposición de un sentido. Es decir, también en el arte juega un rol la influencia de una preestructura de la comprensión: esto significa que el proceso de formación del significado estético está estructurado según un mecanismo teleológico, es decir, está orientado hacia un fin, a saber, la

Deutschland, de H. Lehmann, que recoge la crítica a la hermenéutica como uno de los puntos de partida de las nuevas teorías de la experiencia estética en Alemania en los últimos 25 años.

comprensión de un sentido determinado (Menke, 1988: 99; TE 111). Si Gadamer había explicado que la experiencia estética, por ejemplo, de un retrato de Carlos V consistía básicamente en la comprensión de su sentido más íntimo, en la vivencia de la presencia del mismo emperador mediante la doble comprensión [*mitverstehen*] de la forma y el sentido, según la crítica de Menke, se le puede decir que esta encarnación es sólo posible si previamente se ha presupuesto que el retrato representa a Carlos V.

Si esto es correcto, entonces el proceso de la experiencia estética según Gadamer no es estructuralmente diferente de la experiencia hermenéutica: ambas presuponen un sentido mediante cuya identificación se dota de forma al objeto y se profundiza en su conocimiento, ampliando de este modo el significado del sentido original y así sucesivamente. La diferencia entre estos dos tipos de experiencia sería más bien un cuestión de intensidad y de toma de conciencia del proceso perceptivo. Tanto la comprensión estética como la hermenéutica pueden, según la teoría de Gadamer, referirse tanto a la identificación de un sentido previamente conocido como a la iluminación de un prejuicio que permanecía oculto en nuestro horizonte de precomprensión. En este segundo caso, la experiencia estética se diferenciaría de la experiencia cotidiana únicamente en que la primera propondría experiencias que la segunda podría repetir cotidianamente.

Ya hemos visto que para Gadamer, la ventaja de haber deducido la experiencia hermenéutica del análisis de la comprensión estética consiste en la posibilidad de fundamentar el puente entre el pasado y el presente, en posibilitar una comunicación actualizada entre lo antiguo y los intérpretes actuales. El problema de esta teoría, sin embargo, es que no satisface las exigencias de una estética, pues subordina la percepción estética a la comprensión de un sentido extraestético (Menke, 1988: 104, TE: 115). De este modo, caracteriza la experiencia estética como una experiencia heterónoma, lo que significa que su éxito o fracaso depende de cuestiones exteriores a ella. La obtención de una experiencia estética frente a una obra de arte sería el conocer la verdad que encarna o al menos formar parte de la tradición en la que se produjo. Desde este punto de vista, por ejemplo, el sentido de la experiencia de un cuadro de Carlos V puede consistir en la contemplación del "emperador en el imperio del cual no se ponía el sol".

Como ya destacó Jauss, Menke recuerda aquí que la hermenéutica de Gadamer es deudora de un paradigma en el que la *mimesis* es básicamente representación de un sentido (Menke, 1988: 113-117, TE 126-129). En una tal concepción del arte, la obra tiene como prioridad representar un concepto o conducir a una comprensión añadiendo al objeto estético, mediante la técnica artística, una expresividad más o menos intensa.⁶³ Al fin y al cabo, la heteronomía de la experiencia estética en el marco de la hermenéutica impide su fundamentación inmanente y no puede asegurar, como ya he mostrado en los anteriores capítulos, su autonomía respecto a las reglas de la vida cotidiana.

5. Desafíos para una teoría de la experiencia estética

Este circunloquio alrededor de la teoría hermenéutica no ha resuelto a las ambigüedades encontradas a la teoría estética de Jauss del capítulo II.6, pero nos va a indicar una de las posibles alternativas para la solución. Los problemas planteados eran básicamente tres. El primero se podía presentar mediante la cuestión sobre las relaciones entre el mundo real y el ficticio o entre la experiencia hermenéutica general –cognoscitiva– y la experiencia estética. El segundo preguntaba sobre la posibilidad de la comprensión de un sentido en la experiencia estética autónoma sin introducir una estructura teleológica. El tercero nos había motivado a profundizar en las condiciones para una comprensión actualizada o incluso subversiva de las obras del pasado y en la especificidad de una experiencia estética de las mismas; como hemos visto en el capítulo anterior, ambas opciones podían estar en Jauss reñidas.

Según mi opinión, la teoría hermenéutica puede ofrecer una respuesta bastante interesante en tanto que teoría de la comprensión general y en tanto que fundamento de toda comprensión del pasado. Su caracterización de la temporalidad de la comprensión y del horizonte de significación que preestructura la mirada sobre el mundo me parecen convincentes y la voy a utilizar de ahora en adelante como referencia cuando me refiera a la experiencia cotidiana y a la comprensión de un significado sobre las cosas. La hermenéutica

⁶³ Es importante recordar que –igual que Adorno– el uso que hace Jauss del concepto de “mimesis” para su propia teoría es diferente al que aquí se critica; cfr: capítulo VII.

también expone un aspecto del ser humano muy interesante para nuestros propósitos: la unificación del aspecto moral y cognoscitivo: todo conocimiento puede ser aplicado a la vida práctica y en todo comportamiento subyace una concepción del mundo. Es cierto, sin embargo, que se le puede reprochar un cierto conformismo con los valores de la tradición, pero esto puede ser un asunto que, como veremos más adelante, puede ser enmendado.

Lo que las críticas del apartado anterior me llevan a considerar es la insuficiencia de la hermenéutica en el ámbito de la estética y la teoría del arte. Como respuesta al primer grupo de problemas, es cierto que Gadamer podría haber fundamentado convincentemente la comunicación entre lo estético y lo real, pero esto lo haría a costa de no poder diferenciar estructuralmente la experiencia estética de la experiencia cotidiana, con lo cual perderíamos dos de las características que Jauss intenta defender: la autonomía de lo estético respecto a las identificaciones de los valores imperantes y su función de evasión o distanciamiento.

Jauss critica de Gadamer que su introducción del concepto de lo clásico obstruye una verdadera productividad en la creación e interpretación artísticas. Menke va más allá y avisa de que cualquier mecanismo de precomprensión, en el cual se proyecten teleológicamente una expectativa, una predecisión o un prejuicio, ya no puede dar razón de una experiencia estética autónoma y auténtica. La lectura más provechosa que desde esta crítica se puede extraer de la comprensión estética tal y como la defiende la hermenéutica de Gadamer es la de responder a la concepción del arte mimético, en su acepción de reflejo de la realidad; en este sentido, parece que la teoría gadameriana no puede ir más allá del paradigma representacional y, en consecuencia, no puede satisfacer las necesidades de una estética actual.

Esto significa que, si queremos reconstruir el proyecto de Jauss de una teoría que asimismo pueda servir de fundamento de una hermenéutica sobre el arte, es decir, hacer justicia al aspecto sensible y a la función negativa de subversión de la experiencia estética como a su función de comunicación y construcción de significados y normas, deberemos establecer una regla crítica – en sentido kantiano: si ha de haber alguna comprensión estética, ésta no se puede basar en la identificación de un concepto predeterminado ni en una expectativa determinada de sentido.

El tercer grupo de problemas introduce la problemática de la experiencia estética del pasado: por una parte, Jauss afirma que la experiencia estética de relacionarse con las obras de tal modo que éstas devengan comunicativas, subversivas o enriquecedoras en algún aspecto, como si fueran obras del presente; pero, por otra parte, reconoce que para que esto sea así, debe desarrollarse una tarea hermenéutica sobre el horizonte original de la obra que recupere su negatividad inicial. Esto significa que la experiencia estética de una obra del pasado debe reconocer la historicidad de la obra, pero no puede desarrollar un mecanismo análogo al que se desarrolla en la comprensión habitual del pasado.

Gadamer ha orientado la respuesta sobre este tema en el ámbito de la comprensión hermenéutica de las ciencias humanas: la interpretación de las obras debe ser aplicada en cada caso teniendo en cuenta la propia situación. Sin embargo, ya he argumentado la razón según la cual para la hermenéutica gadameriana no es posible que la interpretación de los clásicos sea realmente crítica con el presente, cosa que contradice muchas de las interpretaciones más interesantes de los mismos. La teoría estética de Jauss intenta resolver este problema mediante la acentuación del elemento más propiamente estético en la experiencia de las obras del pasado, el cual se define por el sentimiento placentero de distanciamiento de la realidad para la construcción de un sentido nuevo sobre ella –capítulo II. Pero ya se ha visto en el capítulo anterior que los referentes que utiliza para la formulación de su teoría no alcanzan para recomponer el puzzle de una teoría estética completa.

Después de las reflexiones de estos tres capítulos en torno a la experiencia estética y la comprensión en el arte, se pueden resumir recoger los *retos* que se han ido formulando *para una teoría estética*:

La teoría estética debe poder incluir las características de *autonomía*, tanto por lo que respecta a la productividad de los contenidos estéticos como al juicio sobre ellos.

La *experiencia estética* debe ser estructuralmente *diferenciable* de la experiencia cotidiana, y el *sentimiento estético* debe poder *explicar* tanto la *evasión* a un mundo nuevo de ficción como el cuestionamiento y la *comunicación* de valores sobre el mundo.

La teoría que fundamente estos fenómenos *no puede basarse en el paradigma de representación* mimético clásico, sino que debe responder a los principios del paradigma que Jauss defendía propio de nuestra época. Esto significa que el contenido propiamente estético no puede ser equivalente a una representación, sino que, excluyendo esta posibilidad, debe poder ofrecer un momento de negatividad y un momento significativo para la existencia.

El principio de la comunicación de un sentido estético conlleva también la necesidad de *justificar su aspecto intersubjetivo*, y no meramente subjetivo; pero, aun así, el sentido estético, los valores que comunica, no puede ser del orden de un concepto que pueda identificar en la realidad antes o después de la experiencia estética, sino que debe ser de otro orden.

La teoría estética debe también poder explicar cómo es posible que las *obras del pasado tengan tanto poder crítico* sobre el presente como las actuales.

Finalmente, debe intentar satisfacer el prerrequisito de Jauss de la *unión entre estética y hermenéutica*. La teoría de Jauss se propone precisamente como fundamento para la hermenéutica de las obras, con lo cual, si el carácter experiencia ha de ser tenido en cuenta, difícilmente se va a poder alcanzar el estatuto de un método objetivo como los de las ciencias naturales. Si la hermenéutica no ha de poder prescribir un método objetivo para averiguar el significado de las obras, al menos habrá de hacerse con algunas herramientas para poder describirlo.

II SECCIÓN: FUNDAMENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA (KANT)

Objetivos de una teoría estética	130
IV. Las condiciones de la estética: autonomía y pretensión de universalidad	134
V. Cognición estética y suspensión del significado	148
Excurso: ampliación de la definición de valencia estética	197
VI: El significado de la experiencia estética	201

Objetivos de una teoría estética

Con esta sección abro un procedimiento diferente del que hasta ahora había seguido. En los capítulos anteriores he tratado de presentar la teoría de la estética de la recepción –capítulo I–, la teoría de la experiencia estética de Jausse –capítulo II– y la teoría hermenéutica de Gadamer con relativa neutralidad, sin querer ir más allá de lo que interpreto del texto, para someterlas a los objetivos generales de este trabajo. Si la teoría de Jausse se presentaba, en parte, poco coherente y, en parte, insuficiente para componer los principios para una teoría actual de los fenómenos estéticos, la de Gadamer se ha mostrado directamente en contradicción con ellos. Todo ello, sin embargo, ha permitido esclarecer las necesidades y problemáticas de una teoría estética que pueda responder al debate actual sobre este tema. Desde esta nueva posición, me propongo un cambio de procedimiento e incluso de actitud: leer una obra del pasado interesadamente para satisfacer el objetivo de reconstruir una teoría de la experiencia estética que responda a estas necesidades. Que reconozca este interés no significa, sin embargo, que traicione el requerimiento de responder al espíritu del texto y de argumentar cada paso con rigor filosófico y claridad. Resumo ahora los principios fundamentales de una teoría estética extraídos a lo

largo de esta investigación, los desafíos a los que debe responder y las razones de haber basado mi investigación en la estética kantiana.

El primer objetivo para esta teoría estética debe ser ofrecer una explicación a los fenómenos estéticos, lo que significa evitar crear una teoría que prescriba qué fenómenos deben ser clasificados como tales. Parto de una concepción abierta y corriente de los fenómenos estéticos, pero es preferible restringir los ejemplos especialmente al ámbito artístico, con el propósito de tener un lugar común al que poder referirse. La concepción que la teoría extraiga de *lo estético* ha de poder utilizarse para referirse a tales fenómenos como su característica más propia y, al mismo tiempo, ha de servir para diferenciarlos de otros.

Esto último indica el segundo principio de lo estético que debe satisfacer la teoría: la autonomía. Preservar la autonomía del arte y de la experiencia estética ha de evitar definir estos fenómenos según conceptos propios de la epistemología, como la verdad, o la moral, como lo bueno o la felicidad. Aunque un fenómeno estético no sea juzgado según su capacidad de expresar una verdad o de ser moralmente bueno, una teoría debe también explicar su relación con ellos.

Las propuestas teóricas que más vigorosamente han enfatizado la autonomía del arte acostumbran a desarrollarse bajo marcos conceptuales como la crítica ideológica, la deconstrucción, el ascetismo, el relativismo, el irrealismo, etcétera, lo cual, como he argumentado en el capítulo II, restringe una parte importante de lo que se califica como estético. Para evitar tales restricciones, que a veces prescriben una concepción determinada a la obra de arte, habría que añadir un tercer principio, el de la comunicación de un sentido. En esta dimensión de lo estético están interesadas disciplinas como la hermenéutica, la sociología, la pedagogía, la historia, etcétera, pero, como hemos visto en los capítulos anteriores, acostumbran a tener graves dificultades teóricas para mantener el principio de autonomía y para exponer una definición específica del fenómeno estético. Al fin y al cabo, mientras que las primeras pueden explicar la independencia de la obra y su posibilidad crítica, pero sin poder atribuirle un significado, las disciplinas que se centran en el significado de las obras pueden apenas describirlo como un fenómeno propiamente estético y lo tratan como a cualquier otro objeto de conocimiento.

He expuesto en los capítulos anteriores algunos de los desafíos que creo haber encontrado en el debate entre estéticas negativas y positivas –tales polarizaciones se utilizan ahora, naturalmente, por la necesidad de ir avanzando.

Uno de ellos es el de explicar la ficción sin hacerla equivalente a una mimesis o una representación de segundo grado de la realidad, y sin dejarla, por el contrario, completamente al margen de ésta.

Un segundo desafío consiste en explicar la experiencia estética como una experiencia con capacidad crítica y, al mismo tiempo, de comunicación social. Esto obliga a buscar una concepción de la experiencia estética que no implique una estructura teleológica ni un significado determinado por un concepto, pero que, aun así, pueda hacer referencia a contextos concretos, como a un horizonte de precomprensión, y pueda generar nuevas expectativas. La solución debe estar encaminada por la pregunta sobre si puede haber una comunicación propiamente estética, una comunicación que pueda enriquecer los significados de la realidad sin poder ser juzgada como uno de ellos. Una comunicación de este tipo presupone también justificar la posibilidad de la intersubjetividad en el ámbito del arte.

Finalmente, otro de los desafíos planteados a una teoría estética es la posibilidad de una experiencia estética del pasado: una experiencia que, sin tratar exactamente igual a un objeto estético del pasado como a uno actual, tampoco lo trate como a un documento histórico; este tipo de experiencia debe mantener la historicidad del objeto y, al mismo tiempo, poder hacerle hablar como si fuera un interlocutor actual.

He decidido buscar en la obra kantiana la prototeoría que permita satisfacer las necesidades y desafíos que se han planteado a partir de la obra de Jaus. El hecho de que éste se refiriera al filósofo de Königsberg en dos ocasiones, en relación al placer estético –capítulo II.4– y al tipo de comunicación propio de la ejemplaridad del juicio estético –capítulo VII.4–, no es la principal razón de esta indagación (Jaus se apropió de las reflexiones de innumerables filósofos y estetas). Ese hecho es más bien una excusa; la razón consiste en que, a mi parecer, la riqueza de la obra de Kant puede responder a los desafíos expuestos, entre otros, gracias a la capacidad especulativa de este autor, que le llevó a reflexionar sobre la estructura de la experiencia estética más allá de los fenómenos concretos de su tiempo.

Expondré mi versión de la estética kantiana siguiendo aproximadamente el desarrollo de su tratado principal en este ámbito, la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790). Los dos primeros capítulos, excepto cuando lo avise, se remiten a “La Analítica de lo bello”.

En el primer capítulo expongo las dos condiciones principales de la estética: su autonomía, que Kant fundamenta en el placer estético, y la

universalidad específica del sentimiento. De ambos elementos se extrae la primera aproximación a lo estético, que consiste en la experiencia paradójica de una autorreflexión mediatizada por un objeto. El análisis kantiano se desarrolla en motivo de los juicios sobre la belleza, aunque el hecho de que Kant utilice a menudo el vocabulario psicologista sobre las facultades humanas, me permitirá una mejor adaptación a la teoría de la experiencia estética.

En el siguiente capítulo defino formalmente el mecanismo de la experiencia estética –capítulo V.1– y busco las razones de que se base en el placer –V.2– que tienen que ver con su relación en el ámbito del conocimiento humano. Finalmente, analizo el aspecto intersubjetivo del juicio y su papel como constructor del espacio de comunicación –V.3. A esto sigue una primera “Conclusión” recapituladora que relaciona la función general del placer estético en la vida y el conocimiento humanos. Tengo que reconocer que me ha sido imposible analizar con la misma profundidad los juicios sobre el sentimiento de lo sublime, aunque considero este tema tan interesante como el de los juicios sobre la belleza, con lo que he preferido posponerlo para una investigación posterior. Para sugerir su importancia y en qué línea me interesaría tratarlo, he añadido un “Excurso” al final del capítulo V, el cual versa sobre la función gnoseológica, complementaria a la de la belleza, de experiencias sobre lo sublime o lo siniestro, entre otras. Como el lector verá, este “Excurso” tiende también un puente hacia expresiones del arte contemporáneo.

En el capítulo VI.1 criticaré la lectura formalista sobre la experiencia estética, argumentando que implica un tipo de experiencia deficitaria y, además, conduce a contradicción con la idea de la autorreflexión. Para introducir la posibilidad de una comunicación estética analizo en el resto del capítulo el concepto de idea estética trabajado en la “Dialéctica de la capacidad estética de juzgar”. También aquí será necesario desembarazarse de algunas interpretaciones asociadas al texto kantiano y que lo hacen caer en contradicción con la primera parte de la obra, la “Analítica”. Finalmente, expondré mi propia lectura sobre la teoría de las ideas estéticas y argumentaré que bajo este concepto no sólo se defiende la concepción de un significado propiamente estético relacionado con el placer, sino que sin ella no se puede comprender satisfactoriamente el conjunto de la teoría kantiana. El lector encontrará un resumen más detallado del capítulo VI al comienzo de ese capítulo.

IV. Las condiciones de la estética: autonomía y pretensión de universalidad

1. Autonomía en el placer y cancelación del sentido	135
Nota sobre el desinterés	140
2. La universalidad del placer	143

1. Autonomía en el placer y cancelación del sentido

Para conocer la estructura y el significado de la experiencia estética, partiré, tal y como lo hace Kant, de la observación de los juicios sobre la belleza de un objeto. Desarrollaré este examen de los juicios principalmente siguiendo el texto de la "Análítica de la capacidad de juzgar estética" en la *Crítica de la capacidad de juzgar*,⁶⁴ donde Kant se dedica a descomponer paciente y metódicamente los elementos necesarios de la experiencia estética. La tarea de este comentario residirá en interpretar estos elementos y poco a poco reunirlos de nuevo en un todo.

¿Podemos observar alguna razón cuando emitimos un juicio de gusto, como el de la belleza? Pongamos por caso que hablamos de la belleza de un palacio. Si valoramos el palacio como bello y, al intentar explicar el porqué, explicamos nuestras opiniones sobre la nobleza de los edificios, sobre el propietario que lo hizo construir o sobre "la soberbia del poder" (§1 B6), nadie daría por definitivas estas razones. Cuando emitimos un juicio de gusto sobre un objeto, expresamos si nos gusta o no, es decir, nos remitimos al sentimiento de placer o desplacer que nos produce. Cuando tratamos con la belleza, por muchos argumentos teóricos que brillen a favor de una opinión, al final de toda discusión no se admite otra razón que el propio sentimiento.

El sentimiento de placer nos indica que el objeto nos atrae estéticamente. Y, si disgusta o simplemente es indiferente, no le llamaremos nunca bello. El hecho de que en el juicio estético nos remitamos al sentimiento de placer será nuestro punto de partida, para, primero, definir la experiencia estética y diferenciarla de otras experiencias y, seguidamente, analizar si hay razones y cuáles para fundamentarla en este sentimiento.

Para diferenciar la experiencia estética de las otras, empezaremos teniendo en cuenta, como lo hace siempre Kant, el referente proposicional, el juicio en su forma lingüística: "esto es bello". Diferenciamos primero los juicios de gusto de los juicios de conocimiento. Los juicios de gusto se diferencian

⁶⁴ Traducción terminológica muy controvertida. En alemán, "Analytik der ästhetischen Urteilskraft" en la *Kritik der Urteilskraft* (que se abrevia como KU). Más adelante, comentaré las razones filosóficas para traducir 'Urteilskraft' como 'ejercicio o actividad del juicio', aunque no me limite a ella.

primeramente de los juicios de conocimiento en que los primeros se basan en un sentimiento y los segundos en un concepto del objeto. En efecto, todos los juicios de conocimiento relacionan una intuición sensible o un estado de cosas con un concepto –o varios– del entendimiento. Tanto si se trata de una afirmación sobre la realidad cotidiana –“esto es un coche”– como de una aseveración científica –“el agua hierve a 100 grados centígrados”–, la capacidad de juzgar ha puesto en relación objetos sensibles con un concepto –o varios. Es decir, la facultad de juzgar *determina* objetos y sus propiedades mediante conceptos. Esto significa que *tanto el juicio cotidiano como el juicio de conocimiento se fundamentan en conceptos*. Y sólo en este sentido restringido ahora expuesto –de determinar propiedades de objetos y estados de cosas mediante conceptos– denomina Kant a los juicios de conocimiento y a los de percepción cotidiana juicios objetivos o juicios de experiencia.

El análisis de los juicios de conocimiento en Kant, en el que ahora no podemos entrar, se efectúa principalmente en la *Crítica de la razón pura* y en los *Prolegómenos*. Lo que interesa destacar de esta actividad enjuiciadora son dos aspectos. Por un lado, cuando en estas obras Kant utiliza el término ‘experiencia’, habitualmente se refiere a toda representación determinada por uno o más conceptos. Por otro lado, hay que destacar la validez de estas afirmaciones para los demás. Es decir, si el juicio que pronuncio es cierto, la validez de mis juicios es universal en un doble sentido: primero, se refiere a todos los objetos que tengan las mismas propiedades que, por ejemplo, este coche o se refiere a todos los casos en que hierva agua; y, segundo, vale para todos los humanos –o al menos para los miembros de la misma comunidad, que se supone disponen de los mismos conceptos. La validez de los juicios de conocimiento es universal, o sea, exijo que los demás estén de acuerdo precisamente porque clasifica y describe, mediante conceptos que compartimos, estados de cosas, de objetos que podemos verificar en la realidad empírica.

No obstante, los juicios de gusto no se fundamentan en conceptos, sino en sentimientos. Ya hemos observado que, en lugar de relacionar una representación sensible con un concepto, relacionan una representación con un sentimiento. El juicio sobre la belleza de un objeto, en lugar de hablarnos de estados de cosas, nos remite a un estado interior. En este sentido –y sólo en este– los llama Kant juicios subjetivos. Es decir, cuando se los designa como subjetivos no se indica que sólo valgan para cada sujeto individual, sino que, al no remitir a un estado objetivable de cosas, se refieren a un estado subjetivo, esto es, al sentimiento del sujeto. Los juicios estéticos son cualificados de juicios

subjetivos solamente porque se basan en un sentimiento (§1). En conclusión, la particularidad de los juicios de gusto es que, a diferencia de los juicios de conocimiento, se fundamentan en el sentimiento del sujeto.

A esta primera aproximación al juicio estético se puede objetar que hay otro tipo de juicios que relacionan una representación con un estado subjetivo, con un sentimiento. Se trata de aquellos juicios que expresan el placer inmediato que producen algunos objetos y, por tanto, expresan el placer percibido directamente en la sensación, como por ejemplo, a través de un buen manjar o de la pornografía, etc. Igual que el origen de los juicios de belleza, que se encuentra en la sensación de colores, figuras, sonidos, etc., el origen de estos juicios está en sensaciones como el sabor, el olor, el tacto, etc, y se les acostumbra a llamar también juicios del gusto. No obstante, en lugar de llamarlos así, prefiero utilizar la expresión 'juicios de los sentidos' o 'juicios de sensación', para no confundirlos con los juicios del gusto estético y poder establecer así mejor las diferencias entre unos y otros.

Para aproximarnos a estas diferencias, podemos empezar dirigiendo la atención sobre el hecho de que los juicios de sensación se basan principalmente en sensaciones recogidas por los sentidos que no son capaces de producir una representación. Estos sentidos son llamados por Arendt "sentidos no objetivos".⁶⁵ Estos sentidos se definen, según Arendt, por su inmanencia sensitiva, es decir, porque su efecto en el sujeto comienza y termina en la sensación que producen. Con esto se refiere a que, por ejemplo, recordar una sensación no significa volver a sentirla. A diferencia de estos, los "sentidos objetivos", el oído y la vista, pueden, además de incitar una sensación, producir una actividad complementaria. "Estos sentidos –según Arendt– son capaces de representar, de proyectar una imagen en la conciencia del sujeto que sustituye la sensación inmediata del objeto" (Arendt, pág. 64). Esta distancia sobre la mera sensación es fundamental para lo que nos ocupa, pues en la experiencia estética influye de manera muy importante en la construcción de una representación de carácter especial, en una representación estética.

Así pues, los juicios de sensación no construyen una representación sobre la cual establecer un conocimiento. Refieren la sensación obtenida a partir de un objeto –amargo, dulce, caliente, etc.– con el placer o desplacer que provoca en

⁶⁵ Para Arendt, entre los sentidos no objetivos se incluyen el olfato, el gusto –del paladar- y el tacto; entre los sentidos objetivos, el oído y la vista. Cfr. *Lectures on Kant's political Philosophy*, 1982, pág. 64. Para mí la diferencia entre unos sentidos y otros no resulta tan clara.

cada sujeto. Ningún conocimiento conceptual del objeto influye en absoluto al juzgar con la sensación. Si a uno le gusta el vino no es por el concepto que tiene de él, sino por la sensación inmediata que esta bebida produce en los sentidos. Lo que se extrae de la experiencia sensible es simplemente que este objeto gusta

Se pueden desconocer por completo las propiedades del vino o se puede ser un enólogo experto; en cualquier caso, cuando un vino gusta es porque sus cualidades afectan a la sensación. Cuando uno se acostumbra a asociar una serie de sensaciones –visuales, olfativas, de paladar– con el concepto “vino”, entonces dice que el vino “le gusta” y reconoce una inclinación por sus cualidades, pueda o no describirlas explícitamente. Cuando alguien expresa un placer sensible por alguna cosa, no quiere limitarse a un caso individual y único, sino que expresa una inclinación hacia todos los objetos que tienen propiedades similares, comunes. El *juicio de sensación*, por lo tanto, *expresa una inclinación personal* hacia los objetos de una clase u otra y, en este sentido, afecta a la propia existencia.

En cambio, el juicio estético, cuando expresa el placer que un sujeto siente ante un objeto, no expresa una inclinación sensible por este tipo de objetos. Uno no expresa la belleza de un palacio o de un árbol *porque* a uno le gusten los palacios o los árboles. Es exactamente al contrario. El juicio estético expresa un placer producido a partir de este objeto individual, sea cual sea la especie y el género al que pertenezca, sea un objeto natural o producido por el hombre. Expresando la belleza de un objeto, se pretende destacar precisamente a este objeto individual sobre los demás individuos de su clase. En el sentido que se refieren exclusivamente a un individuo, “los juicios del gusto son juicios particulares” (§8 B24). Por ello, los juicios estéticos no expresan una “inclinación” (§3 B10) hacia la clase de objetos a la cual pertenece el objeto del gusto. En palabras de Kant, el juicio estético no expresa ningún “interés” sobre este tipo de objetos, no se refiere “si a nosotros o a alguien le va algo en la existencia de la cosa”, es decir, si le va algo en las propiedades de la cosa (§2 B 5-6). Lo que diferencia los *juicios estéticos* de los juicios de conocimiento y de los juicios sobre lo agradable es precisamente el “*desinterés*” que expresan por aquello que la cosa sea en sus propiedades objetivables (§2). Esta noción de “desinterés” es a la que Kant quiere llegar en el primer momento de la “Análítica de lo bello”, pues es la que cualitativamente diferencia los juicios estéticos de los demás juicios.

La noción de desinterés nos servirá también para diferenciar los juicios estéticos de los juicios prácticos o morales. Veámoslo brevemente: los juicios

prácticos expresan un interés personal por ciertos objetos –o acciones– y, como consecuencia, expresan indirectamente también la satisfacción que se espera obtener de ellos. Los *juicios prácticos*, como “algo es útil” o “práctico”, relacionan el objeto con un concepto concreto –no siempre comunitario– del bien. Los juicios prácticos expresan, por así decirlo, la bondad de la cosa para uno mismo –o para una comunidad, *expresan siempre una finalidad*. Pero para saber si algo es bueno para uno –o para muchos–, “hay que tener un concepto de qué cosa sea el objeto” (§3 B11), hay que conocer algunas propiedades de este objeto, esto es, hay que interponer un conocimiento. De nuevo, encontramos que el juicio práctico y el juicio moral relacionan representaciones –de objetos– con conceptos –finales. Como la relación que expresan es sobre “la bondad” de un tipo de objetos para la persona, por ello también despiertan una inclinación, no hacia la cosa individual, sino hacia una clase de objetos. El placer que se puede sentir en un objeto “bueno para uno mismo” –es decir, útil en un sentido amplio–, implica siempre una satisfacción mediada por el concepto de utilidad, y no una satisfacción por el objeto mismo.

En conclusión, cuando se ejerce el juicio estético no se presta atención a lo que la cosa sea –lo cual produciría un juicio de conocimiento–, sino que se pone atención en el sentimiento de placer que se ha obtenido de ella. Pero no se relaciona este sentimiento de placer inmediatamente con la sensación del objeto –lo que produciría un juicio de la sensación– ni tampoco con otro concepto del bien –que conllevaría la búsqueda de un placer racional que produciría un juicio práctico o moral. El placer obtenido a partir del objeto no depende exclusivamente ni de las propiedades del objeto, ni depende de un concepto de medio para otros fines de carácter práctico. En definitiva, tanto los conocimientos objetivos, como la sensación inmediata del objeto, como las condiciones privadas del sujeto quedan al margen de la experiencia estética.

Pero esto nos deja perplejos. Más arriba veíamos con Kant que habitualmente entendemos por experiencia toda relación significativa entre un objeto y un sujeto. En el capítulo anterior, dedicado a la hermenéutica, hemos descrito más detalladamente que la experiencia se define como el significado con que se enriquece un objeto en unas circunstancias y un contexto concretos. En este sentido, obtengo una experiencia, por ejemplo, cuando un objeto me afecta de una manera determinada y enriquece los significados de mi mundo, por ejemplo cuando el significado histórico de un monumento se me hace presente al percibirlo. Pues bien, si esto es así, y aceptamos el resultado del análisis sobre el

juicio estético, esta definición parece no poder abarcar la dinámica inherente a la experiencia estética. Nos encontramos con la paradoja de que el proceso estético tiene como punto de partida un objeto físico, pero el juicio que se establece no trata sobre él, sino sobre el sentimiento del sujeto. Sin embargo, tampoco es un sentimiento en el que estén implicadas inclinaciones o intereses personales. ¿Dónde debe, pues, residir el fundamento del placer estético?

Si el placer no reside ni en las propiedades del objeto ni en las inclinaciones o intereses personales del sujeto, lo que significa que no depende exclusivamente de ninguno de los dos polos de la relación sujeto-objeto, no nos queda como alternativa otra que la de que el placer se origine de algún modo en la particular “*relación de la representación con el sentimiento*” (§5 B15). El placer sólo puede originarse en la manera concreta en que el sujeto trata al objeto y en como éste estimula al sujeto. Si se admite que el placer estético proviene del *tipo de relación* que el sujeto establece con el objeto, entonces no se origina en la percepción inmediata de un objeto, sino que consiste en el resultado de otra experiencia: el placer estético es la experiencia de una experiencia.⁶⁶ Si esto es así, entonces no hay objeto estético en sí ni lo estético forma parte de ninguna cualidad del objeto, sino que *es exclusivamente mediante nuestra experiencia que un objeto deviene estético*. Cuando decimos de algo que es bello –o horrible, o sublime– no lo hacemos en virtud del tipo de objeto que es o de una propiedad suya, sino en virtud del tipo de relación cognitiva que, al representárnoslo, establecemos con él. De algún modo, como veremos más adelante, la representación estética posee una cualidad diferencial.

* * * *

Nota sobre el desinterés

Kant, pues, propone como primera condición para todo juicio estético la noción de desinterés. No obstante, en otra parte de la *Crítica de la facultad de juzgar*, observa que, si bien este desinterés por las propiedades del objeto forma

⁶⁶ Conclusiones parecidas las deducen también Leyva, *Die "Analytik des Schönen" und die Idee des sensus communis in der Kritik der Urteilskraft*, 1996 (pág. 47); Kern, *Schöne Lust*, 2000, (págs. 29 ss., 55 ss.) y Jaques, en sus tres artículos citados en la bibliografía.

parte de la experiencia estética, no cualquier tipo de interés queda excluido de esta actividad. Como Kant explica en la "Dialéctica de la capacidad estética de juzgar", hay un interés empírico y un interés intelectual en lo bello. Veamos brevemente en qué consisten y si pueden implicar algún tipo de contradicción con el desinterés como condición de lo bello.

El *interés empírico* en lo bello consiste en el hecho de que a través de la comunicación del sentimiento estético se realiza el hombre en tanto que ser social. Es decir, "si el impulso social es el impulso natural del hombre" (§41 B162), la comunicación forma parte de su interés en cuanto humano. Así pues, de la comunicación del sentimiento estético se puede deducir un cierto interés, aunque Kant le llame "indirecto" (§41, B162). Quizás un ejemplo de este interés se puede observar en los actos sociales artísticos, como asistir a la inauguración de una exposición o a la ópera.

A la experiencia estética se le asocia asimismo un *interés intelectual*. Aunque esto está todavía por argumentar se puede avanzar que Kant explica que, en virtud de la dinámica cognitiva estética –como veremos en el capítulo V.2– se ponen en movimiento ideas morales de la razón. Estas ideas –como el bien, la libertad, la justicia, etc.– no pueden por definición obtener una intuición sensible que las materialice, pero son sugeridas en el proceso estético. Así pues, el interés intelectual por la estética consiste en una inclinación hacia la naturaleza bella por despertar sentimientos morales, y se "considera como señal de un carácter moralmente bueno el interesarse por lo bello en general" (§42 B165). Si bien no es un interés tan extendido como el interés social por lo bello.

Kulenkampff indica que el argumento sobre el desinterés expuesto en los primeros párrafos de la "Analítica" de la *Crítica de la facultad de juzgar* se contraponen con el de la "Dialéctica" que trata sobre los intereses empírico e intelectual y hacen perder la validez de este concepto como categoría estética.⁶⁷ Tanto la contemplación desinteresada como elemento estructural de la experiencia estética, por un lado, como el interés por lo bello que se pueda tener como ser humano, por el otro, pueden ser confundidos en la práctica estética y pierden así su carácter como atributos descriptivos de este tipo de experiencia. Al

⁶⁷ Ver Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, 1978, pág. 74 ss, y también "La lógica del juicio estético y la significación metafísica de lo bello en Kant", 1992, pág. 11 ss.

fin y al cabo, ¿cómo se puede saber si, en una galería de arte, alguien expresa su sentimiento ante la belleza de un objeto porque sí, o porque busca flirtear con el de al lado?

Si bien es cierto que se puede pensar que en la práctica puede ponerse en duda la integridad moral o desinteresada de un comentario estético, hay algunas razones que hacen posible diferenciar conceptualmente el interés por lo bello y el desinterés por la obra bella. La primera razón se encuentra en lo hasta ahora expuesto sobre el desinterés. Señalábamos antes que el interés que queda excluido en la experiencia estética consiste precisamente en los deseos o las inclinaciones personales de cada individuo particular. Y estos intereses se pueden diferenciar del interés social y moral en lo bello en tanto que éstos muestran precisamente un interés que, en lugar de individualizar, es común a un grupo y genera sentimiento de comunidad.

Un segundo argumento explica la diferencia entre el desinterés estético y el interés empírico y el intelectual por lo bello. Mientras que el desinterés por la influencia sobre mi vida de las cualidades del objeto es sólo necesario en este objeto particular, sólo en aquél a partir del cual nace la experiencia estética, ni el interés empírico ni el intelectual se refieren a un solo objeto, sino a los objetos estéticos en general. Es decir, por muy evidente que fuera que la tendencia a la socialización y/o la recta moralidad de una persona promueven su interés por lo bello, nunca dejaría de ser una condición necesaria su desinterés por la existencia del objeto concreto que en ese momento le sugiere una experiencia estética. Diferenciar entre ambos intereses es finalmente también una observación empírica sencilla: estamos hartos de comprobar cada día que el instinto de sociabilidad no estimula la sensibilidad artística; asimismo, a menudo juzgamos que, en personas que apreciamos moralmente, tienen un gusto estético discutible –Kant es propuesto, por cierto, como popular ejemplo de estos últimos.

En consecuencia, no es necesario rechazar el desinterés estético como inherente de la experiencia estética. El aviso de Kulenkampff puede ser en tal caso útil para relativizar el desinterés como índice de la experiencia estética. Si bien es cierto que el desinterés forma parte de la estructura de la experiencia estética, también lo es que no es suficiente para explicarla. Con esto también Kant estaría de acuerdo: por ahora no hemos hecho más que empezar el análisis de la experiencia estética.

Como conclusión, se puede ya avanzar que el desinterés por las propiedades objetivas del objeto nos ayuda a reconocer que en la experiencia

estética se muestra una distancia liberadora. La experiencia estética queda al margen de la implicación existencial entre un objeto determinado concreto y un sujeto; no sólo no interesa "lo que la cosa sea", ni siquiera interesa si la cosa existe realmente.

"El que juzga en miras al placer [...], se siente totalmente libre: así pues no puede encontrar ninguna condición privada como fundamento del placer sobre la cual su [el] sujeto estuviera apegado" (B17).

La liberación del aspecto más vinculante de la experiencia, es decir, la liberación del significado que el objeto cotidiano tiene para el sujeto, aporta una autonomía contemplativa al sujeto (§5 B14). En el ejercicio de esta autonomía se producen *otro tipo de representaciones*, representaciones que por ahora llamaremos *estéticas*. ¿En qué sentido son estéticas estas representaciones? ¿Tendrán algo en común, proviniendo de la sensibilidad, con las ilusiones o los mundos de ficción que se atribuyen al arte? Para llegar a ello queda todavía camino por recorrer. Vamos a continuar con el análisis del juicio estético, este juicio que se nos presenta como la paradójica expresión de la experiencia de una experiencia, que trata no tanto de objetos como de las relaciones que se establecen entre objetos y sujetos.

2. La universalidad del placer

El análisis del juicio estético ha mostrado hasta el momento que en el sentimiento de placer o displacer que se encuentra como fundamento de la valoración estética no debe influenciar ningún concepto objetivo de las propiedades del objeto. En este sentido, se considera el juicio estético como un juicio subjetivo. Este carácter subjetivo, no obstante, no significa que el juicio dependa caprichosamente de cada individuo. En el análisis anterior también se ha argumentado que el juzgar estético está al margen del interés personal y de las inclinaciones sensibles del individuo que juzga.

Así pues, si no hay en mi juzgar estético ninguna influencia de la situación concreta personal, tampoco la hay en el juzgar estético de los demás. Esto hace presuponer que el juicio estético que los demás ejercerían en mi lugar sería el mismo. Cuando se habla de la cualidad estética de algo no se quiere expresar un gusto individual, sino que se presupone que las otras personas han

de percibir el objeto que tengo delante como un objeto con valor estético. Esto es lo que la forma gramatical del juicio estético refleja. Su estructura copulativa: "este paisaje es bello" expresa que a los demás debe gustar también este objeto, aunque no por ello se signifique que la belleza es una propiedad del objeto. Si no pretendiera que los demás compartiesen conmigo este juicio, simplemente diría que "el paisaje me gusta"; pero cuando se emite un juicio de gusto se expresa "una pretensión de validez para todo el mundo", es decir, con el juicio de gusto "se debe enlazar una pretensión a una universalidad" (§6 B18).

Pero, ¿cómo es posible que cuando se ejerza el juicio estético, refiriéndose al sentimiento del sujeto y no a las propiedades de un objeto, se pretenda que todos participen de la misma experiencia? Hemos dado ya con la cuestión más importante de la teoría estética. En efecto, explicar cómo se pueden conjugar estos dos aspectos a primera vista paradójicos de la experiencia estética: el de que esté fundamentada en un sentimiento y que al mismo tiempo pretenda una universalidad. Preguntarse si el juicio estético no es simplemente una experiencia personal e incommunicable, justificar la pretensión de que los demás sientan lo mismo del objeto, esclarecer qué es aquello de entre todo lo que nos ocurre en la experiencia estética que puedo compartir con los demás son, en definitiva, las cuestiones más importantes a las cuales toda teoría estética –sean cuáles sean sus otros objetivos– debería intentar responder. Kant plantea esta tarea en la "Deducción de los juicios estéticos puros" en términos como de la crítica que "justifica el principio subjetivo del gusto como un principio *a priori* de la facultad de juzgar" (§34 B144) o como demostrar "cómo son posibles los juicios del gusto" (§35 B148).

La justificación del carácter de universalidad del juicio estético va a ocuparnos el resto del capítulo y a lo largo de ella iremos entendiendo mejor en qué consiste la experiencia estética. Pero antes hay que delimitar claramente el ámbito y el sorprendente carácter de esta universalidad, y dejar fuera aquellos sentidos que no le pertenecen.

En primer lugar, se podría interpretar que la universalidad del juicio de gusto afecta *de facto* a todos los miembros de una comunidad, es decir, que cuando uno de ellos expresa el sentimiento de placer causado en una experiencia estética, cuando uno de ellos enuncia un juicio del gusto, todos los demás comparten realmente este hecho. Sería difícil encontrar un solo ejemplo de ello; pero, aunque resultara que el Doríforo de Policeto, la *Pietà* de Miguel Ángel o Marilyn Monroe fueran realmente causa del placer estético de todos aquellos que forman parte de una comunidad, ninguno de estos casos sería suficiente para

explicar que todos y cada uno de los miembros de la comunidad “deben” y “pretenden” tal cohesión (§33 B140). La cantidad de los casos no puede llegar nunca a justificar ese “deber”, el derecho que se exige en un juicio –lo que descarta, por cierto, la validez de un estudio socio-empírico de los juicios estéticos.

En segundo lugar, se puede interpretar que, para justificar la pretensión de universalidad del juicio de gusto, éste se debe fundamentar en la propiedad de un objeto, de tal modo que esta propiedad provoque la satisfacción de todos. Sin embargo, esta cualidad del objeto, como ya se ha indicado en el apartado anterior, establece una relación causal entre estímulo empírico y sentimiento. Pero ya hemos comentado que un estímulo inmediato sería considerado como un estímulo sensible que provoca un placer agradable –y no estético. Siendo esto así, si se intenta pensar una cualidad objetiva que haga a todos los objetos bellos –por ejemplo, la simetría de sus partes–, entonces no haría falta “pretender” la universalidad del juicio. Esta pretensión sería sobrepasada y para cada objeto simétrico se podría contar con la adhesión en el placer de todos los demás.⁶⁸

Para justificar la pretensión de universalidad del gusto, en tercer lugar, se podría interpretar que bajo el gusto yace un principio del tipo bajo el cual descansan los valores morales. Los valores morales descansan en principios que presuponemos que todo el mundo conoce, aunque en la práctica no todos los siguen, los quieren seguir o los “utilizan correctamente” (§8 B23). Por ello, es posible deducir según principios si alguien recibe o no un placer al conseguir un fin. Un principio como el del bien, por ejemplo, en los casos en que se aplica a objetos o actividades, expresa un valor objetivo de éstos para los cuales una comunidad está de acuerdo. Si el concepto de belleza pudiera referirse a un valor objetivo que una comunidad atribuye a un objeto, entonces en este caso también se podría seguir lógicamente –según el principio propuesto– el placer de los demás. Pero es evidente que el juicio sobre el placer estético de uno nunca presupone que los demás estén de acuerdo según demostraciones o argumentaciones. Es decir, de la misma manera que uno no puede ofrecer un argumento definitivo del porqué este objeto en concreto es bello, no puede esperar tampoco que los demás le persuadan de su sentimiento según demostraciones. La pretensión de universalidad del juicio sobre un placer estético no expresa la adhesión de los demás en los argumentos, sino en el sentimiento.

⁶⁸ De modo parecido se explica también Kern, *Schöne Lust*, 2000 (pág. 38 y ss.).

En definitiva, la pretensión de universalidad ni se puede, primero, fundamentar en la adhesión empírica de todos los miembros de una comunidad, ni se puede, segundo, mostrar ostensivamente mediante una cualidad del objeto, ni se puede, finalmente, encontrar principio o argumento alguno que persuada lógicamente de que los demás van a participar del mismo sentimiento. ¡Y, sin embargo, cuando se emite un juicio estético, se está exigiendo que la validez de este juicio valga para los demás!

Si hay algo común a toda experiencia estética es esta *pretensión de que los demás estén de acuerdo en el sentimiento*. Es decir, en todo juicio de gusto se presupone un "voto universal [*eine gemeine Stimmung*] respecto al sentimiento" (§8 B25-6). Puesto que no se tiene ni argumento ni prueba empírica en la que basarse, todo lo que por ahora podemos decir del juicio estético es que, cuando es enunciado, presupone sin fundamento un voto universal. Lo que se está presuponiendo, es, por supuesto, "sólo una mera idea" (B 26) y no sirve como fundamento.

La tesis de que el fundamento del sentimiento estético y, por tanto, de una experiencia estética concreta, no puede ser en ningún caso conceptual tiene importantes consecuencias. Por ahora sólo apuntaremos que ninguna teoría sobre el arte, la literatura, la naturaleza o la psique humana, puede prescribir principio, norma o explicación definitiva para dar a conocer *a priori* delante de qué objetos determinados se va a obtener una experiencia estética placentera. La tesis de Kant es en este sentido radical: no hay ciencia ni disciplina que dicte normas al gusto. Más adelante profundizaremos en esto.

Más arriba hemos establecido como tarea principal de toda teoría estética el justificar la universalidad específica del juicio estético. También hemos llegado a la conclusión de que el placer estético no se puede basar en la experiencia directa de un objeto, ni tampoco en principio alguno o demostración, sino en la libre relación cognitiva que el sujeto establece con el objeto. La *pretensión de universalidad del placer* de los juicios de gusto *debe referirse*, no al placer que se pueda obtener directamente en un objeto, sino, también como el sentimiento que expresa el juicio, *a la relación cognitiva* entre sujeto y objeto. Puesto que la relación se establece en el sujeto y a partir de él, la validez del juicio de gusto la define Kant como "validez universal subjetiva" (B24). Todo esto nos vuelve a indicar hacia dónde hay que dirigir el análisis que dé razón de esta pretensión, de esta paradójica intersubjetividad del juicio estético: hacia su estructura.

Hasta ahora hemos abordado lo que pueden destacarse como las dos características principales del juicio estético, sólo hasta el momento

aparentemente contradictorias: su fundamento en el sentimiento y su pretensión de intersubjetividad, unidas entre sí por el desinterés estético. En el próximo capítulo trataremos de desarrollar su estructura partiendo de esta problemática, pero sin intentar perder nunca de vista el objetivo global de esta tesis: aportar tanto una explicación satisfactoria sobre fenómenos estéticos como los límites de una teoría hermenéutica de la literatura y el arte.

V. Cognición estética y suspensión del significado

1. La comunicación en el juego estético	149
La experiencia cotidiana	151
La indeterminación de la experiencia estética	153
Visión material y percepción estética	155
Experiencia estética: ¿momento previo al conocimiento?	158
Un juego gnoseológico	161
2. Finalidad y placer	163
La finalidad estética no tiene fin	166
La belleza añadida (<i>adherens</i>) a los objetos conocidos	170
Placer en la autoconfirmación	175
3. El sentido común: la referencia intersubjetiva	178
El sentido común y su aspecto paradójico	180
Ejercitar el juicio y dar ejemplo	185
Convenciones, ejemplo y espacio público	187
V.4 Conclusión: juicio estético y libertad	192
Excursu: ampliación de la definición de valencia estética	197

Las reflexiones del capítulo anterior nos han conducido a la cuestión de primera importancia para la estética sobre la universalidad del juicio estético. Esta universalidad del juicio estético se ha mostrado de manera diferente a la de un juicio de conocimiento y a la de un juicio de percepción cotidiana, puesto que el juicio estético no postula una universalidad lógicamente necesaria ni tampoco factual en la comunidad. También la pretensión del juicio estético se ha diferenciado de la del juicio moral; el juicio estético no es un juicio sobre un sentimiento moral ni postula, por tanto, principios ideales. El juicio estético trata de un sentimiento cuya universalidad tiene un carácter diferente: se trata de una exigencia, de una cuestión de "deber". El carácter de esta universalidad es subjetivo y condicionado, no al objeto a partir del cual surge el juicio, sino al tipo de relación que el sujeto establece con el objeto físico. Habiéndose demostrado que el juicio estético es infundamentable, el análisis debe seguir, por tanto, hacia la comprensión de esta exigencia o pretensión de universalidad. Esta exploración toca sus puntos clave en el último párrafo del II Momento de la Analítica de la *Crítica de la facultad de juzgar*, –§9, "Investigación de la cuestión sobre si en el juicio de gusto el sentimiento de placer precede al enjuiciamiento del objeto o éste a aquél" (B 28-32 ss). Dedicaré una atención especial a la discusión de los fragmentos más importantes, con lo cual espero poder establecer el mecanismo básico de las facultades en la el proceso estético. Lo establecido será de vital importancia para todo lo que sigue: en el siguiente apartado profundizaré en la causa del placer estético –el placer como finalidad– y, en el siguiente, finalmente, mediante el análisis del concepto de '*sensus communis*', aportaré una respuesta al elemento intersubjetivo del juicio estético.

1. La comunicación en el juego estético

Un juicio de conocimiento y un juicio de percepción cotidiana expresan propiedades de objetos o de estados de cosas que son comprobables por los sentidos directa –los propios sentidos– o indirectamente –una fuente de confianza. En tanto en cuanto uno se basa en estas condiciones empíricamente corroborables, que todos comparten al emitir un juicio de conocimiento, puede postular que los demás están o van a estar de acuerdo con tal juicio. El fundamento de esta pretensión hace referencia a un estado de cosas o a

propiedades de las cosas, a una experiencia empírica que sabe que los otros pueden tener. Sin embargo, en el juicio de gusto no se expresa ningún estado de cosas objetivo, sino el sentimiento obtenido en el tipo de relación –estética– que uno mismo ha establecido con un objeto. El fundamento de la pretensión de un juicio de gusto no se puede fundamentar en un estado de cosas o en la representación de un objeto, puesto que la representación estética no hace referencia, a diferencia de la percepción cotidiana, a un concepto.⁶⁹ El proceso que conduce a una representación estética es estructuralmente diferente al de la representación cotidiana y no puede tener el mismo tipo de fundamento.

Para encontrar un marco de referencia sobre el cual todos puedan estar de acuerdo, y así poder fundamentar la pretensión de universalidad, debemos dirigir la investigación a este tipo de relación, al estado subjetivo. ¿Cuál es o cómo es este estado subjetivo?

"Si debe pensarse el fundamento meramente subjetivo, es decir, sin concepto, de determinación del juicio sobre esta comunicabilidad universal de la representación, éste no puede ser otro que el estado de ánimo, aquél que se encuentra en la relación de las fuerzas cognoscitivas entre sí" (§9 B28).

Puesto que el sentimiento estético no hace referencia a la representación, sino a la relación específica sujeto-objeto, es decir, a la manera de producir representaciones de objetos, entonces el estado subjetivo que nos interesa investigar para comprender la "comunicabilidad universal" del juicio estético consiste en la producción de representaciones. Debemos *reconstruir "las condiciones subjetivas"* en que se dan representaciones, "las condiciones subjetivas del enjuiciamiento de objetos" (B 29). Es este el único estado subjetivo que siempre se puede presuponer en los otros con motivo de una representación.

Para ello, seguiré ahora el análisis trascendental kantiano de las facultades cognoscitivas y compararé la relación de estas facultades tanto en el ejercicio del juicio estético como en el ejercicio del juicio determinante –cognoscitivo. Voy a descomponer primero el proceso de configuración de una percepción determinada por un concepto, tomando como referencia una experiencia simple de reconocimiento de un objeto cotidiano –de un objeto conocido. De buen comienzo he dejado claro que en este trabajo no planteo una teoría de la experiencia en general: me refiero a ella para poder contrastar y

⁶⁹ Para ello, ver también Gabás, 1992, pág. 25 y Kulenkampff, *Kants Logik*, pág. 90 y ss.

comprender mejor la experiencia estética. En consecuencia, y para poder avanzar en el tema que nos ocupa, he tenido que sacrificar la fidelidad al texto kantiano a favor de la brevedad.

La experiencia cotidiana

En el sistema kantiano, la percepción empírica de objetos consiste en representaciones de objetos con significados, es decir, en la combinación de componentes físico con intelectuales. En toda representación de un objeto cotidiano confluyen el ámbito mundano con el intelectual. El mundo físico aporta el referente ontológico –objeto físico en sí– y el intelectual aporta un concepto. Esto significa que en la determinación de un referente ontológico con un concepto deben participar al menos las capacidades sensibles y las capacidades que aportan conceptos (“Introducción” BXVII y §35 B145-6). De entre las facultades cognitivas, ¿cuáles son las que participan en este proceso?

Como capacidades sensibles cuenta Kant con la intuición y la imaginación, y como capacidades conceptuales o intelectuales, el entendimiento y la razón. De entre estas dos últimas, la *Crítica de la razón pura* trató de demostrar que sólo los conceptos del entendimiento pueden llegar a determinar formas sensibles; mientras que los conceptos de la razón – propiamente, ideas como Dios, el mundo o el bien– no tienen ninguna realidad empírica y sobre ellos no es posible ningún conocimiento en un sentido estricto (KrV: A 592).⁷⁰ Así pues, son los conceptos del entendimiento los que determinan formas sensibles; pero primero hace falta obtener estas formas.

La intuición recibe pasivamente los estímulos del exterior, es decir, es el correlato trascendental de los sentidos: sitúa los estímulos en un marco espacio-temporal. Para que estos estímulos no resulten un caos inaprehensible, para que la totalidad de los estímulos pueda ser filtrada como una forma sensible, el rol de la imaginación es esencial. La imaginación selecciona una parte de entre todos los estímulos sensibles que afectan a la intuición y los configura en una unidad (KrV A118), que es la forma que el entendimiento determina con un concepto (KU §39 B155) . Esta unidad es lo que Kant también llama la “forma” de la experiencia, en correlación a la materia de la experiencia que, en este contexto,

⁷⁰ Como es habitual, KrV se refieren a las siglas alemanas de la *Crítica de la razón pura*.

equivale al contenido conceptual o significado. Hay que advertir que con "forma" Kant no tiene por qué estar refiriéndose a la forma del objeto en tanto que su figura o silueta, sino a la parte no significativa del mismo.

La selección de los estímulos sensibles no se produce casualmente. Para que la imaginación agrupe unos estímulos u otros y puedan ser sintetizados con un concepto u otro, hace falta que alguien la guíe en esta actividad. La imaginación necesita como una especie de criterio, una orientación. En el sistema kantiano, *la instancia mediadora entre lo sensible y lo intelectual, entre la imaginación y el entendimiento, entre los estímulos sensibles y el concepto, es la facultad o fuerza del juicio (Urteilkraft)*. Es esta una facultad de orden muy diferente a las de la intuición o el entendimiento, pues sólo es definible en su actividad. Poner en movimiento esta facultad no es otra cosa que coordinar diferentes facultades sensibles e intelectuales, no significa otra cosa que *sintetizar una intuición sensible con un concepto, dotarla de significado*. Juzgar es, según el contexto, percibir, pensar, discernir,⁷¹ imaginar o, en un sentido amplio –no kantiano–, conocer. En ninguno de estos sentidos se debe entender la operación de la *Urteilkraft* en su resultado –la conclusión de un pensamiento, la representación de una percepción, etc.–, sino en su mismo proceso de juzgar, en su aspecto de gerundio, más que en su aspecto perfecto o terminado. Creo que, en este sentido, son más ajustadas formas como las derivadas del "ejercer el juicio" que simplemente "juzgar" o "emitir un juicio". Ejercer y, especialmente, ejercitar el juicio aporta además la connotación de un "entrenarse en el juzgar", dando a entender que el juzgar no es una actividad que se practica cuando ya se conoce perfectamente, sino que es juzgando como se aprende a juzgar.⁷² Más adelante –V.3– veremos porqué este sentido nos interesa tanto.

Volvamos al proceso de la experiencia cotidiana. Al ejercer el juicio, al construir una representación con sentido, se ponen de acuerdo dos facultades, "la imaginación para la composición de lo múltiple en una intuición y el entendimiento para la unidad del concepto" (B28). Cuando juzgamos objetos, seleccionamos con la imaginación, gracias a una regla conceptual, unos estímulos concretos de entre todos aquellos que llegaron a la sensibilidad y los sintetizamos con un concepto del entendimiento. Dicho de otro modo, de un

⁷¹ R. Aramayo ha echado una apuesta muy interesante con la traducción de la *Kritik der Urteilkraft* por *Crítica del discernimiento*.

⁷² Esta concepción de la *Urteilkraft* me llegó a través de los seminarios de Jèssica Jaques, traductora al catalán de la *Kritik der Urteilkraft*. Se encuentra justificada en sus tres referencias citadas en la bibliografía, especialmente en "Memorias de una traducción", 2004.

referente ontológico, la imaginación relaciona aquellos elementos sensibles que un concepto o regla del entendimiento define como propios de un objeto y los reúne en una representación. De un grupo de estímulos sensibles que afectan la vista se recogen, con la guía del concepto, aquellos atributos necesarios que se necesitan para exponer sensiblemente el concepto de 'árbol'. Esto implica que en el referente ontológico –impropiamente, objeto físico– puede haber otros estímulos sensibles que no percibimos cotidianamente; es decir, tan sólo percibimos aquellos que están incluidos en el concepto que tenemos de él. (A estos estímulos sensibles a los que la percepción cotidiana no presta atención se referirá Kant sólo en partes avanzadas de la obra, como en §49, B195, cuyo comentario veremos en el capítulo VI.)

El resultado de la actividad determinante de juzgar es la asignación de un significado a una cosa, la representación, en definitiva, de un objeto cotidiano. Como para la construcción de un objeto se debe cumplir la condición de 'determinar los datos sensibles con un concepto', a esta condición la llama Kant objetiva. Ahora nos interesa saber cómo se forma una representación estética, partiendo de la característica definida anteriormente como representación acompañada de un sentimiento y no de un concepto –ni varios. Lo esencial de este proceso acaba de ser explicado: para que se dé una representación, sea cual sea ésta, el estado subjetivo debe ser el de ponerse de acuerdo ambas facultades, el de "*la concordancia entre imaginación y entendimiento*". Sin este estado, ninguna representación, empírica, es posible. Veámoslo más detalladamente.

La indeterminación de la experiencia estética

En la experiencia estética la imaginación procura la "composición de lo múltiple" (§9 B28), de los estímulos sensibles, para referirlos al entendimiento, como ocurre también en la experiencia cotidiana. La diferencia es que en la experiencia estética el entendimiento no determina la intuición sensible con un concepto para producir un objeto con significado. ¿En qué consiste entonces la representación estética? En lugar de referirse a un significado, la imaginación refiere los estímulos sensibles al "entendimiento en general" (B31) y entre ambos desarrollan "la unidad de la representación" indeterminada (B28). Indeterminada significa que esta unidad, que es resultado de la concordancia entre ambas

facultades, no puede, por tanto, de ningún modo tomarse como conocimiento alguno del objeto. De hecho, hablando propiamente, para Kant no se ha constituido todavía objeto (*Gegenstand*) alguno, pues por '*Gegenstand*' entiende Kant objeto de conocimiento. Según las reflexiones expuestas en el capítulo sobre la experiencia hermenéutica, tampoco para la hermenéutica se puede definir esta "unidad" como objeto –de conocimiento determinado. A esta unidad Kant la llama "*Objekt*".⁷³ ¿De qué clase de unidad se trata? ¿Podemos hablar de algún tipo de objeto que corresponda a esta representación estética, aunque no nos proporcione conocimiento? Antes de poder responder a esta pregunta será necesario profundizar en la dinámica de las facultades.

Para continuar, repasemos con una imagen los conceptos trabajados hasta ahora. De vuelta a casa, al salir de una curva, la ciudad se presenta delante de mí en un mar infinito de edificios y construcciones. En este momento, no me viene a la cabeza ningún tipo de concepto sobre esta ciudad, sobre mi relación con ella o sobre las ciudades en general (desinterés). Dirijo la atención hacia otro tipo de estímulos visuales, y quizás también sonoros, en lugar de los que percibiría bajo los conceptos que cotidianamente relaciono con la ciudad. Pongo atención, por ejemplo, en la tonalidad de estas casas con la luz que cae sobre ellas, en el palpitar del tráfico y sus luces, en las brechas que los rascacielos de ahí abren en la silueta metropolitana, en un río que la divide en dos, etc. La imaginación se dedica a recoger la multiplicidad de estímulos sensibles para, refiriéndola al entendimiento, componer una representación unitaria, pero indeterminada, no cerrada por ningún conjunto de atributos relativos a un concepto. La contemplación del objeto físico no tiene término y se podría prolongar indefinidamente en una interminable adición y sustracción de elementos empíricos, de atributos nuevos.⁷⁴

⁷³ Si no me equivoco, en la *Crítica de la razón pura* Kant es más constante en el mantenimiento de la distinción entre *Gegenstand* (objeto determinado) y *Objekt* (objeto sin determinar). En este trabajo, distingo entre objeto determinado u objeto cotidiano, referente ontológico u objeto físico y, finalmente, objeto estético, que es el referente ontológico acompañado de un placer.

⁷⁴ Bubner, comentando Kant, interpreta que para éste el objeto estético tiene una sobrecarga de significados (*Gegenstand mit Überschuss*). Aunque es el reverso de la indeterminabilidad de significado, en el siguiente capítulo tendremos que criticar esta lectura. R. Bubner, "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik", 1973 (págs. 36-7) y "Zur Analyse ästhetischer Erfahrung", 1981, (59-60).

La percepción estética se dirige, en primer lugar, hacia un referente ontológico exterior. Ahora bien, si ningún concepto rige la percepción, nada la puede detener en una serie de atributos concretos, no se la puede objetivar como cuando se percibe un objeto cotidiano. Las capacidades cognoscitivas se han puesto de acuerdo pero no han aplicado ningún concepto a los estímulos. De este objeto físico no ha quedado al margen ninguna propiedad y se pueden encontrar en él elementos sensibles todavía sin determinar. Por supuesto, no se tiene concepto, no se tiene nombre para designar esta nueva forma, y ni siquiera se está interesado en hacerlo. Ahora la representación generada es una unidad abierta o una multiplicidad ordenada, una "unidad subjetiva" (B31), es decir, indeterminada" referida al "entendimiento en general".

En esta suspensión de la determinación de la representación, si bien se reconoce que las facultades cognoscitivas se compenetran creando una representación, la relación entre ellas no puede ser exactamente la misma, sino que debe ser cualitativamente diferente. Kant explica que la imaginación no está subordinada al entendimiento para producir una representación determinada. Es decir, si la imaginación no está sometida a una regla conceptual, entonces se encuentra libre para recoger de aquí y de allí elementos sensibles y remitirlos al entendimiento. Entonces *la imaginación y el entendimiento establecen un "libre juego" con los elementos de la representación* (B28). A diferencia del ejercicio de un juicio de conocimiento, para el cual la imaginación "no es productiva" y "está sometida a las leyes de la asociación" ("Nota general sobre el primer apartado de la analítica" B69), *en el juicio estético la imaginación es "productiva y autosuficiente* (como autora de formas libres de posibles intuiciones)" (B 69). Esto significa que *el resultado perceptivo debe ser diferente al de la experiencia cotidiana*. Es un resultado "nuevo y que nunca nos cansa" (B72), más bien al contrario, nos mantiene entretenidos en su contemplación productiva. Pero, ¿de qué tipo de experiencia se trata, si en la experiencia estética la imaginación no puede construir formas que vayan a ser determinadas por conceptos?

Visión material y percepción estética

Para poder responder mejor a esta pregunta vamos a analizar brevemente la propuesta de Paul de Man sobre la contemplación estética, que él

dice extraer de la obra kantiana. Según de Man, Kant desarrolla una crítica de la actividad perceptiva con el objetivo de profundizar en la experiencia estética, que termina en la "*Observación general sobre la exposición de los juicios estéticos reflexionantes*", apartado conclusivo sobre los juicios estéticos –donde se incluye el de lo bello y el de lo sublime. Según De Man, al llegar a este punto, a través del análisis del sentimiento dinámico de lo sublime, Kant ha conseguido despojarse de los lugares comunes de la estética de su época y consigue, si bien "en contradicción con todo lo expuesto anteriormente",⁷⁵ dar con la clave de la contemplación estética. Llega así al momento más "radical" del análisis kantiano (de Man, 1996, 128) sobre la experiencia estética. Según el fragmento al que se refiere –§29 B 119–, la experiencia estética consistiría en la liberación absoluta del elemento intelectual, del significado; la imaginación se libera completamente del entendimiento y participa en la contemplación pura de lo material de la percepción. Las cosas se muestran entonces "tal como se muestran al ojo" (B119), la contemplación estética consiste en la mirada pura,

"esta visión [...] puramente material, privada de cualquier complicación reflexiva o intelectual, también es puramente formal, privada de cualquier profundidad semántica y reducible a la matematización formal o a la geometrización de la óptica pura" (de Man, 83).

La atrevida lectura de Paul de Man hace de Kant un descubridor inconsciente y *avant la lettre* de un tipo de mirada que se ha defendido en el formalismo de la segunda mitad del siglo XX. Esta mirada comparte con la que estábamos exponiendo que en la experiencia estética el referente ontológico no resulta determinado por ningún concepto. En este sentido, ambas lecturas tienen presente ese sentido de *aisthesis* que define la experiencia estética como una experiencia que se basa en los elementos sensibles, hecho que la distingue de la experiencia cotidiana, en la cual hay determinación intelectual. La cuestión ahora es valorar si tiene validez la tesis de que la experiencia estética consiste en la percepción de lo externo "tal y como se presenta al ojo", de si la experiencia estética consiste esencialmente en este mirar material, literal.

A mi parecer, De Man confunde la suspensión de la determinación del objeto por conceptos del entendimiento, la eliminación de la "profundidad semántica", con la falta de cualquier otra participación del entendimiento. Pero si

⁷⁵ Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, 1996, conferencias "Kant's Materialism" y "Phenomenality and Materiality in Kant".

seguimos la tesis de Paul de Man, a saber, que en la contemplación estética la imaginación no llega a relacionarse en ningún momento con el entendimiento, lo que tendría que resultar, más que la contemplación pura del mundo exterior, sería la impresión del caos de estímulos sensibles que llegan a los sentidos. Sin la participación intelectual, no hay la posibilidad de que se dé una "unidad" (B28) empírica y, por tanto, no se puede dar tampoco ninguna posible forma o figura como representación. De hecho, sin la participación del entendimiento, aunque sólo sea para aportar la unidad de una representación, no puede haber siquiera experiencia,⁷⁶ por lo que se puede suponer que nos sentiríamos desbordados por el caos sensible. Aunque De Man trata de encontrar precedentes para la experiencia de la materialidad de la experiencia estética –texturas en la pintura, ruidos en la música, sonoridades en la poesía–, negar la participación de cualquier "complicación intelectual" no sólo parece todavía más complicado, sino que conduce a la negación de la posibilidad de la misma. Si no hay experiencia, tampoco puede haber nada que comunicar y ninguna pretensión de universalidad.⁷⁷

Si bien Kant parece indicarnos que en la experiencia estética se experimenta que el objeto no es reducible a conceptos, no por ello se deja de obtener algún tipo de experiencia –comunicable– y, en consecuencia, una experiencia con la cual se construya un juicio de universal pretensión. Tal y como ocurre en la percepción cotidiana, en la experiencia estética también se siente que las facultades se relacionan, pero esta relación es diferente. *Si la libertad de la imaginación no deja la mirada al margen del ámbito intelectual*, pero tampoco la ancla a una relación concreta, si la relación con el entendimiento no es de sumisión, *entonces debe ser de equilibrio*. Lo que en la experiencia estética se siente es, según Kant, la "armonía de las facultades cognoscitivas" (B29). Unas líneas más arriba habíamos llegado a la conclusión que en la experiencia estética, la imaginación y el entendimiento se compenetran, que denominamos la condición subjetiva de la representación. Mediante una representación bella, lo que el sentimiento nos indica es que esta condición subjetiva se realiza en forma de armonía y juego. Pero, ¿por qué llama Kant a esta condición, necesaria para toda representación, condición subjetiva para el "conocimiento en general"?

⁷⁶ Esta es también la opinión de Kern, *Schöne Lust*, pág. 53.

⁷⁷ En el capítulo V.1 dirijo otras críticas a un formalismo fundamentado en otros aspectos.

¿Qué relación tiene esta condición subjetiva con el conocimiento? ¿Qué significa que se cumpla la condición subjetiva y no la objetiva?

Experiencia estética: ¿momento previo al conocimiento?

Del último análisis se ha seguido que la experiencia estética se basa en el sentimiento de que las fuerzas de representación se coordinan armónicamente delante de un objeto. *Frente a un objeto, sentimos que se dan las condiciones subjetivas para el conocimiento empírico.* Ahora será importante matizar con exactitud esta tesis para evitar ciertos equívocos. La afirmación puede interpretarse como que el sentimiento obtenido en la experiencia estética nos muestra que se puede conocer el objeto físico que la ha provocado. Es decir, el *sentimiento de que al construir la representación se cumple la condición subjetiva sería como construir una representación formal a la que cabría añadir el contenido conceptual.* La experiencia estética produce, según esta lectura, la representación indeterminada de un referente ontológico de tal modo que sentimos que tal representación puede desarrollarse como objeto de otros tipos de experiencias, como por ejemplo, una experiencia hermenéutica de reconocimiento cotidiano, o una experiencia de conocimiento científica o una experiencia según fines pragmáticos. La experiencia estética sería en la arquitectura kantiana una experiencia metagnoseológica sobre un objeto concreto, una experiencia que nos confirmaría que eso indeterminado que tengo delante puede ser conocido de algún que otro modo. Esta interpretación concluye que, si la experiencia estética satisface “la condición subjetiva para el conocimiento en general”, y todas las demás experiencias deben satisfacer también esta condición, entre otras, la experiencia estética es una experiencia *previa* a cualquier otro tipo de experiencia cognoscitiva. En otras palabras, el estado interno de cualquier conocimiento determinado pasa previamente por un estado idéntico al estado estético.⁷⁸ Según esta lectura, la contemplación de una

⁷⁸ Esta parece ser la opinión de D. Henrich, en *Aesthetic Judgement and the Moral Image of the World*; la de Reynès, “La raó en el `gir estètic` de la filosofia (la racionalitat kantiana)”, 2001, pg. 109-112, y fue la mía en mi *Treball de Recerca* sobre Jaus y Kant. Kulenkampff, *Kants Logik*, pág. 188-196, y Kern, *Schöne Lust*, pág. 48-9, me han ofrecido parte de los argumentos para el cambio de opinión.

flor bella sería el momento cognitivamente previo a su conocimiento como biólogo. El placer estético en un poema indicaría que este poema cumple la condición subjetiva para el conocimiento y que, por tanto, se puede estudiar filológica o retóricamente, etc.

Una segunda idea que está incluida en la anterior es que la experiencia estética consiste en la formación de una figura que posteriormente se rellenará con un contenido. En este sentido, la experiencia estética de un objeto físico sería la experiencia de la forma, los dibujos, siluetas, colores, trazos y un largo etcétera, de los objetos ya constituidos. O la experiencia estética de un poema sería una gramática correcta y un ritmo, una cadencia, una rima atractivos. En esta línea, muchos estudios formalistas –incluso en la historia del arte!– optan por estudiar las figuras y los colores de las obras de arte, intentando abstraerse lo máximo del contenido de las mismas, con el propósito de valorar lo más puramente posible su valencia estética.⁷⁹

Vamos a criticar primero esta segunda tesis y luego la primera.

Defender que la experiencia estética a partir de un objeto consiste en la experiencia de la forma de un objeto en el sentido de su figura, implicaría que la forma del objeto y su significado van separados. Si esto fuera así, la experiencia cognoscitiva vendría exclusivamente después de la estética. Primero se daría la concordancia de las facultades en una representación indeterminada – experiencia estética– y luego la subsunción de la imaginación por el entendimiento con el fin de la determinación de esa representación. Esto implicaría un proceso cognitivo muy complejo: primero, para la percepción estética, se debe dar la síntesis sensible y la síntesis unificadora de la imaginación; segundo, para el desarrollo de la experiencia cognitiva, una tercera síntesis con el concepto del entendimiento. Pero además de ser complejo, no es para nada evidente que antes de conocer un objeto perciba su figura; sino que ésta forma parte del conocimiento del objeto. Precisamente, ya hemos expuesto que, para Kant, la construcción del objeto, en la cual se incluye su figura o forma, en una experiencia cognoscitiva viene guiada por la determinación conceptual. Representarme la figura de un coche significa dotarla de sentido, determinarla con un concepto. No podemos aceptar, pues, que la experiencia estética de un objeto corresponda a la figura o forma de tal objeto, en el sentido

⁷⁹ Para una clasificación de estas escuelas ver, por ejemplo, Vicenç Furió, *Ideas y formas en la representación pictórica*, 2002. Este historiador critica los formalismos defendiendo el contenido substancial de la obra. Criticaremos este tipo de dualismo en el capítulo V.

de que esta figura vaya a ser "rellenada", determinada posteriormente con un contenido conceptual. La experiencia estética no es la experiencia de la forma externa de un objeto.⁸⁰

La primera tesis defiende que la experiencia estética satisface la condición subjetiva de todo conocimiento, sin ser ella misma conocimiento, y que para obtener un conocimiento hay que, además, satisfacer la condición objetiva. Si esto fuera así, en el conocimiento de un objeto se tendrían que cumplir las dos condiciones a la vez como si fueran condiciones separadas, cada una necesaria pero ninguna suficiente. Pero esto me parece también problemático: defender esta tesis significa que se debe satisfacer la condición subjetiva del *sentir que las capacidades se compenetran sin determinar conceptos y, al mismo tiempo, la condición objetiva de determinar conceptos*. Para no caer en esta contradicción, debemos interpretar que la condición subjetiva de la concordancia de las facultades no se da previamente a la condición objetiva de la subsunción de la imaginación por el entendimiento, sino que la condición subjetiva pasa a ser, cuando hay un conocimiento, la condición objetiva en tanto que subsunción de la imaginación por el entendimiento. Es decir, *la condición subjetiva pasa a denominarse objetiva cuando la concordancia se realiza determinando un objeto con un concepto*. Las facultades se compenetran en la experiencia estética como en la experiencia cotidiana; pero, a diferencia de la primera, cuando hay un conocimiento, la concordancia se da en forma de subsunción, una facultad, por decirlo así, *subsume* a la otra. De este modo, se ve que ambos procesos cognitivos son estructuralmente diferentes.

Lo que acabo de exponer lógicamente, se puede entender en la praxis: la experiencia estética no consiste en sentir, por una parte, que eso que se tiene enfrente es indeterminado –condición subjetiva–, pero que, por otra parte, se puede determinar –condición objetiva– y convertirlo, así, en un conocimiento mediante un tipo de "mirada" científica o hermenéutica. Cuando se contempla un objeto bello, no se siente si se lo puede conocer: lo que se *siente es que no se lo está conociendo* y que tal representación indeterminada induce a jugar visual o auditivamente con los diferentes elementos del referente ontológico. Se siente que lo que se tiene delante no se determina en tanto que objeto de conocimiento, sino más bien que uno se lo inventa, que juega con la representación, que produce un objeto ficticio.

⁸⁰ A esta segunda crítica a las lecturas formalistas sobre la estética kantiana se le añaden las del capítulo V.I.

Hay matices que a menudo provienen de una lupa tan potente que a veces pierden la visión de su objeto, pero éste va a ser de la mayor importancia para entender la experiencia estética. *El hecho de que la experiencia estética no se defina como la experiencia previa a la determinación conceptual del objeto delimita claramente su sentido.* De este modo, la representación estética se diferencia en su misma estructura de la representación cotidiana. Sin que tenga que haber un antes o un después, la experiencia estética es la *suspensión de la experiencia cognitiva de objetos empíricos.* Así pues, la experiencia estética no es algo muy diferente a un paso previo a una experiencia cognitiva: es poco más o menos su opuesto, *su negación.* Una suspensión del conocimiento del objeto que aun así satisface "las condiciones subjetivas del enjuiciamiento de objetos" (B29) y, por tanto, se mantiene como experiencia. El ejercicio del juicio, al satisfacer la condición subjetiva del conocimiento, sin ser estrictamente conocimiento, admite, por tanto, la forma del juicio cognoscitivo, es decir, la forma proposicional copulativa. No obstante, como no cumple con la condición objetiva que implica la universalidad necesaria del juicio, la comunicación del sentimiento se debe limitar a una exigencia.⁸¹

Un juego gnoseológico

Recapitulemos el camino seguido en este apartado V.1. En la búsqueda de una razón que nos haga presuponer que, cuando ejercemos el juicio estético, el sentimiento que relacionamos con la representación delante del mismo objeto será compartido por los demás, hemos descubierto que, tal y como también ocurre en toda experiencia empírica, en la experiencia estética el entendimiento y la imaginación se compenetran. No obstante, la percepción estética se diferencia de la experiencia cognitiva cotidiana en que, en lugar de determinar un significado al objeto, suspende toda determinación conceptual. La percepción estética hace paradójicamente abstracción de lo que habitualmente se entiende como inherente a la experiencia, que es la comprensión de un significado de las cosas. Pero, en esta abstracción, el ejercicio del juicio estético se abre a un juego con los elementos sensibles, produciendo así una representación estructuralmente diferente.

⁸¹ Sobre la forma copulativa del juicio estético, que exige la adhesión de los demás sin ser un juicio objetivo, ver también Kulenkampff, *Kants Logik*, pág. 90 y ss.

De este modo, *la experiencia estética* suspende la relación semántica de las partes materiales con el todo conceptual y *se abre a la experiencia de un mayor número de elementos materiales del referente ontológico*. Esto no significa que la contemplación estética consista en la visión de las partes materiales sin relación alguna, desconexas entre sí e inmersas en un caos –Paul de Man. La suspensión de la determinación de conceptos permite la liberación de la imaginación bajo las reglas del entendimiento, pero no por ello deja de relacionarse con él. Ahora la concordancia es de libre juego, y de este modo se mantiene una unidad indeterminada de la representación. Pero, de nuevo, no hay que interpretar esta unidad indeterminada como la forma, figura o silueta de la representación de un objeto separada de su concepto. La representación estética no es la representación previa a una representación cognitiva, ni la experiencia estética consiste en la experiencia previa al conocimiento –Henrich, Reynès.

La representación estética es estructuralmente diferente a la representación cognitiva porque el ejercicio del juicio, en lugar de sintetizar los elementos sensibles con un concepto, establece un *juego entre la imaginación y el entendimiento*. Este juego, que consiste en un tomar y dejar elementos sensibles del referente ontológico, *se percibe como un sentimiento*. Lo propio de la experiencia estética es la referencia a este sentimiento, a un estado interno del sujeto. Este estado interno se define como la *condición subjetiva del conocimiento*. Es decir, mediante el juego con la representación, las facultades de la imaginación y el entendimiento satisfacen la condición subjetiva del conocimiento, que no es otra que la concordancia de las facultades. En otras palabras, mediante una representación, y gracias a que ésta queda al margen del acto cognoscitivo determinante, las facultades se relacionan consigo mismas. Es jugando con los elementos empíricos como las facultades cognoscitivas hacen referencia a sí mismas. *Es negando el conocimiento determinado de un objeto como se hace posible que las facultades jueguen mediante una reflexión sobre sí mismas*.

Parece que el comentario de la teoría de la experiencia estética de Kant con su mismo vocabulario se ha apartado hace rato de lo intuitivo. Quien no frecuente lecturas kantianas o, peor aún, la bibliografía secundaria, va a aceptar difícilmente que su experiencia delante de un cuadro de Goya se pueda definir como “la reflexión de sus facultades de conocimiento sobre sí mismas”.

Aquí hay que entender el término *reflexión* en el sentido de una actividad perceptiva que, en lugar de dirigirse hacia los objetos, en lugar de ser

determinante, va de lo sensible *hacia sí misma*; hay que entenderla en el sentido de refleja –como un “espejo”. Como esta autorreferencia se motiva por la búsqueda de una regla que se adapte a la representación estética –aunque esta regla no se vaya a encontrar–, la actividad es también reflexiva o, como dice Kant, reflexionante. Lo que no debe entenderse por “reflexión de las capacidades de conocimiento sobre sí mismas” es que en la experiencia estética se establece una reflexión discursiva al estilo de la que ahora estamos exponiendo. Mientras que, en la reflexión discursiva fenomenológica –como ésta–, las capacidades de conocimiento se vuelven objeto del discurso, en la reflexión estética, lo que es objeto de la mente es la representación de un objeto físico relacionado con un sentimiento: mientras ahora reflexionamos sobre las facultades refiriéndonos directamente a ellas, en la experiencia estética lo hacemos refiriéndonos a un objeto. Por eso, cuando Kant dice que “la conciencia (...) en el mero juego de las facultades (...) es el placer mismo” (§12 B37), no se refiere a que la toma de conciencia en la experiencia estética tenga una forma discursiva y explícita; hay que tener en cuenta que las sensaciones también son formas de nuestro ser consciente –que no tienen por qué verbalizarse discursiva o filosóficamente. Por ello, la toma de conciencia tiene la forma de un sentimiento de placer sobre una representación, todo lo cual *expresa, muestra* algo sobre la manera de conocer de las facultades del sujeto.

Hasta ahora creemos haber explicado en qué consiste el estado subjetivo en la experiencia estética. Se trata de la compenetración de las facultades de conocimiento, que juegan con la representación de un objeto. En el próximo apartado queremos explicar por qué esta compenetración de las facultades produce un sentimiento agradable. Si hasta ahora podemos decir que en la experiencia estética se nos muestra o *sentimos “algo” que tiene que ver con nuestra propia capacidad de conocer el mundo*, en el siguiente apartado deberemos investigar por qué esta reflexión sobre la manera de conocer el mundo produce un placer –a diferencia, por ejemplo, de algunas pesadas reflexiones filosóficas: debemos investigar en qué consiste este “algo”.

2. Finalidad y placer

En el apartado anterior hemos llegado a la conclusión de que el estado subjetivo que se produce en una experiencia estética es el de una coordinación

de las facultades de conocer, sin que esta coordinación se resuelva en la determinación del objeto que motiva la experiencia. Así pues, la representación producida queda abierta al juego entre imaginación y entendimiento en la búsqueda de una regla que la defina. Este juego de las facultades, unificadas por el ejercicio del juicio, no hace referencia al significado del objeto y, en consecuencia, dirige su actividad al sujeto mismo, es decir, es autorreferencial. La reflexión a partir de una representación estética que establece consigo el ejercicio del juicio se concreta, se hace consciente como un sentimiento de placer. Pero, ¿por qué es este tipo de reflexión agradable?

Kant, para abordar la cuestión de algo que produce satisfacción, estudia la relación de finalidad que se establece entre el sujeto y ese algo. Si, cuando obtenemos un placer, sentimos que hemos satisfecho un deseo o un fin –o una necesidad–, para comprender las causas de un placer parece conveniente analizar la relación entre el deseo o el fin y ese algo que lo satisface –objeto, actividad, etc. Esta relación de finalidad entre dos elementos consiste en la relación de uno de ellos *para* la satisfacción del otro. Si, volviendo a nuestro contexto, debemos dirigir la atención sobre el placer que proporciona una representación en la actividad reflexiva del juicio estético, entonces debemos tratar de entender en qué sentido una representación satisface a la reflexión estética, es decir, en qué sentido puede *ser para* la capacidad de juzgar en su uso estético.

Para entender esta relación, vamos a seguir el comentario del Momento III de la "Análítica del juicio del gusto, según la relación de los fines que se toman en consideración en él". El uso intensivo de los conceptos de fin y de finalidad que hace Kant en su obra, como beneficiario de una larga tradición, ha perdido cierta actualidad en el ensayo filosófico y es quizás lo que resulta más ajeno tanto al lector como al comentarista. Intentemos primero extraer una explicación inteligible *sobre la definición kantiana del concepto de fin*, restringiéndonos al que acabamos de definir, el de causa final.

En términos generales, el concepto de causa final define el fin para el que está destinado un ente como la razón de su existencia. Aquello para lo que sirve o está destinada una cosa, es decir, su fin, es "el fundamento real de su posibilidad" (§10 B32). En este sentido, se puede decir que *el fin de un objeto lleva implícito la explicación, la regla de comprensión, de la causa de existencia del objeto*. En el sentido que se piensa el fin como la causa de su existencia, dice Kant, "la representación del efecto es aquí el fundamento de determinación de su

causa y la precede" (B33). La aplicación de esta noción de fin es transparente en los productos humanos, puesto que tanto su forma como su función están creados para servir a un fin. Sin este fin, no tendríamos explicación para tales objetos y de hecho ni existirían. El fin del lápiz es escribir o dibujar; éstos son sus motivos, su causa final, "el fundamento de determinación" de su existencia.

Correlativo al concepto de fin, tenemos el de finalidad. Éste hace referencia a la dirección inversa de la relación entre los dos elementos. Un objeto es final para el motivo o actividad que hace que éste exista. Es decir, si "x es un fin para y", "y es final para x".⁸² El lápiz es final para el escribir.

Anteriormente se ha expuesto que el ejercicio del juicio consiste en coordinar las facultades cognoscitivas para construir representaciones determinadas, es decir, para establecer conocimientos. Presuponemos que el fin de las facultades cognoscitivas es, como su nombre indica, obtener conocimientos. Un conocimiento empírico se puede describir como la síntesis de elementos sensibles con conceptos en una representación en tanto que conocimiento de un objeto. Ahora bien, la representación que se toma en consideración en el ejercicio del juicio estético, es decir, la representación estética, se caracteriza por la *ausencia de síntesis conceptuales*. Si no hay síntesis conceptual, el entendimiento y la imaginación establecen *una relación de armonía* y de juego mediante la representación estética. Este libre juego se caracteriza por una actitud contemplativa, desinteresada, distraída, imaginativa, etc. En lugar de subsumir la imaginación al entendimiento mediante un conocimiento, el juego de las facultades lo define ahora Kant como una "vivificación" de las mismas (B37) que es motivo para *seguir demorándose en esta actividad*.

La relación que establecen las facultades cognoscitivas, aunque no produce conocimiento, es de mutua compenetración, por lo que cumple "la condición subjetiva del conocimiento en general". Hemos explicado que el cumplimiento de la condición no puede implicar un conocimiento, sino una reflexión implícita de las capacidades sobre sí mismas: el sentimiento estético hace tomar conciencia de algo, *muestra algo sobre el conocimiento* –que pronto intentaremos definir concretamente. En conclusión, si la representación estética es un motivo para mantener la actividad de las facultades cognoscitivas en un juego que les hace sentir algo sobre su propia actividad, es decir, sienten algo

⁸² Así es como explica S. Mas el concepto de finalidad en el "Estudio preliminar" a la última traducción castellana de la *Kritik der Urteilskraft*, traducida por *Crítica del discernimiento*, 2003.

sobre el fin al que sirven, entonces se siente que la representación es final para las facultades. La percepción estética obtiene una representación que satisface la finalidad de las facultades de conocer o, como dice Kant, que "contiene una causalidad interna (que es final) para el conocimiento en general" (B37). Puesto que la *representación estética es final para las facultades*, es decir, las pone en un movimiento que *les muestra algo sobre sí mismas* y que tiende a demorarse en sí mismo, *se obtiene un placer*.

Nos habíamos preguntado por qué la autorreflexión del ejercicio del juicio mediante el juego estético produce un placer. Respondamos de nuevo pero con otras palabras. Puesto que el ejercicio estético del juicio produce una representación que incita a un juego reflexivo que nos muestra algo sobre la propia operación de juzgar, y lo mantiene en esta misma actividad reflexiva, entonces la representación es final para el ejercicio del juicio. Como la representación es final para el ejercicio del juicio, al demorarse el juicio en esta representación, se demora en su propia actividad y siente un placer.

Aunque hayamos respondido a la pregunta, no podemos afirmar que la exposición sea clara y satisfactoria, pues todavía no se ha concretado qué es aquello sobre el conocimiento que nos muestra la autorreflexión estética y gracias a lo cual obtenemos un placer. Para completar la respuesta, vamos a seguir con una objeción que se puede interponer a estas reflexiones.

La finalidad estética no tiene fin

Si la representación de un objeto es sentida como final para poder ejercer el juicio, según lo explicado hasta ahora sobre este tema, entonces hay que concluir que la representación sirve a un fin del ejercicio del juicio. Si la representación sirve a un fin, es que se piensa bajo el concepto de tal o cual fin, en definitiva, de un concepto. Si la representación se piensa bajo un concepto, hemos tropezado con la regla que hemos venido negando desde el principio y que hace del objeto un objeto bello. Y no sólo esto; además, nuestra exposición habría caído en una contradicción insalvable.

Pero, ¿si la representación sirve a un fin, de cuál se trata? ¿Cuál es el fin del ejercicio del juicio al que sirve la representación? Ya hemos explicado que la belleza no afirma una propiedad inherente del objeto, no establece un atributo del mismo –sea un fin o no– como si fuera un conocimiento objetivo. Puesto que

no se determina un fin como objetivo, puede pensarse que sea de otro tipo de clase. En el sistema kantiano, los juicios que no determinan fines como propiedades intrínsecas del objeto son juicios que valoran fines de los objetos en otro sentido. Para entender de qué tipo de juicios sobre objetos se trata, y así poder saber si realmente se está utilizando uno de ellos y, en consecuencia, la objeción podría ser válida y nosotros caer en contradicción, tendremos que explicar brevemente qué son los juicios teleológicos.

Los juicios teleológicos ya han formado parte de nuestras explicaciones al comienzo de este apartado. Se trata de aquellos juicios que *relacionan la representación de un objeto con un fin* –en el sentido de causa final. Antes hemos definido el concepto de fin, en el sentido de causa final, como un concepto de doble cara: es el efecto al que sirve la cosa y al mismo tiempo es la explicación de la posibilidad de su existencia. El ejemplo del fin para el que sirve un artefacto humano es al mismo tiempo la explicación de la existencia de este objeto. Según esta definición, podemos imaginarnos el concepto de fin como la utilidad que una voluntad se representa para, según esta utilidad, configurar una regla de construcción del objeto. Según la utilidad o fin que deseo poder realizar –por ejemplo, escribir– me figuro una regla para representarme el artefacto –lápiz– de una determinada manera.

No obstante, la tarea crítica de la II Parte de la *Kritik der Urteilskraft*, la parte dedicada a la teleología, descubre que, por supuesto, no todo es tan sencillo en la relación de fines que establecen los juicios –confío no estar yo simplificando demasiado. De hecho, una gran parte de los juicios teleológicos no son juicios de conocimiento –en el sentido más estricto de la *Crítica de la razón pura*: juicios que *determinan* propiedades a los objetos. Se trata de aquellos juicios que tratan de objetos sobre los cuales no se puede explicar “su forma según meras leyes naturales” (§64, 284-5). Es decir, no se puede decir que esos cuerpos existan objetivamente *para cumplir la función* que les reconocemos desde nuestro punto de vista, o sea, que hayan sido creados “en la relación final externa” con otros objetos (§67 B300). Objeto de estos juicios son, por ejemplo, todos los seres vivos y sus partes. Así pues, aunque los órganos de los seres vivos parezcan servir a una función, no podemos atribuir la explicación, la causa eficiente de la existencia de un órgano a la función que le atribuimos. Aunque pensáramos que las piernas sirven para caminar, no por ello estamos epistemológicamente justificados a aseverar como si fuera una propiedad inherente de las piernas el que existen *para* caminar. Todo lo que podemos decir

de estos cuerpos es que *parecen* haber sido creados *como si* tuvieran que cumplir esta función.

Así pues, la relación de la finalidad externa no es "un principio para el ejercicio del juicio determinante [de conocimientos de objetos], sino para el ejercicio del juicio reflexionante" (§67 B301). El tipo de actividad del juzgar teleológico es una actividad reflexiva sobre un objeto. Como ponen en su base una relación de un objeto con un concepto de fin, los juicios teleológicos de la finalidad externa son juicios sobre la finalidad objetiva; pero, como no afirman que la existencia del objeto esté determinada por esta función, son exclusivamente reflexionantes. Si estos juicios no establecen conocimientos de las propiedades inherentes a los seres vivos, sí que pueden orientar la dirección hacia la cual se puede dirigir la investigación. Los juicios teleológicos presuponen que cada órgano ha sido creado para una función concreta, como si la naturaleza, diría Kant, tuviera una voluntad que diseñara las cosas según reglas; de este modo, se puede orientar el análisis de unos atributos del objeto o de otros, o se pueden poner los atributos bajo unas relaciones u otras. Imaginando que haya proteínas que han sido creadas como enzimas para otro tipo de proteínas en las células cancerosas, puedo dirigir el conocimiento hacia el estudio de aquellas moléculas y así quizás hacer avanzar el conocimiento sobre el funcionamiento y la curación del cáncer.

La *Crítica de la facultad de juzgar* reúne dos partes de muy diversa temática, que son los conocimientos sobre la naturaleza orgánica y los sentimientos estéticos. Sin embargo, ahora vemos que ambos temas están unificados porque se expresan mediante juicios reflexionantes. Ahora nos interesa saber si, igual que lo hace el juicio teleológico, el juicio estético también piensa el objeto bajo algún tipo de concepto de fin. Kant analiza tres tipos de fines para saber si alguno de ellos puede servir como fundamento del juzgar estético. Veámoslo brevemente.

El primer concepto de finalidad en relación con el objeto estético que Kant analiza es el de finalidad "externa, esto es, la *utilidad*" del objeto para el sujeto (§15 B44). Como ya hemos explicado, el placer sobre la utilidad de una cosa se basa en el deseo que aquella satisface o en la función que cumple.⁸³

⁸³ Una versión de la tesis teleológica es la de algunas tesis científicas mediáticas, que creen descubrir la belleza en la relación entre la forma de los rasgos externos de un ser vivo con el hecho de que tales rasgos aparenten adaptarse mejor a las funciones fisiológicas para las cuales están

Que el placer obtenido mediante la utilidad, o finalidad externa, de un objeto no debe mezclarse con la belleza ya ha sido en parte argumentado en IV.1: el placer en la utilidad de algo está mediado por una inclinación del sujeto hacia el género de cosas a las que el objeto pertenece, es decir, hacia un conjunto de cosas, mientras que, por el contrario, el placer estético se refiere exclusivamente a un objeto singular. *El placer estético hace referencia al objeto en su singularidad*, y no en lo que pueda tener en común con objetos de la misma clase. Por decirlo así, las funciones de un coche no deben mezclarse con su valor estético.

A la separación entre la cualidad artística de una obra y el concepto de finalidad se puede objetar que las obras de arte, con raras excepciones, han sido creadas con la influencia más o menos presente de la intencionalidad del artista de crear una obra de arte. Incluso en las obras en que este fin fuera negado por el propio artista o por otras circunstancias –bocetos, escritos póstumos, etc.–, es innegable que, cuando el artista está expresándose, creando un objeto, componiendo una melodía, hay un grado mínimo de conciencia intencional –una conciencia de que se intenta convertir un material en obra de arte. El caso extremo de la influencia de la intencionalidad del artista en la cualidad estética de una obra ya es harto conocido: ¿acaso no ha ocurrido que el simple acto ostensivo de Duchamp fuera motivo para convertir un botellero en una obra de arte?

Para replicar a esta objeción, nos bastará con seguir avanzando en la clasificación de los tipos de fines de Kant y en los argumentos que él mismo propone para mantenerlos al margen de la belleza. El siguiente concepto de finalidad que puede influir en el juicio estético es el de la finalidad “interna” (B44) propia del objeto, con la cual se refiere Kant al modelo ideal de esta cosa, a su concepto de “perfección” (B44-45). El concepto de *finalidad objetiva interna o perfección clasifica* los objetos de la experiencia según dos tipos de fines: el primero, para unificar los atributos de una cosa y así clasificarla dentro de una especie –“perfección cuantitativa” (B45); ésta trata, pues, de saber a qué especie pertenece una cosa. El segundo, para comparar este individuo según el concepto

destinados. Según tales estudios, la belleza de un ser humano, por ejemplo, se puede calibrar según la apariencia de su cuerpo a adaptarse de manera óptima a las funciones para las cuales está naturalmente creado, a saber, de reproducción, de trabajo, etc. No vamos a detenernos ahora en tales barbaridades, aunque en los argumentos que expongo se encuentran algunas razones para rebatirlas.

ideal de su especie y así valorar cuán cerca está de lo que sería el modelo perfecto de su especie.

A Kant le interesa especialmente este segundo concepto de finalidad, porque en ese momento predominaba la corriente estética racionalista – proveniente de la larga tradición escolástica–, dentro de la cual se defendía la tesis de que la belleza de algo es el concepto de perfección de ese algo “cuando [el concepto] se piensa de manera poco clara” (B45). Es decir, cuando un racionalista juzga la belleza de un objeto, lo compara con el modelo ideal que tiene de la especie del objeto, sin representarse tal ideal con rasgos precisos. Según el parecido entre ambos, valora el objeto como bello o feo. Para juzgar la belleza de un caballo, la compara con el ideal que tiene de los caballos, aunque no de una manera muy precisa.

Kant critica a esta teoría que, en lugar de un juicio estético, está estableciendo un juicio cognoscitivo teleológico. El juicio teleológico consiste en representarse un objeto bajo una regla que, sin ser constitutiva del objeto, aporta una comprensión conceptual de éste. La diferencia de estos juicios con los juicios de conocimiento determinante es que los primeros no son constitutivos, sino que orientan la investigación sobre los objetos, puesto que para “para representarse una finalidad objetiva en la cosa, debe preceder el concepto de lo que la cosa sea”. El juicio que los racionalistas defienden como un juicio estético es al fin y al cabo un juicio teleológico (B45). En el juicio teleológico, la imaginación no es libre, sino que está sujeta a una regla, y presta atención a los elementos sensibles que el entendimiento, a través de esta regla conceptual, le prescribe.

La belleza añadida (*adherens*) a los objetos conocidos

Kant, precisamente después de su ofensiva a las teorías que fundamentan el juicio estético en algún tipo de conceptualización, precisamente después de reafirmar que sólo “el sentimiento (...) de aquella unanimidad en el juego de las fuerzas del ánimo” puede ser la base del juicio estético (B47-8), justo entonces parece dirigirse una crítica o permitirse una excepción a su propia teoría. En el §16 afirma que hay un tipo de belleza que efectivamente presupone “el concepto de un fin que determina lo que la cosa debe ser” (§16 B50), es decir, *hay una*

belleza dependiente del "concepto de perfección del objeto" (§16 B48). Se trata de la "belleza meramente dependiente (*pulchritudo adhaerens*)" (B48) y que se añade a la representación de aquellos seres que no pueden ser pensados sin su concepto de finalidad. Entre algunos de los ejemplos que saca a colación hay el del ser humano, un caballo, y también edificios sobre los cuales su función es determinante, como las iglesias. Esta noción de belleza contrasta con la belleza libre (*pulchritudo vaga*), que es aplicable directamente a objetos cuando éstos se piensan sin la determinación de fines, y pone como ejemplos las flores, muchos pájaros, los dibujos *à la greque*, o icrustáceos! (B49).

Ni las intenciones ni la argumentación de Kant en este fragmento de la obra son evidentes y han generado interpretaciones de todo tipo. Algunas de ellas opinan que Kant hace esta concesión para no cerrar su teoría de la belleza a los objetos de los cuales es inseparable un significado, como el de los seres humanos –para el cual es inseparable su condición moral– o las obras de arte representativas. Kulenkampff es un ejemplo de este tipo de lecturas, el cual propone que el significado que aporta un ser inseparable de su concepto de fin es el del ideal, un significado más allá de lo empírico y que, por tanto, tampoco puede servir como juicio de conocimiento determinado del objeto. El problema de esta lectura es que entonces un objeto estético pasa a significar lo que significa su ideal y la experiencia se fundamenta en este significado para dejar de basarse en el objeto singular y el sentimiento que produce (Kulenkampff, 1978, pág. 152).

Mi comentario intentará ajustarse a una lectura coherente dentro de la obra en su conjunto, y en este sentido intentaré argumentar que, lejos de interponerse una crítica o concesión a su teoría, Kant trata de reafirmarse en ella. Entiendo que la confusión, no obstante, proviene de un doble origen: por una parte, resulta que la teoría no está todavía enteramente expuesta y, por tanto, no tiene todos los elementos para resolver este dilema. Por otra parte, y quizás también a causa de esto, Kant adopta una argumentación retórica ambivalente. Inicialmente, parece que le interesa recoger la tradición, medieval, de los dos tipos de belleza, pero el tipo de respuesta que acaba ofreciendo parece indicarnos que se mantiene al margen de ella. No sería la primera vez que Kant utiliza la estrategia retórica de conceder una idea comúnmente aceptada

para acabar rebatiéndola según los principios ganados en la filosofía crítica.⁸⁴ Voy a aportar ahora una primera respuesta a este problema aunque, de todos modos, hasta el capítulo V.2 no habremos alcanzado las condiciones de replicar completamente a esta línea interpretativa.

Veamos cómo termina el fragmento. Kant ha reconocido la realidad común sobre los juicios que unen la satisfacción estética relacionada con el fin del objeto. No niega que se pueden prescribir reglas “no universales” (§16 B51) sobre los rasgos estéticos que casan más, por ejemplo, con el carácter de un guerrero; tampoco niega que se pueda indicar cuál es la forma más apropiada para representar a un caballo. No obstante, finalmente, reconoce que cualquiera de “éstas no son tampoco reglas del gusto”, sino que *relacionan el fin con la belleza, y, por tanto, los juicios que se deriven de ellas no pueden ser juicios del gusto puros*. Pero, ¿significa esto que no se pueden establecer juicios del gusto puros sobre personas o animales? Finalmente, Kant reconoce que sí es posible, siempre que “el que juzga o bien no tuviera ningún concepto de este fin o en su juicio se abstrajera de él” (B52). Esto significa que para poder establecer juicios de gusto puros, es decir, basados en el libre juego de la imaginación y el entendimiento, se debe hacer *abstracción* de los fines de cada objeto. Para Kant, en conclusión, sí es posible establecer juicios del gusto puro sobre personas u otros seres de los cuales su concepto es inseparable.

Buscando en otro fragmento de la *Crítica* sobre un tema afín, quizás podamos entender cuál es el objetivo de este circunloquio. En el §48 Kant explica que a diferencia de la belleza de la naturaleza, efectivamente, la obra de arte “presupone un fin en la causa” (§48 B188) *en lo que el artista se ha propuesto representar o transmitir*, es decir, *presupone la intención* del artista de representar algo específico. Así pues, si en nuestra experiencia estética tenemos que procurar “la coincidencia de lo múltiple en una cosa” (B 188) para saber de qué se trata lo que el artista quería representar, entonces, debemos tener en cuenta “el concepto de perfección de esa cosa” (B 188). De este modo, en el enjuiciamiento de la belleza de una obra de arte, “debe primeramente ponerse como fundamento un concepto de aquello que deba ser la cosa” (ib). Primeramente, hay que saber de qué trata la obra y, seguidamente, entonces, se puede juzgar la belleza de lo representado. La cuestión es que difícilmente se

⁸⁴ Guyer es quien me ha indicado la posibilidad de esta estrategia argumentativa, aunque el resultado de su comentario a este fragmento sea diferente al mío: *Kant and the Claims of Taste*, 1997, págs. 218-9.

podría juzgar la belleza de la representación de una persona o de un hecho histórico si se no reconoce que la intención del artista ha sido representar una persona o un hecho histórico; de un modo parecido, tampoco se la podría juzgar si esa persona aparece con cinco piernas y dos cabezas, contradiciendo completamente el concepto "de lo que la cosa debe ser". Esto, por supuesto, no ocurre en la naturaleza –dejando de lado ahora la cuestión de los monstruos o deformidades–, y por eso en el juicio de los seres naturales se puede hacer abstracción de su concepto de perfección. Como también indica Guyer, por tanto, el concepto de perfección puede tener en las obras de arte figurativas una función negativa, en el sentido de que es un concepto del cual no se puede prescindir (Guyer, op. cit. 222 y ss.).

Así pues, si nuestra interpretación de estos fragmentos es correcta, en ningún caso se niega que el artista utilice conceptos en el momento de crear una obra de arte. El artista no sólo puede proponerse la finalidad de crear una obra, sino que además es de lo más corriente que en su quehacer haya un sinnúmero de reglas conscientes e inconscientes. Desde la perspectiva del receptor, tampoco hace falta prescindir de toda regla en el encuentro de una obra de arte. Kant no quiere negar que, en la percepción de una obra, ciertas normas o reglas jueguen un papel importante; lo que Kant se propone como primer objetivo en el momento de fundar su estética es que *en el juzgar estético no hay regla determinada* que valga. Esto se refiere incluso al ideal, más o menos inconsciente, de realidad que el artista representa, o el receptor reconoce, en la obra: ni el realismo ni el impresionismo, etc., son categorías válidas para la valencia estética. Tampoco lo son el tipo de objetos, ni el estilo, ni el medio, ni la perfección técnica; ninguna de estas normas hacen más bella a una obra que a otra. Tampoco hay un tipo de historias o de géneros o de representaciones que influyan más que otros en el juicio estético –el tema de la representatividad lo abordaremos con profundidad en el siguiente capítulo. Si las aceptáramos, entre un juicio de conocimiento y un juicio estético "no habría ninguna diferencia específica" (§15 B47) y "ya he argumentado que *el juicio estético es único en su clase*" (B47).

Finalmente, con la respuesta a la división de la belleza entre dos tipos, Kant ha propuesto que, si realmente se quiere valorar la cualidad estética de un objeto, uno se debe *abstraer* de cualquier fin bajo el cual se pueda pensar el objeto. Así pues, si en el ejercicio del juicio teleológico se descubre un concepto para orientar y profundizar el conocimiento empírico del objeto, *en la experiencia*

estética no se piensa ningún fin relacionado con la representación del objeto y no hay, por tanto, siquiera ejercicio del juicio teleológico.

Antes hemos explicado que en la experiencia estética es necesario un desinterés por la existencia de la cosa, ahora nos damos cuenta de que el arma de este desinterés es la imaginación, la única capacidad que nos permite abstraernos de los significados del mundo cotidiano –un mundo de fines y medios. La imaginación rompe los lazos semánticos entre el objeto y su fin y nos acerca al referente ontológico desde otra perspectiva, desde una perspectiva estética. El juego estético de las facultades, aunque motivado por la representación unitaria de un referente ontológico, no hace referencia a éste, sino a las condiciones subjetivas del enjuiciamiento en general de objetos, es decir, se hace referencia al conocimiento en general. Puesto que la representación ha provocado una reflexión de las capacidades de conocimiento sobre sí mismas, se siente que la representación es final para ellas.

Ya podemos responder a la cuestión que habíamos planteado en este apartado sobre la razón de que una representación estética produzca un sentimiento de placer. La dinámica de las facultades produce un tipo de representación que conduce al propio sujeto a una reflexión sobre la manera de producir representaciones y de emitir juicios sobre ellas, lo que significa que esta reflexión trata sobre el conocimiento en general. El sentimiento que acompaña a esta reflexión indica que la representación es final para el enjuiciamiento de objetos; es decir, que sentir esto sólo es posible cuando las facultades no están ocupadas en relacionar la representación con un concepto de fin. La representación estética es final para las facultades aunque no esté determinada por fin alguno. Teniendo en cuenta esto, Kant quiso cualificar el ejercicio estético del juicio con la expresión de aquella actividad que juzga según la “finalidad sin fin” de un objeto para las facultades de conocimiento. Cuando una representación se siente como final sin fin para las facultades, se siente como bella; no significa, como ya he mostrado, que la representación “aparezca sensiblemente adecuada a la finalidad de ser determinada conceptualmente”,⁸⁵ no significa que la representación aparezca como susceptible de ser determinada. Precisamente lo que siento es lo contrario. Siento que suspendo la determinación de la representación, lo cual me hace sentir la “condición subjetiva

⁸⁵ Esta cita la extraigo de Hernández Reynés, op. cit, 2001, pág. 110. Hay que decir que no son pocos los que interpretan así el concepto de finalidad sin fin. Ver también D. Henrich, op cit.

del conocimiento”, es decir, que mis capacidades funcionan, que los objetos en general son cognoscibles, que el mundo puede ser determinado mediante conceptos. Al definir la representación como final sin fin no se está determinando un principio conceptual a la representación. La *‘finalidad sin fin’* no define ninguna propiedad del objeto, sino que *define la única manera de representar un objeto no fundamentada en principios conceptuales*, define el tipo de experiencia que se produce en su motivo, que al mismo tiempo provoca una actividad reflexiva en el sujeto.⁸⁶ Si esto es cierto, en la experiencia estética tampoco se muestra que el objeto es cognoscible en su singularidad.⁸⁷ Sólo cuando la actividad cognitiva se aleja del objeto, la representación mantiene a las capacidades cognitivas en un sentirse a sí mismas que funcionan, es decir, que cumplen su finalidad, y entonces sienten un placer. En definitiva, sentir el placer estético es sentir que una representación es “final sin fin”:

“La conciencia de la mera finalidad formal en el juego de las fuerzas cognitivas del sujeto en una representación, por la cual un objeto nos es dado, es el placer mismo” (B37).

Después de todo esto, parece que la experiencia estética sea una experiencia solipsista. Antes de argumentar que todo lo que llevamos expuesto nos va a conducir a conclusiones exactamente opuestas al solipsismo, vamos a recapitular lo expuesto en el último capítulo para preguntarnos: ¿podemos sacar una conclusión de esta reflexión afectiva de las facultades sobre el conocimiento?

Placer en la autoconfirmación

En el capítulo IV hemos visto que en la base del juicio estético no se relaciona el placer estético con alguna propiedad intrínseca del objeto, sino con la manera de percibirlo. Al profundizar en el análisis –V.1– hemos descubierto que, en virtud de abandonar toda determinación conceptual del objeto, se establece un juego con la representación que conduce a una especie de reflexión afectiva, no explícita, sobre el conocimiento. En este último apartado hemos entendido porqué esta reflexión produce un placer: se siente que la

⁸⁶ Con esto difiero de Jaques, “La construcción de la intersubjetividad”, 2004, pág. 9.

⁸⁷ Quien mantiene esta perspectiva es Kulenkampff: *Kants Logik*, pág 89 y ss, y “La lógica”, pág. 14 y ss.

representación estética es final para las facultades cognoscitivas. Dicho de otro modo, la representación estética hace tomar conciencia de esta compenetración de las facultades cuando se perciben objetos y, por tanto, se siente que se podrá conocer objetos cuando dirijamos nuestra mirada hacia el mundo.

Si en IV.1 hemos establecido que la experiencia estética es una actividad de segundo grado, es decir, reflexiva; en el V.1 hemos visto que esta reflexión tiene la forma de un juego estético en que se muestra algo sobre el conocimiento, pues ahora podemos concluir que en el placer obtenido en la belleza se muestra que el conocimiento humano es, como mínimo en parte, un conocimiento del mundo empírico. Así pues, por ejemplo, cuando tenemos una experiencia estética, cuando salimos de un museo satisfechos, no es por haber comprendido significados determinados de las obras –a menudo salimos sin estar seguros en absoluto de lo que significan–, sino por haber puesto en movimiento las facultades de conocimiento y haber desarrollado múltiples hipótesis y reflexiones. El placer experimentado es la manifestación básica del sentimiento de que nuestras capacidades funcionan y de que, por tanto, se entienden con el mundo o, mirado desde otra perspectiva, más en palabras kantianas, es *como si* el mundo hubiera sido creado según las mismas reglas con las que nosotros podemos conocerlo. La percepción estética suspende la determinación del significado sobre el objeto concreto y reflexiona sobre la materialidad de los objetos en general, es decir, sobre la libertad humana de determinar los objetos.

El resultado filosófico de estos análisis no trata de establecer que el conocimiento humano del mundo es igual a un conocimiento empírico; si fuera esta la conclusión, quedaríamos bien decepcionados, pues no habríamos ido más allá de lo que Kant fue en la *Crítica de la razón pura*. Sin duda no es esto lo que el análisis trata de descubrir o demostrar. En la experiencia estética, la facultad de juzgar siente *confirmada* su actividad al ejercitarse. Construyendo juicios estéticos, nos ejercitamos en esta actividad y en este juego confirmamos que juzgar sobre objetos empíricos es lo propio de nuestra manera de conocer.⁸⁸ De

⁸⁸ El alemán es capaz de nominalizar estas expresiones. Kern utiliza, pues, *Selbstvergewisserung*, concepto bastante más claro de lo que en este texto he sido capaz de describir. Cfr. Kern, *Schöne Lust*, 2000, págs, 92ss. (Semanas después de escribir este capítulo estaba repasando el original de un texto de Jaus y, ¡sorpresa!, él ya utilizó esta expresión en su *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, 1972, pág. 9. Lamentablemente, la traducción española de Paidós utiliza el término 'autoconciencia').

alguna manera hablar de la cualidad estética de los objetos es como tomar confianza para hablar de ellos y así poder establecer juicios de conocimiento. De lo que se trata aquí es precisamente de explicar que no hace falta la filosofía para tomar conciencia de que el conocimiento humano es un conocimiento del mundo empírico, puesto que el placer estético ya nos hace tomar conciencia afectiva de ello.

Con esto último hemos dado un paso más. Al escribir que, *hablando y juzgando de la belleza*, las facultades cognoscitivas confirman que se entienden con el mundo, se ha introducido el aspecto lingüístico de todo este asunto. De hecho, este aspecto ha estado presente desde el primer momento del análisis, cuando hemos empezado a partir de los *juicios* –proposiciones, oraciones– de gusto. En efecto, cuando Kant se refiere al placer de la reflexión de las facultades con el sentimiento de que se satisfacen las “condiciones subjetivas del enjuiciamiento de objetos” (B29), se está refiriendo a las *condiciones que permiten hablar de* –enjuiciar públicamente– objetos; Kant se está refiriendo a las condiciones lingüísticas para el enjuiciamiento de objetos. Al emitir juicios sobre la belleza de un objeto, hacemos referencia a nuestra propia lingüisticidad. Y, si es correcto que el sentimiento de lo bello nos asegura en nuestro conocimiento empírico del mundo, y este sentimiento está íntimamente relacionado con el propio acto de juzgar, de establecer juicios, entonces el juicio sobre lo bello de un objeto debe confirmarnos en los juicios sobre el mundo.

De aquí se puede extraer otra conclusión: si el juicio estético confirma la capacidad de establecer juicios, es decir, de comunicar a los demás conocimientos sobre las cosas, entonces parece que no puede ser síntoma simplemente de un estado subjetivo, no puede ser reflejo de un sentimiento individual y solitario. El juicio estético señala al puente que nos une con los demás: la comunicación. En ningún caso Kant puede estar refiriéndose al placer estético como a un placer onanista, como si fuera producido por el sujeto para sí mismo, encerrado en sí mismo.⁸⁹ Ahora bien, ¿en qué consiste esta lingüisticidad? ¿Cómo podemos demostrarla?

La pregunta no puede ser planteada directamente porque Kant no se la plantea como un tema central, sino que el lenguaje aparece más bien transversalmente en sus reflexiones. Quizás podamos dividirla en las siguientes: ¿en qué consiste la referencia a la lingüisticidad humana que desarrolla el juicio

⁸⁹ Así lo ha definido Mas en su “Estudio preliminar” en *Crítica del discernimiento*, 2003, pág. 66.

estético?, ¿cómo se define la "condición subjetiva" de comunicabilidad de los juicios?, ¿cómo puede ser un sentimiento, no basado en conceptos, intersubjetivo?. ¿cómo puede un sentimiento ser fundamento de los juicios intersubjetivos?

3. El sentido común: la referencia intersubjetiva

En los últimos párrafos del apartado anterior hemos intentado justificar la relación entre el sentimiento de placer estético y el proceso cognitivo de la experiencia estética. En virtud de la construcción de una representación para la cual no se determina ningún concepto, es posible establecer un juego de las capacidades cognoscitivas con la representación. A través de esta representación indeterminada, que adquiere así un valor virtual, ficticio, a las facultades se les muestra algo sobre sí mismas, sienten que pueden conocer el mundo; en otras palabras, en el ejercicio del juicio estético, uno siente que *el mundo puede ser enjuiciado –determinado según conceptos*. Que una representación confirme que en general los objetos, empíricos, son cognoscibles, o que la representación haga sentir a las capacidades cognoscitivas que el mundo está hecho para ser conocido por ellas, proporciona un goce. Este placer, como tiene su origen en la sensibilidad, aunque no se reduce a ella, lo podemos llamar estético. Como el mismo estado de compenetración de las capacidades debe cumplirse en los demás en la producción de una representación como ésta, estoy legitimado a pensar que ellos también sentirán el placer estético. Este resumen de los dos apartados anteriores propone algunos argumentos filosóficos para justificar que el placer estético es un placer intersubjetivo.

Ahora bien, puesto que de lo que somos conscientes en la experiencia estética no es de estos argumentos, sino de un sentimiento de placer o desplacer, lo que realmente nos confirma en el buen uso de nuestras facultades es el sentimiento. En este sentimiento no hay argumentos, no hay explícitamente razones para pensar que el sentimiento es intersubjetivo, que los demás deben compartirlo. Aunque hasta ahora haya aportado argumentos para defender que la pretensión de universalidad del juicio estético puede ser legítima, no he explicado por qué se siente que esto es así. No queda explicado porqué, contemplando una puesta de sol, presuponemos de los que nos acompañan que también obtendrán una experiencia estética positiva. Si el sentimiento estético es

aquel que exige de los demás su aprobación, no queda explicado el motivo que me hace diferenciar entre un sentimiento exigible a los demás y un sentimiento que no lo es –como el meramente sensible.

Kant, por mantener la arquitectura de las otras dos *Críticas*, presenta los elementos de esta cuestión en el IV Momento, “Según la Modalidad” (§§18-22) y luego demuestra la respuesta hacia la mitad de la “Deducción de los juicios estéticos puros” (§§39-40). La clave de esta problemática se centra en el concepto del *sensus communis*. Parte de la literatura reciente sobre estética kantiana ha interpretado que aquí se vuelve de nuevo a preguntar por el fundamento trascendental de la pretensión de universalidad de los juicios estéticos, añadiendo el matiz de la necesidad de la validez universal.⁹⁰ Pero esta cuestión ya está expuesta por Kant –y en este trabajo se ha analizado en los dos apartados precedentes –V.1 y V.2.

Ahora estamos preguntando sobre el resorte experiencial que nos indica que estamos viviendo una experiencia estética –y, por tanto, intersubjetiva–, a diferencia de otro tipo de experiencias agradables; estamos preguntando, en palabras de Kant, lo que “determina por el mismo sentimiento aquello que universalmente gusta o disgusta” (§20 B64). Se trata de algo con lo cual pudiera contarse *necesariamente* “como regla de aprobación” para un caso (§20 B64), pero sin que esta regla se pueda dar realmente, pues al fin y al cabo sólo soy consciente de un sentimiento (§19 B63).

Kant comenta que, si cuando emitimos un juicio de gusto estamos implícitamente expresando que el sentimiento es de algún modo diferente a otros sentimientos no estéticos, es que estamos presuponiendo un sentido que nos permite diferenciarlo, en la acepción de una capacidad de percibir y distinguir

⁹⁰ Por ejemplo, Kern y Kulenkampff omiten esta parte con el pretexto de que se repiten los argumentos de otros apartados. En cambio, hay otros que le dedican un espacio singular, como Guyer, que hace un análisis extenso y coherente con el conjunto de la obra, pero poco sugerente, *Kant and the Claims*, 1997. Leyva consagra un estudio monográfico al problema, pero no he podido encontrar aplicaciones interesantes a la estética, quizás porque parece estar más interesado en encontrar el rol del sentido común en la ética y la religión. Cfr: Leyva, *Die "Analytik des Schönen" und die Idee des sensus communis in der Kritik der Urteilskraft*, 1996. Arendt, aunque interesada en los elementos para una lectura de filosofía política, es quien me ha señalado la importancia de esta infravalorada temática de la tercera crítica. Cfr. Arendt, *Lectures on Kant's political Philosophy*, 1982. Recientemente he leído los tres artículos de Jaques que detallo en la bibliografía y que, aunque mediante un camino muy diferente, llegan a conclusiones parecidas a las que aquí expongo.

sensaciones. Ahora hace falta saber si, en contra de lo que "reclama el escepticismo" (§21 B65), tengo derecho para presuponer este sentido tanto en mí como en los demás. En el argumento defiende que sí existe este sentido, y se recogen valiosas conclusiones trabajadas anteriormente. Veámoslo.

El sentido común y su aspecto paradójico

Anteriormente se ha expuesto que el conocimiento consiste en la realización de una condición objetiva, que presupone una condición subjetiva. Mientras que hemos caracterizado la condición subjetiva como la compenetración entre la imaginación y el entendimiento, la condición objetiva es asimismo de concordancia, pero relacionando el objeto con un concepto. Puesto que en la experiencia estética puedo sentir el estado interno subjetivo de la compenetración de las facultades, he de tener un sentido interno para ello. Por ello, puedo pensar que tengo este sentido. Ahora nos interesa saber si puedo presuponer en los demás este sentido.

"Los conocimientos y los juicios se pueden comunicar"; si no, no nos pondríamos de acuerdo con el objeto. En la comunicación de cada conocimiento, también "se comunica la concordancia armoniosa" (B66) entre las facultades. Esto significa que el estado interno del ánimo o condición subjetiva también es comunicable. Para que se pueda comunicar este estado, que se concreta en un sentimiento, todos deben poder sentirlo. Y para que todos lo puedan sentir, todos deben disponer de aquello que se necesita para sentirlo, es decir, de un sentido interno. Este *sentido* interno es, en conclusión, *común* (B66).

El argumento de Kant, del cual aquí se ha presentado una de las reconstrucciones posibles,⁹¹ no es del todo claro y, expuesto sin su contexto, puede ser blanco de varias críticas. Entre las que Guyer expone –1997: 258–, la más interesante puede ser la siguiente. En esta deducción se expone que, para poder ejercer el juicio de gusto, *he de poder diferenciar*, de entre las diferentes relaciones posibles entre las facultades de la imaginación y el entendimiento, *la relación óptima y armoniosa que genera un juego indefinido entre ellas*. Ahora bien, el único baremo que tengo para distinguir entre las diversas relaciones entre ambas facultades es el placer producido en este juego. *El único baremo es el sentimiento y ninguna regla concreta*.

⁹¹ La más extensa, en Guyer, *Kant and the Claims*, 1997, capítulos 8 y 9.

Por otro lado, continúa Guyer, en la *Crítica de la razón pura* se había argumentado que la comunicación de la experiencia es una condición de posibilidad de la existencia de esta experiencia. Pero toda experiencia comunicable ha de poder comunicar las reglas, normas y/o conceptos universales que la rigen. No obstante, si hay una experiencia que escapa a la regulación según normas es, como ahora decíamos, la experiencia estética y, por tanto, no comunica regla alguna. Por eso, aunque yo pueda diferenciar cuál es la concordancia de las facultades que me ha proporcionado un placer estético, no podría comunicarlo, pues no es ninguna regla. Dicho de otra manera, no hay "regla de tres" que me permita comunicar cuál ha sido exactamente la dinámica de las facultades que me ha proporcionado un placer estético o, recíprocamente, no hay ninguna regla *a priori* para que los demás entiendan cómo he llegado a conseguirlo.

Si he conseguido resumir claramente el argumento de Guyer, creo que todos deberíamos estar de acuerdo con él. También lo estaría Kant, pues él acepta que el argumento no puede deducir *lógicamente* la existencia de un sentido común como regla para el gusto. No se trataba tanto de demostrar su existencia como de explicar por qué, cuando ejerzo el juicio estético, presupongo que los demás sentirán el mismo placer necesariamente. Kant mismo explica poco más adelante que el sentido común sólo puede ser presupuesto como "norma ideal" (§22 B67). Esta norma tiene una función "regulativa" (B67) que orientaría cómo discriminar los casos en que se da una relación armónica entre las facultades bajo el concepto de belleza. Si el sentido común no puede ser definido como una *regla* para juzgar objetos bellos, es porque si fuera así ya no basaríamos el juicio en un sentimiento, sino en una regla determinada. Y si esto fuera así, entonces necesitaríamos una regla superior o más general que sirviera de fundamento para la regla que es el sentido común, y así sucesivamente.⁹²

En este sentido, la crítica de Guyer, aunque se pueda aplicar al argumento kantiano aislado, lo que hace es tocar uno de los problemas principales del juicio estético y en el cual, precisamente, Kant está más interesado cuando escribe la *Crítica de la facultad de juzgar*. Este problema se nos ha presentado de manera paradójica, pues encuentra que el ejercicio del juicio estético pretende estar comunicando un estado interno sin poseer un

⁹² Este problema es el motivo principal del artículo de Bell, "The art of Judgement", 1995, págs 16ss. No obstante, acaba reduciendo el juicio estético a un juicio formal –perspectiva que valoro en V.1- y la solución kantiana del *sensus communis* a tesis wittgensteinianas.

código que regule la comunicación; y al ejercer el juicio estético se toma como referencia un sentido, como si fuera una capacidad, aunque no nos pueda servir como regla lógica de aplicación. ¿Cómo funciona realmente en el ejercicio del juicio esta referencia? Para intentar salir de esta paradoja, será interesante ahondar en ella. Lo haremos comentando los dos párrafos más que Kant dedica al *sensus communis* (§§39-40), una vez terminada la "Deducción de los juicios estéticos" (§§35-6). Contemplándolo desde la perspectiva intersubjetiva, lo sigue definiendo como una idea, pero esta vez pone el acento en el aspecto social; por esto lo define como sentido comunitario:

"la idea de un sentido comunitario, el cual en su reflexión toma en consideración en el pensamiento (*a priori*) el tipo de representación de los demás, [...] para deshacerse de la ilusión que, por condiciones privadas subjetivas que podrían tomarse fácilmente por objetivas, podría influir perjudicialmente en el juicio" (§40 B157).

Así pues, el sentido comunitario es el que me debe permitir detectar las condiciones personales y construir un juicio imparcial. Esto se hace prestando atención no a la representación concreta, sino al *tipo* de representación que los demás producen, es decir, no a la sensación o al concepto que ellos podrían utilizar en el juicio, ni a la regla que el entendimiento podría prescribir, sino a la manera como se ha llegado a producir esta representación. Lo que trato de tener en consideración es si su representación está determinada por un concepto, por una sensación agradable inmediata de los sentidos, o si por el contrario es de ese tipo de representaciones que no están determinadas, es decir, si quizás es una representación final sin fin originada en los sentidos, una representación estética. Si, mediante esta operación en la que me orienta el sentido común, siento que los demás, al construir la representación, van a valorarla igual que yo la mía, como final sin fin, entonces es que vale tanto para ellos como para mí el sentimiento de la "adecuación de la representación para la ocupación armónica (subjetiva final) de ambas facultades de conocimiento en su libertad" (§39 B155). Es decir, vale tanto para ellos como para mí el placer estético y, por tanto, puedo emitir un juicio estético puro.

¿Pero, cómo se presta atención a la manera de pensar de los demás? ¿Cómo iba a hacerlo, sin una regla que me permitiera traducir su modo de pensar al mío? Puesto que no puedo hacerlo directamente, podría buscar una regla que me permita deducir su modo de pensar, pero ya hemos argumentado varias veces que el ejercicio del juicio estético no se rige por reglas.

“Esto se consigue ateniendo el propio juicio al de otros, pero no a los reales, como a los posibles, y poniéndose en el lugar de los demás, abstrayéndose de las limitaciones de las que ocasionalmente depende nuestro enjuiciamiento” (§40 B157).

Atenerse a otros juicios es tomar estos juicios como representativos del modo de pensar de los demás. Pero no se trata de considerar sus juicios para mí ya conocidos, lo que significaría autotrasladarse a la situación particular de una persona. A esto le llamaríamos empatía y no se debe confundir la empatía con el ponerse en lugar de los otros. La empatía es una representación mental que cree sentir lo que otra persona en concreto está realmente sintiendo en un momento dado. En la empatía, tanto el contenido como la forma de pensar se comparten con un individuo o un grupo de individuos en una situación determinada y se deja al margen la posición crítica en relación a su situación. La empatía comparte el sentimiento con aquella persona con cuya situación uno se identifica indiscriminada y acríticamente. Conservando, naturalmente, un cierto grado de subjetividad, la empatía significa pensar como otra persona, es decir, pensar sin juzgar por uno mismo, es decir, pensar con prejuicios, pensar sin autonomía (§40 B158-9).⁹³

Para Kant, ponerse en el lugar de los otros para ejercer el juicio de gusto debe tener como resultado precisamente lo contrario, es decir, ejercer un juicio imparcial. Cuando el sentido común se pone en el lugar de los demás, trata de orientar una descripción sobre su forma de representación delante de un objeto. El sentido común trata de imaginar, hipotéticamente, si, delante de un objeto, en los otros ocurrirá también que “la libertad de la imaginación”, al asociar los estímulos sensibles, concordará con la “legalidad del entendimiento” y, por tanto, si construirá una representación estética. El sentido común trata de intuir si delante de este objeto ellos también pueden sentir que las facultades satisfacen la condición que se debe cumplir en todos los sujetos para el conocimiento. Si, mediante esta operación, se siente que vale tanto para los otros como para mí el sentimiento de “la adecuación de la representación para la ocupación armónica (subjetiva final) de ambas facultades de conocimiento en su libertad” (§39

⁹³ No niego que la empatía puede ser uno de los escalones que pueden conducir posteriormente a una posición crítica, pero creo inherentemente no la incluye. Tampoco niego que la empatía pueda formar parte de uno de los momentos de la experiencia estética, pero sí el que lo sea exclusivamente.

B155), entonces es que estoy pronunciando un juicio imparcial, un juicio estético puro.

Con estas últimas consideraciones se acentúa más profundamente el aspecto paradójico del juzgar estético: queríamos poder distinguir el sentimiento estético que proviene de la reflexión formal de las facultades de otros sentimientos. Para ello, pusimos en la base del juicio estético el *sensus communis*. Ahora resulta que éste nos tiene que orientar a discriminar cuándo los otros juzgan según la mera forma y no según el contenido determinado del objeto. Es decir, el sentido común me debe orientar a diferenciar los sentimientos de los demás. Y esto, ¿para diferenciar el mío propio? ¿Cómo iba yo a distinguir en los demás algo con el fin de poderlo distinguir en mí?

Kant responde acabando de dar la vuelta al círculo:

“Ahora parece esta operación demasiado artificial para poder justificar lo que llamamos sentido común; aunque sólo lo parece así cuando uno se expresa en fórmulas abstractas. En sí, no hay nada más natural que hacer abstracción de encanto y emoción cuando uno busca un juicio que deba servir como regla universal” (§40 B158).

Con esto último salta a la vista lo que desde hace rato el lector seguramente sospecha. Me refiero al paralelismo que Kant establece entre el gusto y el sentido común. El gusto, o facultad de juzgar en su uso estético, se había caracterizado por el desinterés sobre las sensaciones que proporciona el objeto a través de los sentidos. El sentido común es capaz igualmente de hacer “abstracción de estímulos y emociones”. Tanto uno como otro tienen en cuenta el tipo de representación, es decir, si ésta es final sin fin y, por tanto, conduce a un “placer de la reflexión” (§8 B22). El gusto tiene en cuenta el tipo de representación propia, y como referencia orientadora toma al sentido común; éste, por su parte, tiene en cuenta el tipo de representación de los demás y, para ello, imita al gusto, abstrayéndose de encanto y emoción. Si esto es correcto, podemos pensar que Kant ha caído en un círculo y que para explicar una actividad recurre a otra que, para explicarse vuelve a la primera, siendo al final dos caras de la misma capacidad, ora desde la perspectiva del sujeto, ora desde la intersubjetividad. ¿Es este círculo un círculo vicioso? Sigamos el análisis desde la perspectiva intersubjetiva.

Ejercitar el juicio y dar ejemplo

Ya hemos explicado que valorar la cualidad estética de un objeto no supone ninguna actividad complicada ni excepcional –aunque de estas explicaciones se pudiera pensar lo contrario. Ejercemos el juicio estético constantemente, y, aunque no tenemos para ello ninguna regla determinada, es interesante el hecho de que a menudo lo hacemos con la seguridad categórica de haber juzgado bien. Ahora bien, si el carácter de necesidad que se transmite en el juicio no puede provenir de ninguna norma, Kant sugiere que se adquiere con la práctica. Por ello, explica Kant,

“entre todas las facultades y talentos el gusto es aquel que [...] más necesita de los ejemplos de aquello que en el progreso de la cultura más ha sido aplaudido” (§32 B139).

Aunque no haya una “fórmula mágica” para el gusto, o precisamente por ello, estamos rodeados de ejemplos que nos pueden indicar cómo ejercer el juicio estético. Las obras de arte y muchos otros objetos son casos del gusto – esta regla inalcanzable. Son objetos sobre los cuales se juzga habitualmente su cualidad estética y que son *comúnmente* conocidos por producir un placer estético, es decir, por producir representaciones finales sin fin y, por tanto, una autorreflexión. En consecuencia, afirma Kant, las obras de arte, especialmente las clásicas, son buenos ejemplos para forjar nuestro gusto. Es con estos ejemplos como aprendemos a tener en cuenta el modo de representación de los demás, es así como educamos el sentido estético. En este sentido se dice que una obra es *ejemplar* para el gusto: en su acepción de objeto único y excepcional, referencia para ejercer el juicio sobre particulares, como lo hace el juicio estético. ¿Pero, volvemos a caer en una contradicción? ¿Cómo iba a ser un objeto ejemplar si, como se ha mostrado, “aquello que la cosa sea” no influye en el ejercicio del juicio? Veamos hasta donde nos lleva esta idea.

El artista, según Kant, también educa su gusto mediante las obras ya consagradas y los juicios sobre ellas establecidos. Del mismo modo que es una orientación para el ejercicio del juicio de los receptores, “el gusto da una guía” también al artista, es como una “disciplina o constricción” (§50 B203) para sus fuerzas creadoras. Los artistas tienen en su gusto, por tanto, la mirada echada sobre el público. Y, también en este sentido, cuando un artista crea una obra de arte, ésta se convierte en un ejemplar del gusto.

La introducción de “lo ejemplar” en el cultivo del gusto no es para Kant en absoluto marginal. Pero el estatuto de lo ejemplar no es fácil de definir. Por un lado, al juzgar algo como estéticamente valioso o excepcional en virtud de percibir en él algo absolutamente singular, se instituye un ejemplar. En este sentido, se destaca el ejemplar como objeto único en un contexto. Pero al mismo tiempo, este ejemplar es un ejemplo para los demás, es decir, es un buen caso de esta regla inalcanzable que es el gusto. El ejemplar es, en algún sentido muy especial, digno de imitación.

Si aplicamos esta breve reflexión al ámbito del arte, deberemos concluir que la obra de arte es, o al menos pretende ser, un modelo de gusto. Pero se pretende como un caso modélico del gusto tanto en su acepción de objeto novedoso –que cuestiona el significado de la percepción común– como en su acepción de guía u orientación comunitaria.⁹⁴ En el sentido de que la obra de arte consagrada es el ejemplo establecido, institucionalizado del gusto, entra en juego el papel de las normas y las convenciones sociales.

Las convenciones sociales definen buena parte de nuestras creencias, conceptos, pre-conceptos y actitudes públicas. Las convenciones referentes al gusto tienen como referente empírico esos objetos físicos que tomamos por obras incontestables y, en este sentido, las obras configuran buena parte de las convenciones. Por ello mediatizan el uso y significado común de nuestra percepción estética y actuación en este ámbito. Las obras, en tanto que convenciones del gusto, *determinan* nuestra percepción, hacen de nuestra mirada una mirada regulada, en el mismo sentido que hemos definido la percepción cotidiana del mundo. La obra de arte se presenta revestida de convenciones, moviliza recursos, temas y técnicas la mayoría de las cuales se pueden describir, regularizar.

Ahora bien, cuando nos referimos a una obra de arte ejemplar, cuando de ella obtenemos el sentimiento de que su valor estético es excepcional, no es por satisfacer alguna de estas convenciones al pie de la letra. Más bien lo contrario; frente a una obra de arte sentimos precisamente la insuficiencia de tales reglas para definirla. Lo llamativo, lo verdaderamente estético de la obra de arte, es la excepcional relación que establece con las convenciones utilizadas. La obra de arte se propone a sí misma como un caso sobresaliente del gusto. Y para que esto sea posible, “la originalidad debe ser su primera propiedad” (§46 B182). De algún modo, cada obra de arte hace referencia a las convenciones previamente

⁹⁴ Más adelante deberemos corregir el error de esta perspectiva.

establecidas en relación al gusto, asentadas en otras obras ejemplares; y sin embargo *cuestiona esas convenciones y esas obras proponiéndose a sí misma como un modelo mejor, o diferente, o más actual, etc.* La obra de arte, pretendiendo ser un modelo del juicio estético, debe ser novedosa, original, y en este sentido, cuestiona lo que hasta el momento era propio del mejor gusto. Con este doble efecto, amplía de nuevo el ámbito de lo posible en el gusto.

A todo esto cabe objetar lo siguiente: *el efecto de la obra de arte no debe entenderse como un poder que reside en el objeto físico.* Ya hemos visto que desde el punto de vista de la experiencia estética, el objeto estético, en este caso, la obra de arte no es reducible al objeto físico. Por tanto, el objeto físico no es precisamente lo que es ejemplar. La obra posee un estatuto ficticio, por decirlo así, virtual, y por tanto su ejemplaridad también lo es. Pero entonces no se acaba de entender por qué una obra de arte, que es juzgada por un juicio no cognoscitivo, puede tener una influencia en las convenciones cotidianas, en la manera de entender la realidad. De algún modo, se plantea el problema de la influencia de la ficción sobre la realidad. ¿Cómo se caracteriza la ejemplaridad de la obra de arte; quién se la atribuye?

Convenciones, ejemplo y espacio público

Michaud ha intentado poner en relación el ejercicio del juicio con las convenciones.⁹⁵ Por un lado, recoge la herencia kantiana de que la experiencia estética se basa en un sentimiento interior que no puede ser reducido al lenguaje lógico. Por otro lado, argumenta también que en el momento de juzgar socialmente el objeto estético, en el momento de emitir un discurso comunicativo sobre él, echamos mano del juego o de los juegos de lenguaje que forman parte de su contexto. Con el concepto de "juego de lenguaje" –de ascendencia wittgensteiniana– Michaud se refiere a las convenciones lingüísticas que rodean cualquier discurso, lo cual, en el ámbito del arte, se traduce especialmente en reglas, en cánones, en prácticas y, por supuesto, en un cierto lenguaje técnico evaluativo más o menos susceptible al cambio de las modas. Sin embargo, la obra de Michaud se revela insatisfactoria al considerar el momento de la experiencia del sentimiento y el del discurso por separado, sin una explicación

⁹⁵ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, 1998.

que los relacione. Insatisfactorio, especialmente, porque no aprovecha múltiples sugerencias que, según nuestra lectura de la tercera crítica kantiana, se pueden encontrar para explicar esta relación.

Como ya se ha sugerido a lo largo de todo el capítulo, la relación entre el sentimiento estético y las convenciones artístico-sociales no puede ser, como tampoco lo es la del artista con las obras que le preceden, de mera imitación o de copia. Esto definiría el juicio como heterónomo y ya hemos expuesto algunas razones a favor de su autonomía. Aunque es cierto que también para Kant el "tener gusto" va indisociablemente ligado al "complacer en sociedad" (§41 B162), no por ello el gusto se satisface en lo socialmente establecido. De aquel que imita el gusto de los demás se dice precisamente que carece de gusto. A veces, cuando decimos que una persona tiene gusto, no es para decir que tiene el mismo gusto de todos, sino que se expresa precisamente para alabar una sensibilidad particular, en algún sentido destacada. Por ello, el gusto implica siempre una cierta libertad y una autonomía, una independencia sobre lo común, pero al mismo tiempo una atención a la legalidad. A lo largo del siguiente capítulo y de los dedicados a la teoría de la recepción de Jausse podremos concretar mejor en qué consiste esta combinación de libertad y de legalidad.

De lo anterior se deduce el excepcional carácter normativo del juicio del gusto. Un juicio de gusto no se impone en razón de ningún concepto ni norma previa conocida. Ni tampoco empíricamente en el apoyo de una autoridad; no hay convención establecida que imponga su norma al gusto. Y aun así, tampoco existe una anarquía en el juicio; al fin y al cabo, estamos previamente de acuerdo en muchas cosas, por lo que respecta a la estética. El aspecto normativo del juicio estético no se instituye después de su emisión –como cuando se aprueba una ley.

Si esto es así, el aspecto normativo del juicio estético debe preceder a su emisión. Un juicio de gusto expresa que tanto el sujeto que enjuicia como los demás deben compartir ese sentimiento del juego de las facultades en una representación, ese sentimiento de que la representación está hecha como para las facultades y así sentir que el mundo es cognoscible. Cada uno debe sentir por sí mismo qué tipo de representación se produce en la experiencia. Aprender a juzgar una obra de arte, aunque ésta esté canonizada, no significa tomarla como norma, sino aprender a escuchar uno mismo esa agradable vibración estética que resuena en el propio interior.

Si el aspecto normativo del juicio estético debe preceder a su emisión, entonces debe formar parte de la misma actividad enjuiciadora. En efecto,

ejercer el juicio estético permite *ejercer la libertad de la imaginación sin salir del ámbito de lo posible*, ser creativo teniendo en cuenta un mundo de sentido, *una manera comunitaria de representarse las cosas*; ser crítico y suspender los significados que ese mundo da al objeto y contemplarlo de otra manera, pero sin perder el ámbito de la comunicación. Enjuiciar estéticamente es una mirada que no depende de otra cosa más que de uno mismo, pero tiene en cuenta el contexto propio y a los otros enjuiciantes. *La normatividad del juicio estético*, pues, *forma parte de la propia constitución del juicio*, de su ejercitarlo.

A lo largo de este capítulo hemos visto que el juicio estético hace referencia al estado subjetivo de los juicios en general, dicho de otro modo, que la experiencia estética hace referencia a la manera cómo se desarrollan las experiencias, a la condición subjetiva de las experiencias. Ahora acabamos de descubrir que el fundamento del juicio estético sólo se puede encontrar en su mismo ejercitarse, en su mismo producir activamente una experiencia estética. Si todo esto es correcto, podemos deducir que la condición subjetiva de los juicios en general está en la actividad estética misma de juzgar: "La condición subjetiva de todo juicio es la misma capacidad de juzgar o el ejercicio del juicio" (B145). Es juzgando estéticamente que ponemos las condiciones subjetivas de los juicios.

Así se entiende que el hecho de reflexionar estéticamente y de emitir un juicio estético sobre un objeto signifique *proponer el mismo juicio y a tal objeto como ejemplares para juzgarlos, como modelos de reflexión*. Es este ejercicio el que produce –no en un sentido material, sino lingüístico– una obra de arte para los demás. La objeción estaba bien dirigida, pues no son las obras las que realmente son ejemplares para el juicio. Las obras en sí no existen. Es el juicio el que es ejemplar para los demás y que en su ejemplaridad (normativa) instituye las obras. Cuando, por ejemplo, emito un juicio estético en contra de una obra que socialmente se considera bella, no discuto con la obra, discuto con los juicios de los demás, aquellos juicios que también se habían propuesto a sí mismos como ejemplares. En definitiva, no hay *a priori* obras de arte que producen sentimientos de validez universal –estéticos– y objetos que no los producen; es el mismo ejercicio del juicio estético el que propone como propios de una comunidad los objetos que producen sentimientos compartibles para todos. Y si el ejercicio estético de juzgar nos muestra que las capacidades y el mundo se compenetran, al proponer una obra como ejemplar, expresamos que mediante ella todos deben sentir que pueden conocer el mundo.

El proceso de producción de juicios estéticos, ese carácter intersubjetivo que posibilita la comunicación y la institucionalización de obras –que mediante los juicios se convierten en objetos ejemplares del gusto–, señala a la existencia de un espacio común, hacia el cual el *sensus communis* nos orienta. Si hay unos referentes comunes hacia los cuales el *sentido común* se dirige para prestar atención al tipo de representación de los demás, si hay unos objetos físicos de los cuales se afirma que a partir de ellos es posible una experiencia estética, y si mis juicios estéticos sobre objetos se dirigen al encuentro de otros juicios, entonces es que ha de haber un espacio común donde sea posible este encuentro: Arendt ha definido este espacio como *espacio público* o de *apertura* (*Öffentlichkeit*).⁹⁶

El espacio público no se refiere a ningún lugar físico concreto e individual donde se encuentran los objetos que propician experiencias estéticas. Tampoco hace referencia a unos objetos físicos determinados –unas obras de arte, unas obras de crítica de arte. Ya hemos expuesto que el referente de la experiencia estética no es ningún objeto, ni ningún concepto. El ámbito de la experiencia estética es virtual, pues se encuentra en la relación que establecen los sujetos al referirse a un objeto, siendo ésta una relación de carácter intersubjetivo. El espacio público es, pues, aquél donde las personas, en lo que tienen en común, se encuentran, es un lugar virtual que permite pensar desde el punto de vista de la comunidad. A este espacio, por tanto, no se llega físicamente, sino con la imaginación, haciendo uso del *sensus communis*. *El lugar para una obra de arte y para un juicio estético, pues, se constituye con los receptores en general y con sus juicios, siempre mediatizados por una imaginación que tiene en cuenta la legalidad del entendimiento.*

Así pues, la posibilidad de los juicios estéticos condiciona y está condicionada por el espacio público. La relación de necesidad es recíproca. Sin lo público, no habría lugar para el juicio estético, ni éste podría tomar como referencia ningún otro ejemplo; pero, al mismo tiempo, es el juicio el que configura parte del espacio público: sin sociedad no habría belleza o, como dice Kant, “lo bello sólo interesa en sociedad” (§41 B163). A menudo, por ejemplo, se disfruta más visitando una exposición bien acompañados y compartiendo las impresiones que solo o, lo que es peor, mal acompañado: el placer que siento al contemplar las obras es un placer que siento como intersubjetivo y que, por

⁹⁶ Arendt hace un uso intensivo e interesado –como es propio de toda buena filósofa– de este concepto: *Lectures on Kant's*, 1982, especialmente, lecciones 12a y 13a.

tanto, me socializa al compartirlo con los demás. Sin esta necesidad de los seres humanos de comunicarse entre sí no tendríamos constancia de la belleza. Pero, como ya apuntamos al comienzo del capítulo, eso no implica que esta tendencia o interés por la comunicación se confunda con el desinterés hacia esos objetos físicos que son las obras. El juicio sobre la belleza no es un juicio afectivo sobre objetos particulares; convierte una representación afectiva particular en algo intersubjetivo, siembra el espacio público de tales representaciones. "En un juicio del gusto no se representa el placer, sino *la validez universal de este placer*" (B145).

El carácter intersubjetivo del juicio estético no es una propiedad más a tener en cuenta; es la propiedad que lo define mejor. No se trata sólo de que si el juicio estético no fuera intersubjetivo no tendríamos motivo para ejercerlo, sino que es gracias a esta propiedad que, *al ejercitar el gusto, se construye el espacio de comunicación entre las personas*.

Los *juicios estéticos*, sin ser juicios que denoten propiedades de las cosas, configuran un espacio de comunicación, *cultivan el terreno para otros tipos de juicios* sobre cosas sensibles, juicios como los que atribuyen propiedades constitutivas –determinantes– o las deducen –reflexivas. Sin este terreno no habría ni juicio determinante ni reflexionante sobre las cosas. Por esto explica Kant que el juicio estético hace referencia a la facultad misma de juzgar. "El ejercicio del juicio puro en los juicios *estéticos* (...) es él mismo, subjetivamente, tanto objeto como ley" (§36 B148). El ejercicio del juicio estético no establece ninguna ley, pero es él mismo legislador del ejercicio del juicio en general, es decir, establece el espacio posible para otro tipo de juicios. En el ejercicio del juicio se toma conciencia de que las capacidades de conocimiento funcionan, y esto mediante la producción de una representación. La norma fundamental, entonces, no puede ser otra que la de que los juicios se basan en la determinación de la representación de un objeto –representación empírica– por un concepto. Sin la conciencia de que las capacidades de conocimiento funcionan y de que esta sensación es comunicable entre nosotros, ¿qué seguridad tendríamos sobre nuestros juicios de conocimiento? Dicho desde otra perspectiva, si el mundo sensible no mostrara de vez en cuando su cara más amable, sin su belleza, no tendríamos en el fondo ninguna seguridad de que nuestros conocimientos sobre él son verdaderamente compartidos por los demás y, por tanto, no podríamos denominarlos conocimientos. Sin ser conscientes de nuestro ser intersubjetivo, sólo nos estaría destinado el silencio.

V.4 Conclusión: juicio estético y libertad

Las últimas reflexiones nos han conducido por terrenos elevados, desde donde la vista parece divisar grandes extensiones sobre la naturaleza de la experiencia. Convendrá recapitular lo expuesto en este capítulo. De buen comienzo, nuestro análisis ha encontrado dificultades para poder captar la escurridiza idiosincrasia de la experiencia estética. Constantemente, nos asaltaba su apariencia paradójica.

Uno de nuestros pilares más sólidos ha sido el fundamento afectivo, y no conceptual, del juicio estético. En efecto, cuando se juzga la valencia estética de un objeto, no se tiene en cuenta el concepto de lo que puede ser, ni para nuestra vida cotidiana, ni para el conocimiento científico, ni para nuestras inclinaciones morales o sensuales. Tratamos con un objeto, que observamos como singular y único, pero al mismo tiempo se manifiesta un desinterés sobre su existencia y sobre los efectos que ésta pueda tener sobre la nuestra. Sin embargo, este desinterés nos ha hecho entender que el juicio estético no es un juicio limitado a la situación del enjuiciante y que, por ello, pretende la adhesión de los demás. El juicio estético presupone la universal aceptación de la cualidad estética del objeto.

Esto también parecía paradójico, pues no pudiendo traer como fundamento una propiedad objetiva, sino sólo el sentimiento, parecía imposible encontrar una base para la universalidad del juicio estético. Pero al indagar en el estado subjetivo que se da en toda representación, hemos encontrado que tanto para las representaciones estéticas como para todas las representaciones empíricas en general, se debe dar una compenetración de las facultades de la imaginación y el entendimiento. Como en el ejercicio del juicio estético la ordenación de los atributos sensibles en la experiencia estética no está guiada por una norma intelectual, entonces cabía suponer que en esta experiencia la imaginación actúa libremente. En este caso, lo paradójico parecía que la libertad de la imaginación se compenetrara con el entendimiento, que siempre impone una cierta legalidad, en un juego que ambas facultades establecen con la representación y en motivo de ella. Pero este juego no hace referencia al objeto, no constituye propiamente un objeto con significado determinado, sino que se refiere al estado subjetivo. Es decir, *la experiencia estética siente, en la juguetona compenetración de las facultades, que éstas efectivamente se pueden compenetrar con las cosas*. La experiencia estética es una reflexión del sujeto

cognoscente consigo mismo, pero no una reflexión discursiva, sino afectiva y en motivo de un objeto.

En el análisis del concepto de finalidad, hemos entendido por qué esta autorreflexión puede ser placentera. La libertad de la imaginación se entretiene en establecer relaciones con los atributos del objeto que se mantienen abiertas, no cerradas por ningún significado, y, en este juego con el entendimiento, las facultades sienten que la representación las retiene en esta actividad, les vivifica las ganas de seguir en ella. Y como es una actividad de las facultades de conocimiento sobre sí mismas, es decir, como muestran la condición subjetiva del conocimiento, satisfacen su finalidad. En virtud de obtener una representación final para las facultades, *el sujeto siente un placer que, aunque se pone en relación con el objeto, proviene básicamente de la manera de percibirlo.*

Entender cómo era esto posible sin caer en contradicción ha supuesto ciertos esfuerzos, pues hemos tenido que argumentar que, aunque final, la representación no está determinada por ningún fin. Es decir, en ella no se piensa ni la intención del artista, ni la utilidad del objeto, ni se pone en comparación con las de su clase, valorando su perfección dentro de ella. Al fin y al cabo, a partir de la discusión entre dos tipos de belleza, libre y adherente, hemos reconocido que *los conceptos sí pueden tener una cierta influencia en el juicio estético.* Una influencia que hemos calificado como de "marco" o límite, pues para poder enjuiciar la belleza de un caballo, se debe reconocer que ahí hay un caballo, y para esto se necesita reconocer ciertas cualidades. El artista, del mismo modo, necesita de conceptos y reglas para poder crear obras de arte, pero todas ellas no son más que un medio para intentar provocar una experiencia que no se basa en ellas, sino en la suspensión de las mismas. Lo interesante de esta sutileza es que, en la experiencia estética, donde la imaginación tiene un rol primordial, a veces se tiene que pensar el concepto de los objetos percibidos, pero al mismo tiempo se debe hacer abstracción del fin al que sirven.

Al fin y al cabo, el sentimiento sobre la belleza hace referencia a un más allá del objeto físico que se nombra en el enunciado estético. El sentimiento estético nos dirige a una reflexión sobre el conocimiento, *nos muestra que nuestras capacidades funcionan,* nos hace sentir que la estructura del mundo desde donde proviene ese objeto está hecha de tal modo *como si* tuviera que ser conocida por nuestras capacidades de conocimiento. Pensar que el mundo está creado con las mismas reglas con las que nuestras capacidades deben conocerlo

nos *transmite una sensación de pertenencia y seguridad*, nos hace sentir como en casa, lo cual no puede ser, sino, placentero.⁹⁷

En el último apartado nos hemos dado cuenta de que, aunque nuestras reflexiones pudieran estar bien conducidas, nos faltaba por saber cómo puede uno en la práctica diferenciar, pero no en el plano discursivo-racional, sino por el mismo sentimiento, entre un placer estético y otro que no lo es. La deducción del sentido común ha podido argumentar que en los juicios estéticos ciertamente se presupone un sentido específico para los sentimientos estéticos, y que además este sentido, si se presupone en uno mismo, se debe presuponer en todos los demás. No obstante, este sentido, si se lo tomaba como una facultad, nos conducía de nuevo a reflexiones paradójicas. Por ello, su estatus no es más que el de una idea que orienta en el reconocimiento del sentimiento estético, que es lo mismo que decir que orienta sobre qué sentimiento obtenido a partir de un objeto es intersubjetivo. Al tener en cuenta el tipo de representación de los demás, sin que en ello influya lo determinante y específico de las convenciones, al referirse Kant al sentido común, se pone el acento sobre los elementos intersubjetivos del juzgar estético; al referirse a este sentido que se aprende y ejercita más que se activa o del cual se dispone potencialmente, hace referencia a la misma práctica del juicio, a aquello que interviene en el mismo acto. El sentido común no es propiamente una facultad: es una práctica cotidiana. Desde la perspectiva del sentido común, el juicio estético es especialmente comprensible en su puesta a punto y en los efectos de su práctica.

Asentado en esta perspectiva, es donde el optimismo ilustrado kantiano exhala mayor belleza. Es en el ejercicio estético del juicio, un juicio que sólo puede ser autónomo y libre, como el sujeto suspende el significado de todo aquello que forma parte de su existencia y así puede valorarlo con espíritu crítico. Es ejerciendo el juicio estético como establece, asienta y renueva los lazos de comunicación entre sus coetáneos y hace del espacio entre ellos un espacio de autonomía y libertad; casi nos atreveríamos a decir de democracia, si no fuera por la forma de las supuestas democracias actuales. Es en el sentimiento estético donde se muestra a los hombres que en el mundo no somos unos extraños, no somos seres condenados ni a la oscuridad ni a la soledad, sino

⁹⁷ En el excurso de este capítulo, trato de ampliar la definición extraída de Kant a otros tipos de arte.

que podemos habitar un mundo que podemos comprender y compartir; y el sentimiento estético es, además, agradable, porque este mundo ya no es sólo un mundo de conocimientos objetivos, al margen de nuestra situación existencial, ni de útiles prácticos para la consecución de fines racionales, sino que también es un mundo cuyos destellos se dirigen a nuestra esencia afectiva, de animal humano. La belleza hace de ese exterior nuestro mundo, y lo hace más habitable e interesante. (Como nuestro en el "Excurso", la existencia de arte siniestro, sublime, feo, etc., no contradice esta tesis, sino que la complementa.)

Al fin y al cabo, estas reflexiones pueden ser interesantes en un plano epistemológico, pero también nos hablan del fenómeno estético. Por ahora, han puesto las bases para explicar cómo es posible que la experiencia estética pueda ser la experiencia de algo novedoso –aspecto que la hermenéutica no podía explicar–, pero no porque el objeto físico sea en sí original, sino porque *es la mirada estética la que hace posible una relación novedosa de los elementos del objeto*. Por esto se comprende que a menudo sea posible sorprendernos por primera vez delante de un objeto cotidiano, así *como renovar durante toda una vida la mirada sobre la misma obra*.

Estas reflexiones también ponen ciertos límites a la experiencia estética. No cualquier asociación de elementos sensibles en la contemplación de una obra tiene por qué formar parte de la experiencia estética. Es decir, la contemplación de todos los colores del cielo representados en una pintura pueden provocar no tienen por qué formar parte de la experiencia estética. Pero puede serlo cuando, mediante ella, se siente que las facultades establecen una reflexión sobre la manera de conocer. Cuanto más habituado se está a hablar de obras de arte o de las cualidades estéticas de la naturaleza, más se aprende a distinguir cuáles son las sensaciones e ideas que han ocasionado la experiencia, cuáles pueden ser comunicables y, por tanto, cuáles se pueden exigir en los demás. Sólo estas asociaciones son las que forman propiamente una representación estética. Si los elementos de un objeto no son inherentemente estéticos, sino las relaciones que los sujetos establecen entre ellos, también entonces se hace comprensible cómo puede depender de una cierta sensibilidad estética el poder hacer interesantes obras del pasado. Y cuando las obras del pasado están cubiertas de espesas capas de convenciones anticuadas, entonces es también propio de la experiencia estética ponerlas en suspenso y renovarlas o incluso modificarlas, es decir, crear nuevas relaciones entre los elementos de la obra, hasta el punto que una

sensibilidad actual puede leer como revolucionarias obras que hasta hace poco parecían anacrónicas.

Creo que estos fenómenos pueden ser explicados por la teoría de la experiencia estética que extraigo de la obra kantiana. Pero puede ser explicado sólo si la teoría es capaz también de defender una condición que por ahora no ha sido apenas comentada y sin cuya respuesta ninguna teoría estética puede presentarse como satisfactoria: se trata de saber si las experiencias estéticas, a pesar de negar el significado de un objeto, pueden ser significativas para nosotros y en qué sentido pueden serlo. A esta capital y difícil cuestión le deberemos dedicar un capítulo a parte.

Excurso: ampliación de la definición de valencia estética

En estos dos últimos capítulos hemos desarrollado una teoría que trata de explicar la experiencia estética a partir de la relación entre la categoría fundamental de la belleza y el sentimiento que produce –teoría que continuaremos en el próximo capítulo con la pregunta sobre la comprensión de contenidos en la experiencia estética. El modelo kantiano en que nos basamos no tuvo la oportunidad de conocer los importantes cambios producidos en el arte en el siglo XIX y, sobre todo, en el XX, que tanto han influido en nuestra percepción estética. Para explicar estas nuevas formas de expresión artística, que clasificamos bajo conceptos como lo siniestro, lo feo, lo *kitsch*, lo misterioso, el *pop* y un largo etc., el modelo kantiano y las conclusiones más importantes que de él extraemos parecen, a primera vista, muy poco útiles. Obras como *El proceso*, de Kafka, y *Finnegans Wake*, de Joyce, los cuadros sobre campos de concentración de Kiefer, los *objets trouvés* de Duchamp, y las instalaciones de Nauman, la música serial de Schönberg, y la tímbrica de Ligeti, algún rascacielos de Koolhaas, y las películas de Von Trier no nos proporcionan un sentimiento de placer positivo como el que relacionamos con la belleza o, al menos, no nos atreveríamos a exigirlo a los demás. Pero sólo a primera vista estas nuevas formas artísticas parecen escapar a una comprensión fundamentada en el placer estético: creo que también podemos encontrar un lugar en la teoría kantiana para estos tipos de experiencias estéticas.

La estética kantiana enfoca la explicación del juicio estético desde una perspectiva trascendental, lo que significa, sin mucho rigor, investigar aquello que es necesario en el ámbito gnoseológico para que el sujeto construya un juicio. En este sentido, la teoría de Kant tiene el mérito de reconocer la preeminencia del sentimiento en los juicios estéticos, los cuales se revelan como fundamentales en la relación cognitiva del hombre con su mundo. Su tesis principal afirma que los juicios sobre la belleza no se basan en una propiedad objetiva, ni en el significado concreto de los objetos, sino que, al crear una representación virtual, ficticia reflexionan sobre la manera de conocer el mundo. Al sentir que el mundo puede ser conocido, el sujeto percibe este sentimiento como positivo, como un placer. El sentimiento de la belleza de los objetos hace

sentir a los hombres como en casa, en un mundo que conocen y pueden conocer.

El hecho de que el arte actual no produzca habitualmente un sentimiento como el producido por los objetos que llamamos bellos no significa que la teoría sea falsa. Nadie ha querido aquí demostrar que la teoría kantiana restrinja los objetos estéticos a los objetos bellos. En todo caso, al percibir otros objetos estéticos diferentes, se puede negar que la experiencia estética no se limite a mostrar que el mundo puede ser conocido. Podemos argumentar que la teoría kantiana es también fértil para las nuevas expresiones artísticas.

Kant ya analizó en la "Análisis de lo sublime" de la *Kritik der Urteilskraft* la posibilidad de que hubiera otro tipo de experiencias estéticas, como las obtenidas a través de fenómenos de la naturaleza que producen un estímulo diferente a los que conducen a la experiencia de la belleza. El océano en tempestad o un alud de nieve, por ejemplo, pueden producirnos, siempre y cuando nosotros estemos en una situación de seguridad física, una sobreexcitación de la facultad sensible. Lo que, según Kant, ocurre en estos casos es que el entendimiento es sobrepasado, excedido, es decir, no hay ningún concepto que pueda abarcar un asalto como éste a los sentidos. De este modo, para que el proceso cognitivo pueda construir una experiencia unitaria, la facultad que se encarga de la unificación de lo sensible es la razón. La razón aporta las ideas, las entidades mentales que abarcan mucho más que un concepto, pero por esto mismo ninguna representación de un objeto físico puede ser adecuada. Por ello, en la experiencia sublime, no se produce una representación estable, restringida a los límites de un objeto físico –compenetración entre imaginación y entendimiento–, sino que el resultado es más bien una "pseudo-representación" que rompe los límites en los que se pueden percibir objetos, que pierde la forma en la que cabe experimentar algo concreto; en la experiencia sublime se perciben más bien masas casi informes o deformes, conjuntos caóticos o confusos, tinieblas profundas e insondables.

Kant, al deducir que el sentimiento sublime pone en movimiento a la facultad de las ideas de la razón, que en su sistema es la facultad moral del hombre, extrajo la consecuencia de que esta experiencia, si bien se opone a una experiencia placentera como la de la belleza, despierta en el hombre sentimientos morales y humanistas. Por ello, el sentimiento sublime se define con un doble atributo: negativo, porque los límites de las facultades de conocimiento han sido desbordados por algo que no es experienciable

empíricamente, y positivo, porque despierta ideas nobles sobre el ser humano. Se trata, pues, de un *placer negativo*.

No soy el único que cree que hay una buena parte de los fenómenos estéticos propios de nuestra época que pueden hallar una explicación filosófica a partir de un desarrollo de la estética kantiana que comprenda las conclusiones sobre la belleza y las conclusiones sobre lo sublime.⁹⁸ Muchas obras de arte juegan con elementos sombríos, misteriosos, absurdos, que no pueden ser declarados como bellos en el sentido clásico, pero que no por eso dejan de transmitirnos una "misteriosa belleza" o una atracción morbosa, y no producen un desplacer total o un rechazo doloroso.

Mi tesis es que, si la valencia estética que definimos como belleza, como hemos definido más arriba, nos muestra que el mundo puede ser conocido empíricamente, entonces es que *las obras que intentamos definir como sublimes, surrealistas, siniestras, etc., nos muestran esa parte de nuestro mundo que se escapa al conocimiento empírico, objetivo*. Estas obras, mediante recreaciones de la imaginación, se adentran en el más allá de estos límites, especulan con elementos que no pueden ser comprendidos por el uso lógico de las capacidades, convierten en figuras o en narraciones lo que siempre quedará como una sospecha, un temor, una duda. Hay misterios, hay ironías que hacen explotar los límites de nuestro conocimiento y que nos provocan un sentimiento negativo, un malestar evidente, a veces angustia, casi dolor. Pero algo nos atrae, quizás porque de ello también sacamos una lección cognitiva: al percibir estos objetos, al intentar inútilmente construir, no ya un conocimiento, sino simplemente una representación que señale a un posible conocimiento, *delimitamos por fuera los límites de nuestro conocimiento*; nos enfrentamos a lo ininteligible, a lo irracional. También hay un mundo que se escapa a la racionalización y, cuando nos enfrentamos a él, en la situación de seguridad que siempre posee la ficción, obtenemos un placer negativo.

Finalmente, quisiera hacer muy breve referencia al arte conceptual y a aquel que, en general, hace de su motivo principal una reflexión. La estética kantiana no deja de observar que, incluso el arte menos material, como la literatura o algunos happenings –recordemos a Yves Klein vendiendo el vacío, por ejemplo–, no dejan de estar anclados en una realidad sensible o en un ahora determinado, una fecha, que imprime una singularidad, una individualidad

⁹⁸ Los ensayos de Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime* y de Trias, *Lo bello y lo siniestro* son pruebas fehacientes de ello.

irrepetible. Ahora bien, es cierto que el arte conceptual busca el efecto en el pensamiento, trata de provocar una reflexión. Creo que también la estética kantiana puede incluir este fenómeno: si la experiencia estética reside en el placer obtenido por la reflexión, implícita, sobre la manera de conocer mediante los elementos sensibles ofrecidos por la obra. Desde este punto de vista, no creo que sea contradictorio con la teoría kantiana el hecho de que esta reflexión se pueda producir explícitamente, como parece intentar el arte conceptual y muchas otras tendencias del arte actual. Que la reflexión es propia –implícita o explícitamente– de toda experiencia estética no sólo lo argumenta la estética kantiana, entre otras, por supuesto, también lo muestran algunos estudios históricos para mí iluminadores. Según éstos la autorreflexión del arte sobre sí mismo, sobre sus límites y su forma, así como la trascendencia sobre lo sensible de la experiencia estética no son temas exclusivos de la modernidad, sino que forman parte de los mismos orígenes del arte y de la experiencia estética –tanto productiva como receptiva.⁹⁹

⁹⁹ Hay al respecto estudios paradigmáticos, como los de Gombrich, *Historia del arte* y Stoichita, *La invención del cuadro*. Jauss mismo cita algunos ejemplos en *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, I.A.1, I.A.5-6, I.; *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (1989c). Cap. 8, 10. Veremos algunos ejemplos más en el capítulo VII.

VI: El Significado de la Experiencia Estética

“Lo más profundo es la piel” (Valéry)

1. Crítica al formalismo estético	204
2. Las ideas estéticas: ¿el argumento de la obra?	211
3. Una teoría de la representación estética	218
4. Trascender el ámbito de la experiencia	228
5. Recapitulación: perspectivas sensibles sobre lo real	238
Perspectivas sensibles intersubjetivas	245
Lo estético en relación con lo simbólico	253
Conclusión: dialéctica estética y evolución del horizonte de comprensión	256

He empezado la exposición de la teoría de la experiencia estética con lo que entiendo que le es más esencial: el sentimiento de placer o desplacer. El desarrollo del capítulo anterior nos ha conducido a una caracterización de este placer como la sensación obtenida cuando el sujeto, interviniendo productivamente en la percepción del objeto, siente que las facultades cognoscitivas que le constituyen como ser humano se compenetran con el mundo al cual pertenece el objeto que motiva la experiencia estética. Por eso, construyendo un juicio estético, toma conciencia de que vive en un mundo que puede ser conocido y compartido con sus iguales. En el "Excurso" ha sido relevante ampliar la teoría kantiana hacia otras categorías estéticas en el sentido en que tienen una función análoga a la de la belleza: muestran también al sujeto cognoscitivo una cierta relación entre él y su mundo, aunque esta relación señale aspectos negativos, oscuros, tenebrosos, etc. La experiencia estética es, por ello, también capaz de mostrarnos los aspectos irreconciliables de la realidad, los límites de nuestro conocimiento racional y lo inhumano e irracional que el hombre alberga en su interior. En suma, las cualidades estéticas no son propiedades intrínsecas del objeto, sino que son el producto de un diálogo entre éste, el sujeto y el contexto que los relaciona. De todo objeto es posible obtener una experiencia estética que nos permita tomar conciencia de nuestro ser cognoscitivo, aunque, según el caso, pueda atraer también ciertas sensaciones negativas.

Esta caracterización de la experiencia estética nos ha conducido a una de sus funciones más interesantes: su participación en la construcción de la intersubjetividad y del espacio público. Por ello, juzgando estéticamente no sólo se hace referencia al mundo en general y se refuerzan los lazos colectivos hacia él, sino que también se pueden poner en cuestión normas sociales y, como subgrupo de éstas, también estéticas. El papel del juicio estético es activo como elemento agente de los cambios histórico-sociales.

Sin embargo, aquí se puede plantear un problema. Si la estructura de la experiencia estética se fundamenta en el placer obtenido, sin que un significado determinado pueda influir en este placer, ¿cómo se puede definir la recepción estética de una obra en la sociedad? ¿Cómo podría una obra influir en

nuestra existencia si en la recepción estética, fundamentada en el sentimiento, no entrara a formar parte de algún modo el significado de la misma? Según como se enfoque, en el desarrollo de los capítulos anteriores podría plantearse una contradicción: por una parte, se plantea que la experiencia estética se fundamenta en el placer estético obtenido, no inmediatamente por el objeto, sino por un tipo de experiencia que hace tomar conciencia de la manera de experimentar el mundo, para cuyo resultado es necesaria la suspensión de la determinación de cualquier significado sobre el objeto; por otra parte, se plantea que la experiencia estética afecta a nuestra existencia general y, por tanto, significa algo para ella, es decir, el objeto cobra un significado para nosotros. Esta disyuntiva parece proponer dos lecturas-tipo excluyentes: la primera parece defender una perspectiva formalista, desde la cual el placer estético puede ser explicado en el ejercicio del juicio, pero que rechaza la integración como elemento propiamente estético de lo que normalmente entendemos como significados del arte; la segunda adopta una perspectiva hermenéutica, desde la cual se ofrecen interesantes perspectivas sobre el significado de las obras y su efecto en el horizonte existencial, pero se deja al margen el placer estético y la negatividad sobre el concepto cotidiano.

Entre una u otra alternativas se mueve una buena parte de las discusiones en el ámbito de la estética. Entre estas dos alternativas se posicionan también buena parte de los intérpretes sobre la estética kantiana. Encontrar una respuesta lo más satisfactoria posible a esta problemática es uno de los objetivos principales que se debe plantear la estética y, por tanto, es también uno de los motivos del conjunto de este trabajo y, especialmente, el de este capítulo. En lo que sigue, continuaré mi análisis de la estética kantiana con el propósito de ofrecer un desarrollo con lo anterior que aporte una respuesta conciliadora a esta doble alternativa.

Hasta ahora me he centrado principalmente en la estructura de la experiencia estética, haciendo especial hincapié en que ningún contenido específico puede influir más que otros en el juicio. Por ello, el desarrollo de esta teoría, que sigue aproximadamente el orden de la exposición de Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*, tiene por ahora un corte formalista. Pues bien, para evitar malentendidos, empezaré con la exposición de una teoría formalista basada en la teoría kantiana, a la cual dirigiré algunas críticas que, según mi

opinión, se deducen de la estética kantiana –VI.1. Seguidamente, expondré algunas de las razones que Kant mismo aporta para abogar por una experiencia estética con significado. En virtud de esto, presentaré la teoría kantiana de las “ideas estéticas”, sobre las cuales se basa la teoría de la significación estética. Como esta teoría es en algunos fragmentos ambigua y ha generado multiplicidad de interpretaciones, expondré también dos lecturas al respecto que caracterizan sendas concepciones sobre el significado de lo bello: la primera, común y casi diría ingenua, la de Guyer, –VI.2– y la segunda, polémica, la de Kern –VI.3. Más adelante plantearé por qué el significado de lo bello no puede ser planteado, al menos desde la perspectiva kantiana, al margen del placer estético –VI.4. Finalmente, aportaré mi lectura sobre las ideas estéticas –VI.5–, con la cual procuro hacer de todo lo explicado un conjunto coherente y, al mismo tiempo, capaz de dar razón de los fenómenos estéticos.

1. Crítica al formalismo estético

El contexto histórico, el método expositivo de las tres críticas y los tecnicismos de época y que Kant mismo acuñó han sido el caldo de cultivo para que surjan muchas lecturas formalistas sobre las ideas estéticas expuestas en la *Crítica de la facultad de juzgar*. Es innegable que hay algunos elementos de la teoría estética kantiana que alimentan una lectura de su obra desde la perspectiva del formalismo. Primero, su insistencia en que ningún significado, principio o regla, es decir, ningún contenido específico, puede determinar el juicio estético siempre y cuando éste quiera ser puro y autónomo. Seguidamente, por el vocabulario que utiliza Kant –y, ¡cómo evitarlo!, también buena parte de este escrito– al desarrollar los elementos que estructuran la experiencia estética: ‘placer en la finalidad sin fin’, ‘juego de las facultades con la representación’, ‘experiencia estética como reflexión sobre la forma de la experiencia’, ‘juzgar teniendo en cuenta el tipo de representación de los demás’, etc. Ya hemos tenido la oportunidad de descartar algunas lecturas formalistas sobre la estética kantiana en el capítulo anterior.

Vamos a analizar ahora una propuesta formalista que, remitiéndose a Kant, postula que la experiencia estética se fundamenta exclusivamente en el

sentimiento y que cualquier participación de contenidos semánticos es superflua.¹⁰⁰

Clement Greenberg, crítico de arte neoyorquino, defendió a lo largo de su carrera que el juicio estético se basa exclusivamente en el sentimiento de placer o desplacer, de atracción o de rechazo que una obra provoca en el espectador. Haciéndose acompañar habitualmente de la autoridad kantiana, Greenberg explica que el juicio estético es sobretodo un acto de evaluación en términos de "sí o no", de "mayor o menor satisfacción", basado en la única referencia del sentimiento de gusto o de disgusto (1999, pág. 7).¹⁰¹ El juicio es una intuición espontánea que no tiene soporte racional alguno, porque su fuente es totalmente sensible –según él, tal y como el término 'estético' indica: "nobody has yet been able to show [...] anything of essential quality in any kind of art that called on one's reasoning powers for either it's appreciation or its creation. (I'm not alone in maintaining this. Kant and Croce say the same in essence)" (1964, IV, 201).

Por esto, también como Kant, Greenberg se opone a cualquier juicio estético que pretenda descansar en demostraciones, en pruebas o, en su defecto, en cualquier explicación de carácter racional (1999, pág. 12 ss; también en "Avantgarde and Kitsch", 1939, I, pág. 34). No obstante, el juicio estético no se convierte en un juicio de valor simplemente subjetivo, sino que, al contrario, posee una validez general. De hecho, argumenta Greenberg, está demostrado que, a la larga, todos aquellos que dedican mucho tiempo a disfrutar del arte acaban poniéndose de acuerdo al menos en qué obras hay que considerar como las mejores (1999, pág. 46 ss). La experiencia, dice, muestra que hay un acuerdo mutuo entre nosotros.

Para Greenberg, el hecho de que el juicio de gusto se base exclusivamente en la intuición sensible significa que la esencia de las diferentes

¹⁰⁰ Concretamente en V.1, en los apartados "Visión material y percepción estética" y "Experiencia estética: ¿momento previo al conocimiento?".

¹⁰¹ Greenberg hacía habitual referencia a sus ideas estéticas en sus críticas, las cuales se encuentran en *The Collected Essays and Criticism I-IV*, 1986, que citaré con el año de publicación del artículo, el número de volumen y el de la página. Hacia el final de su carrera publicó en artículos los resultados de una serie de conferencias en las que condensó su concepción de la estética. Todo este material se encuentra recogido en *Homemade Esthetics*, 1999, que cito según el año de publicación y la página correspondiente.

artes reside en su parte material, en sus elementos y medios sensibles. Los elementos conceptuales o los contenidos narrativos o representativos, cuando los haya, entonces son secundarios o accidentales en el momento de juzgar una obra; o, mejor dicho, el contenido del juicio hace referencia al efecto que produce el medio artístico o la "forma" de la obra en el espectador (1999, pág. 70 ss). La pintura, por ejemplo, es puramente visual y en dos dimensiones, utiliza la línea y el color y sus materiales consisten principalmente en el pigmento y el lienzo, entre otros soportes; por esto la experiencia estética de una obra pictórica consiste en "pasear la mirada sobre ella". Del mismo modo, la música se caracteriza meramente por el sonido y la melodía, y por ruidos y silencios.

Con estas breves pinceladas teóricas se puede comprender por qué Greenberg es conocido como uno de los grandes defensores de Pollock, del expresionismo abstracto –¿no será que nuestros gustos definen a veces nuestros principios teóricos?– y de otras tendencias artísticas que resaltan de su actividad la explicitación del medio artístico. Según él, la evolución del arte consiste en una toma de conciencia de sus técnicas y en una purificación de su forma (I, 1945, pág. 29). A partir del Renacimiento, época en que se llega a uno de los máximos extremos del ilusionismo y de la disimulación de los medios artísticos, el arte pictórico va liberándose del dominio de la representación, toma progresivamente conciencia de su forma, puramente sensible, y por eso se dirige hacia la abstracción y hacia la manifestación de aquella *painterliness* –término acuñado en el barroco alemán: *malerisch*– y que él utilizaba tan a menudo. En la misma línea, por ejemplo, se permitió juzgar sorprendentemente el surrealismo como un estilo reaccionario, cuando en aquel momento otras vanguardias ya prescindían de la figuración ("Avantgarde and Kitsch", I, 1939, pág. 9).

A pesar de la aparente coincidencia entre Greenberg y Kant en la defensa de un juicio estético fundamentado en el sentimiento de placer o de desplacer y en el rechazo de la interferencia de cualquier regla o principio conceptual, hay varias razones para rechazar esta pretendida afinidad.

Que el juicio de gusto se fundamente en el sentimiento, en ningún caso significa para Kant que la experiencia estética se limite al ámbito de la intuición. Para el filósofo, los juicios de este tipo son juicios sobre sensaciones agradables –como los que proporciona la comida–, en los cuales no desempeña ningún papel activo la conciencia intelectual (KU §§ 1-3 y mi comentario en IV.1). En el

juicio estético, por el contrario, participa indefectiblemente “el entendimiento en general”: esta expresión se refiere, como ya he mostrado, a la producción de una síntesis de la sensibilidad en una experiencia, pero que no determina la representación con conceptos y en este sentido obtiene un carácter reflexivo. Este movimiento reflexivo de las capacidades no es sólo inherente a la experiencia estética; el placer estético consiste precisamente en esta autorreflexión de las facultades cognoscitivas (§10-17, IV.2).

Para Greenberg, la reflexión toma parte exclusivamente en el momento en que el artista se cuestiona la esencia del arte y de la producción, pero este proceso queda al margen del juicio de gusto. De este modo, Greenberg no parece reconocer el importante aspecto creativo –reflexivo– de su propio trabajo y que forma parte del mismo acto de juzgar estéticamente, por lo que reduce la tarea de la crítica a la descripción de los elementos formales y a dirigir la atención en aquellas relaciones entre los elementos que producen más placer a la sensibilidad. Reduciendo el juicio estético a una declaración de placer subjetivo, tampoco admite el aspecto del juicio que tanto fascinaba a Kant –y que fue uno de sus grandes logros, a pesar de que haya sido casi siempre pasado por alto–: se trata precisamente de la introducción del elemento de la convención social en un juicio autónomo. El juicio autónomo adquiere entonces sentido sólo en su ejercicio público y, aquí reside lo más importante, fundamenta el espacio intersubjetivo entre sus receptores, el espacio de comunicación social –V.3.

Estas diferencias entre Greenberg y Kant son las que hacen que, mientras que para el crítico sólo es posible constatar en la vida práctica un cierto acuerdo en los juicios, para el crítico trascendental es exactamente lo contrario. Para Kant, incluso en el caso de que mi juicio estético delante de una obra difiriera del todo de los demás, esto no tendría por qué hacerme dudar de mi sentimiento estético.

Por estas razones, la simplificación de la lectura formalista de Greenberg sobre la estética kantiana no permite comprender esta fantástica capacidad del juicio estético de fundamentar la autonomía del sujeto, el entendimiento entre las personas y la diversidad de opiniones que Kant defendió. De todos modos, como Gadamer explica en *Verdad y método*, el esteticismo de Greenberg, como el de Paul de Man, es hijo de una larga tradición que se remite a Kant. Según mi

opinión, se remite a él de manera injusta, pues, como trataré de demostrar a lo largo de este capítulo, Kant tenía una concepción de lo estético opuesta a la de este pretendido esteticismo.¹⁰²

Si estos argumentos son correctos y, por tanto, una estética basada exclusivamente en la mera sensación no puede ser compatible con la teoría kantiana, entonces debemos preguntarnos qué sentido tienen los fragmentos de la *Crítica de la facultad de juzgar* que algunos formalistas han defendido como motivos para su teoría de la experiencia estética. Recojamos brevemente algunos fragmentos.

En los párrafos en los que Kant analiza la relación del concepto de finalidad en el juicio estético (§§10-17 y capítulo anterior V.2) algunos ejemplos han quedado como representantes –envenenados– de lo que Kant tenía en mente cuando desarrollaba su teoría de los juicios estéticos:

“en la pintura, en la escultura, en definitiva, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la jardinería, en tanto que son artes bellas, el dibujo es lo esencial, no para lo que place en la sensación, sino meramente para lo que gusta a través de la forma” (§14 B42).

Hay una cierta ambigüedad en este fragmento. Por un lado, estos ejemplos son buena muestra de algunos prejuicios de su época que, al hablar de la forma de las obras de arte, como buen académico de finales del XIX, Kant prefiere primordialmente el dibujo para acercarse a definir lo que puede placer en las bellas artes, en lugar del color.¹⁰³ Kant destaca el dibujo para mantenerse al margen del placer de la sensación, de lo meramente sensible, que en su época se relacionaba más con el uso del color. Pero decir que “el dibujo es lo esencial [...] para lo que gusta a través de la forma [Form]” no implica que se esté

¹⁰² Cfr. pág. 43-48 de *Wahrheit und Methode* (pág. 73, 75 y ss. de la edición castellana en Sígueme) y los capítulos del primer volumen, I parte, I.1.2, “Subjetivización de la estética por la crítica kantiana”.

¹⁰³ La preferencia del gusto por la línea sobre el color parece haberla impuesto, entre otros, Winckelmann, que opinaba que la percepción del color dependía de cada artista. Cfr. los comentarios de Piero Giordanetti en la edición de Meiner, pág. 438. Aun así, Kant recoge la teoría de Euler sobre el color –como pulsaciones regulares del éter– para dejar abierta la posibilidad de que produzcan un estímulo que también deba ser unificado por la imaginación (§14 B40).

refiriendo al hecho de que el placer provenga de la figura o forma de los objetos [Gestalt]. Con "Form" debe estar refiriéndose a la forma inherente a la representación, forma que viene estructurada por la dinámica de las facultades específica en el ejercicio estético del juicio.

También podemos recordar los ejemplos que ya hemos citado en el ambiguo párrafo dedicado a la *pulchritudo vaga* y *pulchritudo adhaerens*. En éste, Kant se refiere al juicio estético puro sobre la belleza como aquél que puede establecerse únicamente sobre objetos cuya forma no está influida especialmente por el concepto que tenemos de él. Por ello, se juzga libremente la belleza en: "pájaros (papagayo, colibrí, ave del paraíso), crustáceos del mar, [...] o dibujos à *la grecque*, el follaje en las cenefas o sobre papeles pintados" (§16 B49). Por lo que respecta a este párrafo, en su momento –capítulo V.2– ya hemos expuesto algunas razones según las cuales el uso de la tradicional división entre belleza libre y belleza adherente parece más coherente interpretarlo como un recurso retórico. Este recurso prepara el terreno para la posterior inclusión de un contexto de referencia indeterminada en el cual se lleva a cabo el juicio estético. Me refiero al significado que el contexto de las convenciones y el espacio público aportan a los objetos y que el juicio estético, cuando es puro, autónomo y libre, suspende y pone en cuestión.¹⁰⁴

En otro fragmento, más avanzada la obra, Kant distingue, en el ámbito del arte, entre una bella exhibición de un objeto y un objeto bello o que pertenece a las bellas artes. Para la bella exhibición de un objeto sólo es necesario moldear la forma con gusto y destreza (§48 B190-191) y respetar el concepto de "lo que la cosa sea", de tal modo que siga siendo reconocible (§48 B188; recordemos ahora la discusión sobre la intervención del concepto del objeto en la belleza adherente o fijada: IV.4). Así pues, de lo que se trata aquí es de mejorar la forma sensible del objeto, hacerlo más atractivo a los sentidos, lo cual se consigue trabajando su aspecto material, meramente formal. Según esto, casi cualquier producto humano puede ser embellecido en este sentido, desde un tratado de moral hasta una cafetera, pasando por un desfile nazi. También es

¹⁰⁴ Guyer tiene un artículo dedicado a demostrar que la división de los dos tipos de belleza y otros fragmentos de la obra no presuponen en ningún caso necesariamente una teoría formalista del arte: "Formalism and the Theory of Expression in Kant's Aesthetics", 1977. Del mismo autor, *Kant and the Claims of Taste*, 1997, págs. 218-9.

una cualidad estética aplicable a las representaciones de objetos naturales en el arte. Se trata, por ejemplo, de representaciones bellas de objetos, lo que no por ello hace de una obra, una buena obra de arte.

Como vemos, en la *Crítica de la facultad de juzgar* no se excluye en absoluto la posibilidad de una experiencia estética que consista en la forma de un objeto. Que podemos observar como fenómeno habitual el juzgar sobre la figura de objetos naturales y artificiales –el diseño–, como su cualidad estética pura, haciendo abstracción de su significado, no lo quiere negar Kant. Pero, ¿hasta qué punto, por ejemplo, los juicios sobre el diseño de un coche o los colores de una puesta de sol pueden caracterizar una experiencia estética completa? Veamos la opinión de Kant.

Si las bellas artes priorizaran exclusivamente el embellecimiento de los objetos que representan, servirían tan sólo a la “distracción” del ánimo a través de los sentidos (§52 B214); pero esto a la larga hace “aborrecible al objeto” y deja al espíritu todavía más insatisfecho. La simple forma sensible de un objeto, según Kant, acaba cansando el ánimo y no motiva la continuación de la contemplación. Aquél que cae en esta insatisfacción e intenta continuamente contrarrestarla con objetos que producen sensaciones agradables, pero que no motivan al espíritu a ir más allá de ellas, no sólo acaba “insatisfecho y malhumorado” (§52 B214), sino que vuelve su ánimo inútil y estúpido (§52 B214). Las facultades, si se motivan sólo con representaciones agradables a los sentidos, caen fácilmente en un círculo vicioso en que necesitan impresiones sensibles cada vez más intensas; hasta que, en esta dinámica, pueden llegar a la apatía –en su sentido original. Aquellas obras que se basan solamente en producir sensaciones agradables tienen su destino final cercano (§52 B214). Es casi innecesario comentar que la breve reflexión de Kant es tristemente en nuestra época uno de los diagnósticos más habituales sobre lo que ha acabado siendo el arte comercial, de masas, la subliteratura, y un lamentablemente demasiado largo etcétera.

Al fin y al cabo, parece que Kant no quería negar la posibilidad de una experiencia en la forma del objeto; que la experiencia estética se restrinja meramente al ámbito sensual y el arte lo haga a configurar figuras –bonitas, aborrecibles, etc.– es lo que provoca su rechazo. Por ello, las bellas artes “deben ser puestas en relación más tarde o más temprano con ideas”, pues sólo así

pueden motivar una experiencia que formalmente sea final para el juzgar estético, es decir, que vivifique en un juego "el espíritu" (§52 B214), que "ponga en movimiento a las facultades para sus funciones". Sólo "donde el placer es al mismo tiempo cultura" se puede "desarrollar una sensibilidad para el placer y el entretenimiento" estéticos (§52 B214) y no caer en el aburrimiento. En definitiva, lo que motiva una experiencia estética, una experiencia placentera mediante la actividad de las facultades del ánimo, no es la forma externa y física de la representación. Las meras formas no dicen nada y el arte que es mudo para nosotros produce hastío, es decir, lo contrario del placer estético. Para que, en el arte, placer y cultura estén en una y la misma experiencia, la obra debe tener, según Kant, "espíritu" [Geist] (§49 B192). ¿En qué consiste el 'espíritu' en el arte?

2. Las ideas estéticas: ¿el argumento de la obra?

Poco a poco vamos delimitando el ámbito del complejo fenómeno de la comprensión estética. En el capítulo anterior –V.2– sobre los fines en las representaciones estéticas, hemos explicado que los conceptos con los que cotidianamente juzgamos los objetos o las representaciones de objetos –como en fotografías y documentos– no influyen directamente en el sentimiento que tales objetos o representaciones nos producen al percibirlos estéticamente. También allí hemos profundizado en este tema con una serie de críticas al formalismo: esta manera de entender la experiencia estética y la práctica artística no pueden aportar, dentro de la perspectiva kantiana, argumentos estéticos para justificar la cualidad estética global de una obra y tampoco pueden satisfacer las condiciones de la intersubjetividad del juicio estético basado en el sentimiento estético. Finalmente, Kant nos ha señalado que una experiencia que se basa exclusivamente en la forma, sin ir más allá, es como mínimo estéticamente insatisfactoria y hasta puede conducir al hastío del ánimo. Es este fenómeno, el de sobrevalorar la forma sensible, externa de las cosas, el que ha pasado a llamarse "estetización" del arte e incluso de la vida, muy erróneamente, según la concepción de lo estético que aquí defendemos. Recordemos que Adorno, captando como nadie que tal reducción del arte a lo meramente sensible le restaba su cualidad esencial, prefirió tildar con cierta malicia a estos productos

culturales de pornográficos. Este conjunto de reflexiones nos ha conducido necesariamente a profundizar en la pregunta sobre el fenómeno de la comprensión estética.

Kant comienza el desarrollo de su teoría de la comprensión estética aludiendo a un término tan intangible como el de "espíritu" (§49 B192). Este término se aplica a aquellos "productos de los que se espera que se deberían mostrar bellos", es decir, aquellos objetos, sea cual sea su género o tipo, sobre los cuales se juzga estéticamente. Kant se aproxima a su definición primero de manera negativa. Se dice de un objeto que carece de espíritu cuando, aunque parece concordar con las normas del gusto común o general, no se puede evitar la sensación de que le falta algo:

"un poema puede ser muy complaciente y elegante, sin tener espíritu. También una historia está ordenada, pero sin espíritu. Un discurso alegre es asimismo profundo y delicado, pero sin espíritu." (§49 B192).

Poco más adelante Kant trata de definir directamente esta noción. Llama espíritu al "principio vivificante en el ánimo", aquel "algo" sobre "una materia que pone en movimiento final a las facultades del ánimo, esto es, un juego tal que se mantiene por sí mismo y que por sí mismo fortalece las fuerzas" (§49 B192). No está de más recordar que estas definiciones para la comprensión estética –en tanto que "espíritu"– corresponden a las ya utilizadas para explicar el ejercicio del juicio sobre la belleza de un objeto. Puesto que, por lo tanto, no hemos avanzado mucho, debemos volver a preguntarnos, ¿en qué consiste este "espíritu"?

El camino que toma Kant no parece poder ser otro que el que ha tomado a lo largo de toda la *Crítica*: si lo que define la experiencia estética no es ni meramente sensible ni meramente intelectual, es que debe poseer elementos de los dos ámbitos. Para este nuevo dispositivo de su sistema, que debe poner en movimiento las facultades en una comprensión estética, acuña Kant un nuevo concepto, el de "idea estética". De este modo, aquel algo que dota a la obra de un motivo para no caer en el aburrimiento, "el espíritu, (...) es la facultad de exponer ideas estéticas". Cuando una obra tiene espíritu, es que tiene la facultad de motivar ideas estéticas.

"[...] y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que motiva a pensar mucho sin que le pueda ser adecuado ningún pensamiento determinado, ni concepto, ni que en consecuencia ningún lenguaje puede alcanzar ni hacer comprensible (§49 B192).

Como nos tiene acostumbrados en su estética, Kant acuña aquí una expresión –idea estética– que dentro de su sistema general es paradójica. La idea es para Kant un concepto de la razón o una representación¹⁰⁵ que no puede ser expuesta por ninguna intuición sensible. Esto significa que es imposible tanto encontrar un objeto de la experiencia como crear una imagen que pueda exponer una idea de la razón, que pueda representar sensiblemente los significados incluidos en esta idea. Ideas como virtud, Dios, mundo o infierno no tienen correlato sensible posible. ¿Qué significa, entonces, una idea estética? Para empezar, Kant explica que "uno ve fácilmente que es lo contrario (*Pendant*) de la idea de la razón" (§49 B193).

Esto hace suponer que, si una idea de la razón es un concepto intelectual que no puede encontrar una representación sensible que la satisfaga, la idea estética debe ser, por el contrario, una imagen sensible –percibida o creada por la imaginación– para la cual "no puede serle adecuado ningún pensamiento determinado, ni concepto". Es decir, *una idea sensible es materialmente irreducible a meros elementos intelectuales*. Esto enlaza con lo expuesto en el apartado sobre el juego estético. En efecto, cuando se suspende la determinación de conceptos sobre la representación, se activa un juego entre la imaginación y el entendimiento que, por una parte, hace y deshace relaciones entre los elementos sensibles de la representación y, por otra, forma de todas ellas una unidad, una especie de objeto sin significado determinado.

La aportación de la noción de "idea estética" tiene ahora que ver con el contenido semántico de la obra. Si hubiera determinado la percepción de la obra con un concepto, entonces ya habría obtenido un significado para mí y quizás

¹⁰⁵ A veces define Kant 'idea' como "concepto de la razón" (B192), a veces como "representación inexponible" (Nota I a "Dialéctica del ejercicio estético de juzgar" B240). 'Representación' debe de ser una de las palabras más utilizadas en la obra kantiana (sólo en la tercera *Crítica* aparece casi 250 veces), y acaba convirtiéndose en comodín. No creo que en Kant representación se tenga que relacionar necesariamente con representación sensible o de una imagen, sino más bien con contenido mental.

apartaría la atención de ella o me concentraría en detalles de menor importancia. Pero el hecho de que los elementos del objeto no se puedan abarcar, comprender con ningún concepto intelectual, incita el movimiento reflexivo de las facultades de conocimiento; en pocas palabras, "motiva a pensar mucho" (§49 B192). Pero, ¿a qué se refiere este "pensar", este movimiento reflexivo? En esta caracterización de la idea estética, Kant parece querer referirse al extenso, quizás interminable, proceso que acompaña la comprensión de una obra de arte, es decir, a las interminables cadenas de asociaciones y sugerencias que acompañan la experiencia estética, a veces en cuestión de segundos, a veces a lo largo de toda una vida. ¿Qué tipo de relaciones semánticas, contenidos o sentimientos pueden originarse en la representación de ideas estéticas? ¿Qué tipo de pensamientos definirían la experiencia estética a diferencia de, por ejemplo, la reflexión filosófica?

En un ejemplo del propio Kant, "el águila de Júpiter con el rayo en las garras es un atributo del poderoso rey de los cielos", el cual a través de esta imagen, según Kant, representa las ideas de la "sublimidad y la majestad de la creación" de manera sensible (§49 B195). La imagen del águila con el rayo en las garras encarna la idea del poderoso rey de los cielos, el cual representa asimismo ideas de sublimidad y etc. De este modo, se encuentra una representación sensible de ideas, pero con atributos que no están incluidos en las ideas mismas. Aquellos atributos que normalmente se pensarían como el contenido de una idea, "atributos lógicos", y que no pueden exponerse sensiblemente, se pasarían por alto, para dejar lugar a una representación sensible con atributos sensibles.

Se podría interpretar que en el contenido comprendido de una obra de arte participan tres elementos: ideas de la razón, atributos sensibles e ideas estéticas.¹⁰⁶ De este modo, según la lectura de Guyer, la idea de la razón sería el contenido o tema de la obra de arte: en el ejemplo anterior, las ideas de sublimidad o majestad de la creación. En segundo lugar están las imágenes o intuiciones que se exponen en los atributos estéticos: como el águila con el trueno en las garras, junto con otras imágenes que éstas sugieren a la mente del espectador. Finalmente, interviniendo entre estos dos elementos, estaría la idea estética propiamente, la idea de la imaginación que sugiere la idea de la razón: según Guyer, la idea estética no sería otra cosa que la idea de Júpiter mismo

¹⁰⁶ Esta interesante hipótesis de Guyer aparece en *Kant and the Claims of Taste*, 1997: 357-360.

como encarnación de la majestad o sublimidad, y al mismo tiempo sugiriendo otros atributos y asociaciones sensibles. Guyer (op. cit.: 358) se refiere a "la idea de la razón como el tema abstracto de una obra", a la idea estética como el "vehículo" (§48) de la realización de ese tema, como por ejemplo el argumento de una obra de ficción o el momento particular de una acción escogida a retratar en una pintura histórica, y a los atributos como las imágenes particulares que se utilizan explícitamente y, más allá de éstos, también los que están sugeridos para ilustrar el argumento o acción".

Para valorar la interpretación de Guyer, trataré, primero, de comprender a qué fenómenos estéticos puede servir como explicación y, segundo, de analizar su coherencia con la teoría estética kantiana expuesta en el capítulo V.

Si seguimos la lectura de Guyer, para que las figuras o argumentos que se representan en la obra puedan conformar una idea estética, la cual asimismo conduce a una idea de la razón, debe haber un "reconocimiento" (Guyer, 1997: 359): tanto de los objetos que se representan en la obra –un águila, un rayo– como sobre todo de las relaciones semánticas que representan: Júpiter. A partir de este reconocimiento, entonces se puede ampliar el concepto de Júpiter con la dinámica de asociaciones que la idea estética provoca. Según Guyer, sin la identificación de objetos, no se podría construir una idea estética y, por tanto, no se podrían activar las facultades del ánimo en una reflexión que va más allá del objeto. Esto significa que, si se debe producir un reconocimiento de objetos en la obra para la configuración de una idea estética, entonces es que en esta actividad se están determinando conceptos sobre representaciones. La experiencia estética consistiría en determinar, mediante un concepto, unos atributos que en la experiencia cotidiana no pueden ser relacionados semánticamente del mismo modo. Según Guyer, en la experiencia estética de esta obra, sólo si relaciono el águila con un rayo puedo comunicar la idea del dios principal de los romanos.

Esta lectura es a primera vista interesante, porque intenta incluir en una teoría de la experiencia estética los elementos representativos y narrativos que han protagonizado una gran parte del arte occidental –o de la lectura canonizada que se ha hecho de él– a lo largo de su historia: el arte alegórico. No obstante, tiene, a mi entender, dos problemas graves.

El primero es que reduce el ámbito de aplicación de la noción de ideas estéticas. La teoría de las ideas estéticas debía servir a Kant para poder introducir un elemento de comprensión en la experiencia estética de tal modo que ésta no quedara reducida a una vivencia formal o de la forma del objeto, lo cual conduce al hastío del ánimo. Pero si, para que se produzcan ideas estéticas en el arte, debe haber reconocimiento de objetos, entonces debe haber figuración o narración de una historia. Esta teoría, según la interpreta Guyer, podría aplicarse sin mucha dificultad a gran parte de la poesía actual, si entendemos que en ella siempre se parte de un reconocimiento conceptual que va más allá de la forma –aunque supondría una visión limitada de la poesía. Pero difícilmente esta teoría podría ser aplicada a la pintura o a la escultura, gran parte de las cuales desde hace ya un siglo prescinde de la figuración como medio principal, o a las instalaciones, en las que a menudo el uso de las imágenes es casual o simplemente son dejadas al margen mediante el predominio de otros elementos. Y, por supuesto, sería absolutamente inapropiada para la mayor parte de la música occidental, en la cual los signos no remiten a significados reconocibles.

De este modo, si la teoría de las ideas estéticas –según la interpreta Guyer– sirve para explicar una comprensión sólo cuando la obra de arte contiene objetos reconocibles, entonces es básicamente aplicable sólo al arte figurativo y narrativo. Si la teoría de las ideas estéticas es una pieza clave en la teoría kantiana del arte, entonces esta teoría sólo sirve para explicar el arte representacional, o, peor aún, todo lo que puede decir del arte abstracto o de la música es que es aburrida y degradante, pues no enriquece el espíritu con contenidos. El primer problema de la lectura de Guyer es, pues, que hace de la teoría de Kant una explicación muy poco fructífera.¹⁰⁷

El segundo problema con el que tropieza la interpretación de Guyer es de carácter teórico. Al considerar la idea estética como el argumento –de una novela, poema, película– o representación de un objeto –paisaje, personaje, anécdota histórica–, fundamenta la comprensión estética en un acto o proceso

¹⁰⁷ Por lo demás, más adelante –apartado VI.3– veremos que la teoría de Guyer contradice algunos fragmentos de la *Crítica del ejercicio del juicio*, en la cual Kant se refiere explícitamente a la producción de ideas estéticas sin que tenga que haber un reconocimiento mediante conceptos.

de reconocimiento. Los atributos de la idea estética están relacionados bajo un concepto dominante, es decir, todos ellos mantienen una relación semántica entre sí. De este modo, bajo la guía de un concepto, la imaginación produce una representación y en un segundo momento le asocia a ella otras representaciones nuevas. Esto significa que en la idea estética el contenido semántico está dirigido por los conceptos reconocidos, es decir, por los elementos intelectuales. Aquellos elementos materiales que no caben bajo la orientación teleológica del sentido manifestado en la idea estética no formarán parte de la comprensión estética. En conclusión, la idea estética es para Guyer una entidad básicamente intelectual, encarnada en formas sensibles, para la cual es necesario el reconocimiento de conceptos.

Los elementos sensibles que la idea estética no abarca forman parte, según Guyer, de la *expresión* y de la forma de la obra (Guyer, 1997: 369). De este modo, la obra incluye el elemento comprensivo y el elemento formal: el elemento comprensivo se explica según la idea encarnada –Júpiter– en una representación sensible, que es la idea estética –un dios convertido en un águila con trueno en las garras, o convertido en lluvia, etc.–; el elemento formal se define por la técnica, el estilo y la expresión del artista. Al llegar aquí, queda claro que para Guyer una cosa es la comprensión de la idea estética, y otra cosa, los rasgos materiales con los que el artista se expresa. Mientras la experiencia de un sentimiento estético, como hemos deducido en el capítulo anterior, suspende la determinación de conceptos, la comprensión estética reconoce objetos y significados mediante conceptos y los reúne en una idea. Mientras la reflexión sobre la forma de percibir un objeto se caracteriza por un juego entre la sensibilidad y el entendimiento, en un juego entre ambas facultades, la comprensión estética que Guyer propone, aunque surgiendo de una experiencia sensible, da como resultado una experiencia intelectual reflexiva, a saber, la comprensión de un significado.

De este modo, parece que Guyer nos esté hablando de dos procesos diferentes, el del placer a partir de una reflexión sobre la valencia estética de un objeto, y el de la comprensión estética, que conduce a la generación de un significado. Además, la comprensión estética tiene un proceso relativamente parecido al de la comprensión cotidiana, pues se basa en el reconocimiento de objetos mediante conceptos. La diferencia es que este reconocimiento, en lugar

de referirse a una realidad objetiva, se refiere a un mundo ficticio. ¿Cómo se relacionan el proceso de autorreflexión que conduce a un sentimiento con el proceso de comprensión que conduce a un significado? ¿Consiste la experiencia estética en uno, el otro, o la suma de los dos?

3. Una teoría de la representación estética

Con la teoría de las ideas estéticas, parece clara la intención de Kant de introducir elementos que enriquezcan con significados su concepción de la experiencia estética. Que el arte nos habla de historias, representa personajes, expresa la condición moral del narrador, se implica con la política de su tiempo y un innumerable etcétera, no es para Kant prescindible en la experiencia estética. Pero, ¿cómo puede afectar todo esto al corazón de la experiencia estética, al sentimiento estético? Según la lectura de Guyer que se ha expuesto en el apartado anterior, la relación entre, por un lado, el sentimiento estético que se obtiene en la autorreflexión de las capacidades y, por el otro, el contenido estético es como mínimo lejana e indirecta. Para este intérprete, la contemplación de la belleza y la comprensión de un contenido en unas ideas estéticas forman parte de momentos diferentes de la experiencia estética.

Esta opción admitiría un doble valor en el arte, según su forma y según su contenido, lo que, además de convertir la teoría de Kant en una explicación de los fenómenos estéticos bastante poco fructífera, parece sugerir, como indicaba hace unas líneas, que hay dos tipos de experiencias implicadas –analizaré esto con más detenimiento más adelante. Aunque esta división entre los valores de forma y contenido es hasta cierto punto habitual tanto en algunas disciplinas académicas como en la crítica de arte de actualidad, debemos preguntarnos si los dos tipos de experiencias que se producen pueden formar parte de un discurso unitario y coherente. ¿Puede un juicio sobre el sentimiento producido por la manera de representarse un objeto ser complementario de un juicio sobre la comprensión de un contenido?

Para analizar este problema, deberemos entender con más profundidad el proceso de producción de las ideas estéticas kantianas, para lo cual habrá que revisar, con mucha atención, nuevos fragmentos del §49. Para ello, Kant recuerda que la construcción de una representación estética se distingue de la

producción de una representación lógica o determinante –que incluye la representación cotidiana: “Así pues, hay en general dos maneras (*modus*) de componer la exposición de los pensamientos, de las cuales una se llama manera (*modus aestheticus*) y la otra método (*modus logicus*)”: la última “sigue principios” y la primera se fija meramente “en el sentimiento de unidad de la representación” (§49 B201). La exposición de representaciones metódicas sigue principios, es decir, se expone un objeto según el principio de representar los atributos que contiene su concepto.

Este apunte sobre la composición de representaciones, en el que Kant recurre a nociones conocidas, es análogo a la explicación sobre el juicio determinante, que nosotros hemos ejemplificado como el juicio sobre un objeto cotidiano –V.1. La exposición cotidiana de un objeto consiste en la percepción de una serie de atributos concretos que, asociados entre ellos, construyen un concepto. Recíprocamente, estos atributos poseen este significado gracias a la síntesis con el concepto que los unifica. De este modo, se piensa un objeto bajo un concepto cuando la imaginación asocia una serie de atributos, y se asocian una serie de atributos concretos porque están incluidos en el concepto del objeto que se percibe. Los “atributos lógicos” designan aquellas propiedades de un objeto que “constituyen la exhibición de un concepto dado” (§49 B195), es decir, aquellos grupos de estímulos sensibles que poseen ya un significado. Como decía, la construcción de una representación lógica es análoga a la explicación de un juicio de reconocimiento cotidiano; esto es así, porque juzgar sobre un objeto es una actividad complementaria al proceso de representárselo.

Estoy sentado en mi escritorio de Berlín, llaman a la puerta, abro y se me aparece alguien a quien no conozco. Observo que lleva una camisa, un pañuelo en el cuello y una gorra azules, una bolsa amarilla llena de cartas con un símbolo que se parece a una corneta. Me digo que, por sus atributos –uniforme, aunque sea azul y no amarillo, corneta y, sobretodo, las cartas– debe ser un cartero alemán. Los atributos reciben un sentido al mismo tiempo que se expone el concepto de cartero y, así, en este proceso sintético, desarrollo una representación nueva para mí.

Como ha mostrado el capítulo II sobre la hermenéutica de Gadamer, la determinación de los atributos percibidos por el concepto y la determinación de éste por los atributos es correlativa, circular. Este movimiento reflexivo tan

cotidiano, que genera una representación con un significado nuevo, viene apoyada por mi propio contexto de procedencia, por mi horizonte hermenéutico y mi acervo de conocimientos. Al movilizar una serie de convenciones, puedo dotar de significado unos elementos sensibles y generar una nueva representación para el concepto 'cartero'. Recíprocamente, gracias a mi antiguo concepto de cartero y a la posibilidad de reflexionar sobre él mediante objetos anteriormente desconocidos, amplío el campo semántico del concepto.

La dinámica trascendental de la representación estética, o sea, la formación de representaciones estéticas, sigue un proceso diferente. En la construcción de una idea estética la imaginación no está ligada a la coerción de los conceptos: según Kant, "sentimos nuestra libertad respecto a las leyes de la asociación" empírica (§49 B193), es decir, se libera del proceso lógico de sintetizar los elementos sensibles con un significado concreto. ¿Qué ocurre entonces? En la experiencia estética, "la imaginación (como capacidad cognitiva productiva) es muy poderosa creando otra naturaleza con la materia que la naturaleza real le ofrece" (§49 B193). Esto significa que la producción de una idea estética no consiste en la producción de una representación completamente ajena al mundo real, como si se creara de la nada, sino todo lo contrario: el mundo ficticio y el real comparten el mismo tipo de material sensible. En la suspensión de la determinación conceptual del objeto, "la naturaleza nos presta, según Kant, una materia que trabajamos" (§49 B193); la imaginación utiliza la "materia que la naturaleza real le ofrece", creando "otra naturaleza" una segunda realidad, creando una ficción.

Si la producción de una idea estética no "sigue principios lógicos", si prescinde de las "leyes de la asociación" empírica, entonces debemos analizar cuál puede ser el proceso según el cual se crea una segunda naturaleza que nos conduce a una comprensión, es decir, el proceso gracias al cual la idea estética adquiere algún tipo de significado.

Poco más adelante, después de poner un ejemplo sobre la creación poética, Kant explica que para producir una idea estética se puede poner "a un concepto bajo una representación de la imaginación que pertenece a la exposición del mismo", es decir, que se representa un objeto con un significado, como en cualquier tipo de representación cotidiana. Lo que ocurre de particular

en la experiencia estética, continúa Kant, es que esta representación, al no estar coartada por el principio de determinación del entendimiento, "motiva a pensar tanto que nunca se deja abarcar por un concepto determinado" (§49 B194-195). Parece que en este fragmento Kant admite que en el proceso de creación de ideas estéticas el material que se utiliza son representaciones para las cuales reconocemos su significado. Es decir, parece que en la experiencia estética hay un proceso de reconocimiento de objetos, aunque se va más allá de ellos.

En otro fragmento del mismo parágrafo, Kant parece referirse de nuevo al mismo proceso: "la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está relacionada con una pluralidad tal de representaciones parciales en el libre uso de la imaginación que para ella no se puede encontrar ninguna expresión que señale concepto alguno (§49 B197). En esta nueva definición, Kant vuelve a hacer referencia al elemento conceptual, que hasta ahora había quedado al margen de la experiencia estética: la representación estética está "asociada a un concepto dado". Lo más ortodoxo sería interpretar que Kant alude a las identificaciones conceptuales que tienen lugar al contemplar cualquier obra de arte representativa, es decir, cualquier obra de arte de su época o anterior, excepto "los dibujos *à la grecque*", la ornamentación", la música.¹⁰⁸ Aun así, el texto también parece dejar claro que en la representación estética no se limita al reconocimiento de este concepto, sino que también hay un movimiento en que se relaciona la representación con una pluralidad de representaciones parciales. Lo que antes quedaba sugerido como una motivación "a pensar mucho", ahora parece referirse a la asociación con un conjunto de representaciones.

De este modo, la teoría de la producción de las ideas estéticas, como había propuesto Guyer, parece incluir un momento de reconocimiento de objetos y, por tanto, parece que la comprensión estética es, a diferencia del sentimiento estético, un proceso primariamente intelectual. Sin embargo, en los últimos fragmentos el movimiento reflexivo que "lleva a pensar mucho" parece adquirir mayor importancia. Vamos a analizar ahora una propuesta de lectura para esta teoría de la representación que conduce a un tipo de comprensión estética que,

¹⁰⁸ Por lo que respecta a la arquitectura, aunque no es representativa, en ella siempre se reconoce una función, la cual determina una serie de principios conceptuales.

en lugar de poner el acento en el reconocimiento de conceptos e ideas –como hacía Guyer–, destaca este movimiento reflexivo de asociación de nuevos pensamientos.

¿Reflexión conceptual infinita?

Kern explica el proceso de comprensión estética en Kant partiendo del postulado de que esta comprensión permanece ligada a un "concepto dado".¹⁰⁹ Según ella, esto significa que este proceso permanece asentado en el ámbito conceptual. Si esto es así, el significado aprehendido consistiría en la determinación recíproca entre un concepto y unos atributos del objeto. Consecuentemente, Kern concluye que la búsqueda del significado que se activa en la comprensión estética se parece más a la de la comprensión cotidiana que a la de la autorreflexión estética producida en la experiencia estética –explicada en los dos últimos capítulos. Antes de reconstruir su argumento, recordemos que la estructura de la comprensión cotidiana consiste también en permanecer ligada a un concepto dado. El acto de comprensión cotidiana se puede describir como la búsqueda de un concepto que abarque otros conceptos menores: cuando se busca, por ejemplo, el concepto que abarque los conceptos de haya, castaño y tilo, se abstraen las diferencias entre ellos, se buscan los puntos comunes y se genera el concepto de árbol.

Aunque, según Kern, la comprensión estética también busca un concepto para comprender una serie de atributos sensibles, se diferencia de la comprensión cotidiana en un aspecto decisivo: la comprensión estética no se refiere a múltiples objetos en la búsqueda de un significado, sino tan solo a uno. Cada obra de arte es única y no se plantea en ningún momento que el significado que pueda generar pueda aplicarse a otras. En la medida que el sentimiento por la belleza se refiere a lo que un objeto individual tiene de excepcional, la comprensión estética observa al objeto en su singularidad y trata de comprenderlo a él solo y por él mismo.

¹⁰⁹ Ver, Kern, *Schöne Lust*, 2000, págs. 110-115. Aunque se basa en fragmentos del texto de Kant, más adelante explicaré por qué aquí se puede encontrar un error importante. También lo había cometido Lüthe: "Kants Lehre von den ästhetischen Ideen", en *Kant Studien*, 1984.

Antes de continuar, respondamos a una posible crítica. Habrá quien con razón objete que muchas obras utilizan referentes externos –relacionándose con otras obras o con el mundo real–, que estos referentes son momentos de un proceso creativo del artista, que la biografía de éste es un referente externo que permite la comprensión, que pertenecen a una historia del arte y a un contexto histórico social, etc. Pronto veremos cuál puede ser la función de estos factores, sin embargo, a esta objeción hay que recordarle que estos referentes no pueden servir como esquemas fijos de comprensión para la obra, por tres razones: por una parte, porque la comprensión estética se dirige a una obra para comprenderla a ella sola en tanto que única y singular, no para comprender a otras obras. Por otra parte, porque ni el sentido de la historia del arte –si tuviera–, ni el de una época concreta, ni una biografía personal se pueden definir como un concepto determinado, como un “esquema lógico” –diría Kant– con el cual dar sentido a cada uno de los elementos sensibles de la obra. Es decir, no por el hecho de saber que la *Olimpia* de Manet hace referencia a un género pictórico y a una obras concretas de la tradición pictórica se obtiene un esquema para entender el significado de la obra; ni por conocer la población de Guernica se entienden mejor los horrores expresados en la obra de Picasso, ni un error sintagmático en el diario personal de Leonardo da Vinci permite deducir mejor el significado de su “Moisés”. Finalmente, la tercera razón según la cual las referencias externas como la historia del arte o la biografía de un autor no construyen un esquema significativo es porque, aunque pudieran aportar una idea general, no son previas a lo que las obras significan para ellas, es decir, implican al menos una idea de lo que las obras significan –que es lo que aquí se trata de averiguar.¹¹⁰

¹¹⁰ Freud mismo reconoce que la interpretación de las referencias externas, que él desarrolla en clave psicoanalítica, no es más que especulativa: no sirve como esquema conceptual, sino sólo orientativo: *Psicoanálisis del arte*, 2000. La posición de Panofsky es contraria a la nuestra: para él, el significado de una obra se puede y se debe relacionar con todo lo que la tradición nos enseña al respecto: *Estudios sobre iconología*, 1962 (TE: pág. 24). No obstante, su posición está más justificada cuando se recuerda que para él el significado de la obra no incluye su aspecto formal, división que aquí intento resolver. Para Furió (2002), también historiador del arte, ha de ser posible encontrar un esquema conceptual con el que comprender la obra, aunque el esquema pueda ser históricamente mutable. Tal esquema debe ser capaz de incorporar los elementos significativos

De hecho, esta falta de esquemas unívocos a partir de los cuales poder comparar unos elementos de la obra con elementos externos y así reflexionar un concepto con el que abarcar los atributos de la obra es lo que otorga libertad a la imaginación. La imaginación se libera de la coerción del entendimiento y, sin conceptos que guíen la comprensión de un significado, el objeto queda reducido a una pura materialidad con la cual la comprensión empieza de cero. Si no hay otros referentes con los que comparar la representación, no se puede establecer un punto de referencia fuera del proceso mismo de comprensión de la representación estética; y si no hay un punto de referencia externo, no se pueden discernir qué elementos sensibles son atributos significativos y qué elementos son asignificativos. Cuando contemplo una obra de arte, todos los detalles en los que me pueda fijar pueden resultar significativos para comprenderla, incluso aquellos que pudieron ser pasados por alto por el propio artista. Pero además, como no tengo un punto de referencia con el cual orientar una relación semántica entre tales elementos, todas las relaciones pueden ser válidas. Si varias relaciones semánticas pueden tener el mismo valor, entonces ningún concepto puede satisfacer definitivamente la comprensión de la obra; siempre se pueden encontrar nuevos conceptos que puedan aportar algo nuevo, que puedan establecer nuevas relaciones entre los elementos.

Al fin y al cabo, puesto que un concepto determinado establece unas relaciones semánticas concretas entre unos atributos del objeto –al mismo tiempo que deja sin comprender a otros elementos del mismo–, y en la representación estética todos los elementos pueden resultar significativos, la comprensión estética no puede alcanzar ningún concepto que satisfaga la representación estética en su totalidad. Por eso ocurre tantas veces que, cuando se intenta definir el significado de una obra remitiéndose sólo a sus atributos, se transmite la sensación de caer en el reduccionismo y de perderse uno de sus aspectos más interesantes. La imposibilidad de fijar un punto de vista desde el cual dirigir la comprensión impide llegar a la convicción final de que una relación semántica entre elementos es más satisfactoria que otra.

De esto, Kern extrae otra consecuencia: si no se puede encontrar un concepto que abarque mejor que otros, el proceso reflexivo prueba

como aquellos meramente formales. Como vemos, se sigue todavía en un paradigma dualista forma/contenido.

constantemente nuevos conceptos con los que comprender la obra, en un proceso que no puede tener término final. El proceso de determinación de los atributos mediante conceptos reflexionantes se prolonga indefinidamente. El proceso de comprensión estética según la teoría kantiana de las ideas estéticas no tiene fin, se torna interminable.¹¹¹

Este proceso interminable de reflexión tiene interesantes consecuencias: las capacidades sienten la libertad de poder determinar con nuevos conceptos los objetos que cotidianamente tienen un significado fijo y así sienten cómo se amplían las acepciones sensibles del objeto. Intentar comprender estéticamente un objeto no significa, como en la experiencia cotidiana, determinarlo mediante un concepto: significa *sentir la ampliación semántica de este objeto, significa sentir la ampliación de la comprensión*. En la recepción de una obra de arte, la comprensión estética siente la libertad de ampliar semánticamente el objeto, de enriquecerse con nuevas acepciones para un concepto, o en expresión de Kant, de "ampliar estéticamente el concepto mismo de una manera ilimitada" (§49 B194-195), al fin y al cabo, de llevar más allá el espíritu de lo que lo haría en la comprensión cotidiana.¹¹²

Comprensión estética conceptual: un dualismo contradictorio

La doctrina de las ideas estéticas que estamos recogiendo de Kant nos ha mostrado que la comprensión de una obra de arte no se puede reducir a conceptos concretos, sino que siempre nos quedamos con la sensación de que hay elementos de la representación que no estamos conociendo; por esto, tendemos a volver a empezar la lectura –de la imagen, del texto, etc– y a volver a unir los cabos sueltos en nuevas operaciones semánticas. De esto, Kern ha seguido la consecuencia de que mediante la idea estética el proceso de reflexión en el ámbito de los conceptos es un proceso infinito, sin solución. Para valorar bien este último paso, debemos comparar este modelo de comprensión estética

¹¹¹ Creo que esta lectura puede estar inspirada en Bubner, "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik", 1973 y, del mismo autor, 1981.

¹¹² Kern, *Schöne Lust*, pág. 114-115. Lütke había explicado que la idea estética provoca un proceso reflexivo que amplía estéticamente el concepto: "Kants Lehre", pág.73.

con el de la teoría de la experiencia estética basada en el sentimiento y analizar la coherencia entre ambos.

La teoría de la experiencia estética, como la venimos desarrollando desde los capítulos IV y V, suspende la determinación de conceptos sobre el objeto, es decir, suspende el conocimiento que tiene de él, y juega con la representación. En este juego, las capacidades cognitivas sienten que se pueden compenetrar con las representaciones en general. Esta autorreflexión confirma que la finalidad de las capacidades cognitivas se puede satisfacer, trae consigo un placer y, entonces, se llama bello al objeto. Ahora bien, Kern señala que un modelo de reflexión estética como éste no puede ser unificado con el modelo de comprensión estética descrito en el apartado precedente. Mientras que la autorreflexión estética suspende la determinación de conceptos, la comprensión de un significado estético activa una determinación interminable de los atributos de la representación mediante conceptos reflexionados.¹¹³

Las *dos actividades*, según esta descripción, *son estructuralmente diferentes* y, por tanto, no pueden llevarse a cabo ambas al mismo tiempo. Según Kern, o bien *suspendo la determinación de conceptos* sobre el objeto y me concentro en el sentimiento sobre su belleza, o bien *intento comprender el significado de la obra* en una búsqueda interminable. O bien desarrollo una actividad estética o bien una racional y comprensiva. Se trata de dos miradas diferentes y excluyentes entre sí, pues la percepción estética se dirige al sentimiento que se origina en la representación y la comprensión estética se dirige a la reflexión conceptual. Kern, al plantear la *Kritik der Urteils kraft* como un texto que se pregunta primero sobre el placer en lo bello y, en otro momento, sobre el significado de lo bello, colige finalmente que la teoría kantiana se desdobra en una teoría con dos soluciones diferentes a dos problemas planteados por separado y, por tanto, se convierte en una *teoría insatisfactoria*. Para Kern, la obra kantiana sufre en su estructura más honda, en la misma raíz, un planteamiento por separado de las preguntas capitales y sólo puede responder a los fenómenos estéticos básicos –sentimiento y enriquecimiento– con dos modelos que entre sí no están relacionados internamente.¹¹⁴

¹¹³ Íb. pág. 117-119

¹¹⁴ Para esto, ver Kern, *Schöne Lust*, pág. 117 y ss. Kern no es la primera en afirmar la incompatibilidad de los dos modelos. Ella se refiere también a Scheer, *Zur Begründung von Kants*

Según mi manera de verlo, si a la lectura de Kern añadimos una de las críticas que hemos opuesto al formalismo, la teoría kantiana, más que ser insatisfactoria, debe conducir a una contradicción. Por un lado, la última de las críticas que hemos expuesto contra el formalismo –recogida del texto kantiano–, consiste en que una experiencia estética que no significa nada conduce al aburrimiento y al hastío, a la insatisfacción del ánimo consigo mismo. Por otro lado, según el modelo de Kern, si la comprensión estética intelectual no es una experiencia afectiva sino lógico-racional, entonces no se puede decir que la actividad comprensiva se desarrolle sobre un objeto bello. La comprensión lógica no percibe objetos bellos, sino objetos singulares, únicos, interesantes, pero en ningún caso forma parte de su propia actividad racional la percepción de la belleza. Si esto fuera así, por un lado, tendríamos que la experiencia de la belleza sería una experiencia sin contenido que desembocaría en el aburrimiento; por otro lado, tendríamos que la comprensión del mismo objeto, al margen de la belleza, ampliaría el espíritu; en conclusión, caemos en contradicción. Y además de ser contradictoria, una teoría dual como ésta no nos habla de la belleza, sino precisamente de obras que no llegan a ser bellas. Quizás nos habla, por un lado, de aquellas obras que pueden ser agradables o atractivas a los sentidos, pero que al final cansan –como el arte basado en lo bonito, espectacular, etc.– y, por otro lado, de aquellas que son interesantes, profundas y quizás significativas en la historia del arte, en un movimiento político, etc. En definitiva, si seguimos limitando la teoría kantiana del significado de la experiencia estética a un proceso cognoscitivo de reconocimiento –como propone Guyer– aunque éste fuera interminable –como propone, entre otros, Kern–, entonces creo que no podemos explicar los fenómenos estéticos más elevados.

De ahora en adelante propondré una lectura alternativa para las ideas estéticas, pero aprovechando algunos elementos importantes del rodeo que hemos dado con la interpretación de Kern. Si queremos desarrollar una teoría estética que además de ser coherente pueda explicar los fenómenos estéticos

Ästhetik und ihre Korrektiv in der ästhetischen Idee, Franfort a.M., 1971; a Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Franfort a.M., 1985, y a Lorand, "The Purity of Aesthetics Value", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50/1 (1992), pág. 13-21. En Kulenkampff he encontrado una tesis en la misma dirección: "Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst", 1979, especialmente, págs. 68-70 (ver bibliografía).

más valiosos, entonces debemos ligar intrínsecamente la cualidad estética con la de la comprensión de un significado, de tal manera que una no se pueda entender sin la otra. Para que una obra sea realmente bella, su belleza debe ser también enriquecedora. Casi volvemos a estar donde empezamos el apartado VI.2, pero ahora ya hemos descartado dos modelos de comprensión estética, a mi entender, tan predominantes en buena parte del mundo académico como en el público en general.

4. Trascender el ámbito de la experiencia

Para caracterizar el significado comunicado en la experiencia estética, hemos empezado proponiendo la lectura de Guyer sobre el texto kantiano. Esta interpretación toma como elemento estructural del proceso de comprensión del significado el reconocimiento de objetos en la obra de arte, a partir del cual, entonces, se ponen en juego las ideas de la razón con la intuición estética. El problema del modelo de la comprensión estética es que, según las interpretaciones expuestas, los elementos racionales y discursivos comunicados en la obra no están en relación intrínseca con los elementos sensibles o expresivos, sino que se pueden definir por separado. Esto es un problema porque esta lectura, primero, no hace a la teoría kantiana fructífera para explicar los fenómenos artísticos contemporáneos y, segundo, porque separa excesivamente el fenómeno sensible del intelectual. Para comprender de manera más general el problema de raíz de una lectura intelectualizante del significado de lo bello, hemos desarrollado la interpretación de Kern –algo más compleja que la de Guyer– sobre la comprensión estética en Kant. Este tipo de lectura, a pesar de exponer una teoría de la representación estética que nos va a ser muy útil de ahora en adelante, cae en el problema de explicar el movimiento reflexivo según el cual se construyen ideas estéticas limitándolo a la búsqueda de conceptos. La comprensión estética, en esta reflexión interminable de conceptos que determinan los atributos de la representación, se convierte en una actividad lógico-racional que no puede coexistir con la actividad estética. Cuando se intenta explicar la comprensión estética como un movimiento reflexivo intelectual o racional, como en Guyer y como en Kern, que se reduce a ideas o a conceptos,

entonces no se puede complementar con la autorreflexión estética de las facultades que produce un sentimiento de placer sobre el objeto –bello.

Con todo, creo que es erróneo pensar que Kant defiende una comprensión estética fundamentada en lo intelectual. Recordemos brevemente qué textos de la *Kritik der Urteilskraft* han llevado a algunos intérpretes a defender esta tesis. Kant escribe que la idea estética es “una representación de la imaginación asociada a un concepto dado [...] aunque ningún concepto determinado le puede ser adecuado” (§49 B197). Creo que esta lectura no tiene en cuenta que Kant, aunque introduce la intervención de “un concepto dado” en el proceso de la *formación* de una idea estética, éste no forma parte propiamente de su proceso de constitución. Kant se refiere al momento en que el receptor forma una idea estética a partir del material de un concepto dado expuesto en la obra, es decir, a partir del material de un objeto representado. Como la imaginación trabaja este material liberada de la determinación conceptual del entendimiento, ya no se puede encontrar expresión conceptual alguna que se adapte a la nueva representación, “la cual lleva a pensar en muchas cosas inefables”. De este modo, “asociada a un concepto dado” se refiere a lo que esta representación es cotidianamente para nosotros, como si fuera el contexto del que extrae el objeto para luego abstraerse de su significado e iniciar un proceso nuevo de comprensión estética.

El segundo texto también se refiere a la formación de una idea estética, aunque desde la perspectiva del artista en la producción de la obra. La idea estética, según este texto, “consiste en la relación feliz de encontrar ideas a un concepto dado” (§49 B198). Para Kant, el artista necesita un motivo para representar en la obra, el cual es precisamente este “concepto dado” que seguidamente lo relaciona con ideas, uno de los elementos comunicados en la obra. Esto significa que el artista representa en la obra un objeto físico, el cual sirve de vehículo de la comunicación de ideas. Aunque el proceso en que en algunos casos se producen ideas estéticas se trabaje con objetos que en el mundo tienen un significado, esto no nos obliga a acompañar la representación estética de un concepto. Por ejemplo, si tenemos en cuenta otro fragmento ya citado en VI.3 (§49 B193), Kant comenta que, en el ejercicio estético del juicio, cuando nos liberamos “de las leyes de la asociación” empírica del entendimiento, entonces podemos trabajar con la naturaleza, es decir, con nuestro mundo

habitual o con el de los objetos conocidos, para "hacer algo de ella que la sobrepase". La creación de una ficción no parte de cero: necesita ciertamente una materia con la que trabajar, que extrae del mundo cotidiano, aunque liberándolo del significado con el que normalmente se lo comprende, y así se crea una nueva realidad. El proceso de construcción de una idea estética parte de un material conocido o de un concepto dado para desarrollarlo libremente, para crear una nueva realidad con otro tipo de reglas o asociaciones mentales.

Esta concepción de la producción de la representación estética, que necesita siempre un concepto o conjunto de conceptos iniciales, para ir más allá de éstos, parece ser deudor del paradigma artístico-literario representacional en el que vivió Kant y que durante siglos ha dominado la producción artística. Excepto cuando se trata de producciones menores, como los dibujos *à la grecque*, ciertos tipos de decoración abstracta y los tatuajes de los neozelandeses (§16 B50), Kant no dispone apenas de otros tipos de obras de arte que aquellos en que se exponen historias, narraciones o se representan personajes. En esta época, en la que todavía el género histórico era el mejor considerado en la producción plástica, la belleza o "aquello que va más allá" del concepto sólo se puede comunicar en un modelo artístico figurativo o narrativo. Tanto desde la posición del artista creador como la del receptor, la experiencia estética se enmarca en un contexto de representación de figuras o de historias para cuya comprensión se deben poseer los conceptos determinantes adecuados. Al fin y al cabo, a través de obras figurativas hay un reconocimiento de los objetos representados y a través de obras literarias narrativas o de expresión del propio poeta hay un reconocimiento de significados. Por ello no sabemos valorar estéticamente obras cuyo significado figurativo o representativo no conocemos en absoluto –como aquellas obras de nuestro pasado en las cuales no reconocemos nada o como las de otras culturas. Ahora bien, ¿consiste la creación estética en la representación de estos conceptos y la experiencia receptiva en su reconocimiento? ¿Forma parte este reconocimiento de la experiencia estética propiamente?

Kant mismo afirma explícitamente, como ya hemos citado antes, que la comprensión estética, originada en la formación de una representación, mejor dicho, de una idea estética, se diferencia de la comprensión lógica en algo esencial: mientras que el "modo de presentación lógico" sigue principios

determinados, el "modo de presentación estético" se basa solamente en el sentimiento de que la representación es unitaria, sin que medien conceptos (§49 B201). Kant, expresando que el tipo de "presentación estético", que dirige la formación de una idea estética, no se rige por los principios de síntesis conceptual propios del tipo de "presentación lógico", parece negar que esté dominado por el reconocimiento de conceptos. Cuando contemplo la obra de "Inocencio X" de Velázquez, lo propiamente estético no consiste en reconocer al Papa Inocencio X –al que quizás conozca por otras descripciones o imágenes. Identificar atributos de la obra de Velázquez con conocimientos que yo pueda poseer sobre este personaje histórico no es tanto un proceso estético como un proceso de reconocimiento hermenéutico –y ya hemos argumentado que este tipo de experiencia no es propiamente estética. Sólo cuando me dispongo a ir más allá de los conceptos percibidos, cuando construyo una representación diferente, o sea, una idea estética, entonces se alcanza una experiencia creativa.

Además, para Kant, no sólo podemos construir ideas estéticas prescindiendo de los conceptos habituales, sino que también es posible producirlas con material que ni siquiera habitualmente tiene un significado conceptual para nosotros.

En la *Kritik der Urteilskraft* se pueden encontrar dos ejemplos por lo menos. La primera fuente que proporciona material asignificativo para las ideas estéticas es la naturaleza. Para generar una reflexión estética sobre "la bella naturaleza [...], el concepto de lo que deba ser el objeto [Gegenstand]" no juega papel alguno (§51 B204). Sólo hace falta la "intuición dada [...] de un objeto [Object]".¹¹⁵ La intuición originada en un objeto natural y que no ha sido todavía conceptualizada por el entendimiento, es decir, la representación que la imaginación unifica jugando con el entendimiento, según se indica en este fragmento, es suficiente para "la estimulación y la comunicación de una idea" (§51 B204). La idea comunicada unida a esta intuición se define como idea

¹¹⁵ Aquí parece claro que Kant utiliza '*Gegenstand*' (objeto) para el objeto categorizado por un concepto del entendimiento y '*Object*' para el objeto que todavía no ha estado categorizado, es decir, para aquel que queda en la intuición libre del entendimiento. Esta distinción la debo a los seminarios de Jaques sobre Kant.

estética. En la experiencia estética de la naturaleza se comunican ideas estéticas, sin que medie concepto alguno de lo que la cosa es.¹¹⁶

Finalmente, un segundo ejemplo de que para Kant la experiencia estética puede producir ideas estéticas de material no conceptual es el de la música. También la imaginación puede jugar con los estímulos sonoros que nos llegan para unificarlos en un conjunto comprensivo que, no siendo susceptible de ser determinado por concepto alguno, "conduce a pensar mucho" y es unificable en una unidad comprensiva de grado superior. De hecho, la música es la que, poniendo en movimiento los sentimientos, comunica ideas estéticas:

"La música, que por sí sola es la que pone más énfasis en el lenguaje de los afectos, así comunica universalmente las ideas estéticas que según la ley de asociación se relacionan con ellos de la manera más natural" (§53 B219).

Recapitemos. Hemos llegado a la conclusión de que una teoría de la comprensión estética que conduzca a significados con los que pueda determinar conceptos es contradictoria con una teoría basada en el sentimiento. Así mismo, hemos visto que, para Kant, también es posible la generación de una comprensión estética incluso a partir de un material que no conceptualizamos – como ciertos objetos naturales y como la música. Su teoría puede ser hija de un paradigma representacional, pero parece que hay motivos para pensar que pensó más allá de él. Ahora bien, si es cierto que ni uno ni infinitos conceptos pueden dotar de unidad una representación en tanto que idea estética, ¿hacia dónde se dirigirá el movimiento reflexionante en la búsqueda de una entidad que pueda unificar el conjunto de asociaciones de la imaginación?

Lo que me propongo a partir de ahora es argumentar que su teoría da respuesta precisamente a fenómenos de comprensión estética no basados en la representación.¹¹⁷ Veamos un ejemplo para recobrar el hilo argumental.

Cuando contemplo el cuadro de *Inocencio X*, sólo indirectamente me interesa si es este Papa o aquél el que está allí posando con cara de pocos

¹¹⁶ Como he explicado, Kern, *Schöne Lust*, pág. 105, y Kulenkampff, "Über Kants Bestimmung", págs 68-70, tienen una opinión opuesta.

¹¹⁷ Kulenkampff afirma también que la teoría de las ideas estéticas es no representacional, es decir, no es mimética: "Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst", *Zeitschrift für philosophische Forschung* 33 (1979)

amigos. En la percepción estética de la obra, recogeré con la imaginación otro tipo de atributos sensibles como puedan ser su expresión y actitud, el bonete y el mantelete rojos, la luminosidad y el color, las pinceladas, etc., y formaré con todos ellos una nueva representación –o un continuo de representaciones–; tales representaciones, según la lección que extraemos del modelo de Kern, se podrían relacionar con conceptos y construir, por ejemplo, un retrato psicologista: “Inocencio X tenía fama de estar siempre alerta, desconfiado e infatigable en el desempeño de su cargo. Todos estos sentimientos los trasmite el papa cuando le miramos”.¹¹⁸ Todo esto son conceptos nuevos que me han sido sugeridos por aquellos atributos expuestos que no están en el concepto habitual de Papa Inocencio X, pero que Velázquez supo representar con maestría. Pero me quedaría insatisfecho si abandonara la experiencia estética en este momento. Anteriormente hemos argumentado que la comprensión estética no puede consistir exclusivamente en la reflexión ni de uno ni muchos conceptos nuevos. Kant explica que en lo propiamente artístico, es decir, “el genio, no se muestra en la exhibición de un concepto”, pues todo esto también puede formar parte de un retrato documental o de una investigación histórica y biográfica. Por esto, en la experiencia estética mi pensamiento tiende a ir más allá, a reflexionar sobre el papado, sobre los hombres de poder, sobre el realismo en la pintura o el barroco. Para Kant, lo genial del arte y de la recepción estética consiste en ir más allá, en, “con ocasión de una representación (aunque ésta pertenece al ámbito del concepto), producir más de lo que con cualquier concepto puede ser aprehendido y aclarado” (B194-5). *Producir más de lo que con un concepto puede ser aprehendido y aclarado no significa buscar interminablemente conceptos, sino “ir más allá de los límites de la experiencia”* (B193), comunicar algo que está más allá del pensamiento conceptual. *Ir más allá de los límites de la experiencia*: es en este movimiento que la comprensión estética se distingue estructuralmente de la reflexión cotidiana. ¿ahora bien, qué significa ir más allá de la experiencia?

Que el movimiento reflexivo que se activa en la comprensión estética “amplía estéticamente el concepto de una manera ilimitada” y “va más allá de la experiencia” no significa tanto que se comienza un movimiento de búsqueda de otros conceptos que no podrá tener término: esto no lo negamos. A lo que Kant

¹¹⁸ <www.artehistoria.com>.

se refiere cuando explica que la comprensión estética va más allá de los límites de la experiencia empírica sólo puede ser que, en su movimiento reflexionante, *se pone en relación la representación con ideas de la razón*. La imaginación, a causa de la intuición que ha producido, es decir, al producir una representación estética que ningún concepto puede abarcar, "es creadora y pone en movimiento a la facultad de las ideas intelectuales (la razón)" (B194-5). Así pues, el movimiento reflexionante, delante de una representación que contiene un número de elementos mayor que los que el entendimiento podría determinar con conceptos, continúa la búsqueda hacia una instancia mayor que pueda aportar un concepto de carácter más general y en el que pueda estar incluido este variado conjunto de matices y "representaciones colaterales de la imaginación" (B195). De este modo, entran en juego los conceptos de la razón, llamados por Kant ideas, y que tienen una naturaleza diferente.

Así pues, la comprensión estética parte de una experiencia cotidiana, de un concepto dado, pero siente que los conceptos que cotidianamente utiliza para cubrir la representación no son en este caso suficientes, pues la percepción ha encontrado una serie de elementos sensibles que escapan a la determinación lógica. Por ello, más que buscar indefinidamente otros conceptos, se suspende su determinación; no se niega: se suspende, y *se activa un movimiento reflexivo que tiende a buscar ideas de la razón para poder dotar de unidad y sentido al conjunto de los elementos sensibles*.¹¹⁹ Pero no avancemos acontecimientos; antes distingamos las ideas de la razón de las ideas estéticas.

Las ideas de la razón, como Dios, la muerte o la eternidad, son un tipo de "representaciones referidas a un objeto [...] en la medida en que nunca pueden ser un conocimiento del mismo" (Nota I, B239), porque el significado que alberga tal idea es tan amplio que "para él nunca puede darse una intuición [sensible] adecuada" (B240). Es decir, las ideas son representaciones, aunque es preferible llamarlas 'conceptos', para los cuales no cabe encontrar en la realidad empírica objeto alguno. Así, lo que las diferencia de los conceptos del entendimiento es que, mientras éstos –como el de magnitud o el de velocidad– "se pueden mostrar mediante una intuición empírica", la idea de la razón no puede ser mostrada en la sensación (B240). A pesar de no poder aportar conocimiento empírico, ni de objeto alguno, tienen una función en el sistema gnoseológico

¹¹⁹ Una idea cercana: también en Kulenkampff "Kants Logik", 1978, pág. 193.

kantiano. En efecto, las ideas de la razón son principios generales que no pueden determinar representaciones, pero que orientan el conocimiento, es decir, dan un fundamento para los principios que se deben aplicar al mundo físico.¹²⁰

En la *Crítica de la razón pura* y en la *Crítica de la razón práctica* Kant había concebido tres ideas como fundamento del sistema gnoseológico y moral humano, la idea de Dios, la del alma y la del mundo. Sin embargo, en el "Apéndice" la primera de las *Críticas* ya hay motivos para pensar que Kant no restringe las ideas a un número concreto, y que el sistema gnoseológico puede necesitar, como fundamento para las tres primeras, la idea de finalidad. Mi lectura del concepto de ideas estéticas en la *Crítica del ejercicio del juicio* me conduce, como pronto mostraré, necesariamente a potenciar esta lectura, poco ortodoxa con las versiones canónicas de la teoría del conocimiento de Kant.¹²¹ Veamos un ejemplo.

Cuando la idea sobre el tiempo dejó de fundamentar necesariamente el concepto de tiempo de "sucesión cronológica regular e irreversible", fue posible construir un concepto nuevo del tiempo, el de su relatividad a la velocidad del observador. En la idea de tiempo podemos pensar en el tiempo cíclico, en el de la mecánica clásica y el de la contemporánea, el de las noches en vela, etc. De este modo, una idea –el tiempo– no contiene un significado cerrado, sino que es una entidad abierta que puede contener principios empíricos que, en algunos casos concretos, se pueden mostrar como contradictorios entre sí, es decir, principios que expliquen fenómenos aparentemente contradictorios. En este sentido, las ideas son como *maneras generales o abiertas de entender ámbitos plurales de la realidad*, conjuntos todavía sin configurar concretamente por el pensamiento lógico.

Ahora bien, las ideas estéticas son diferentes a las ideas de la razón. Las ideas estéticas no se llaman ideas porque sean conceptos de la razón que no pueden ser adecuadas a ninguna intuición. Al generarse una idea estética, no se

¹²⁰ Es sumamente instructivo el texto del "Apéndice" a la "Dialéctica Trascendental" de la *Kritik der Urteilkraft*, especialmente, A 644-647. Por ejemplo, "las ideas trascendentales no tienen nunca un uso constitutivo [...], entendidas así, no son más que conceptos sofisticados. Tienen, por el contrario, un destacado uso regulador". Este tema fue objeto del seminario de doctorado con Jèssica Jaques. Otra referencia puede encontrarse también en Longuenesse, *Kant et le pouvoir de juger: sensibilité et discursivité dans l'Analytique transcendente de la "Critique de la raison pure"*, París, PUF, 1993.

¹²¹ Agradezco a Christoph Menke sus observaciones sobre este tema, entre otros.

está determinando ningún atributo concreto de la representación con un significado concreto: esto, además de contradecir su propia definición, implicaría un movimiento descendente o determinante de las ideas hacia la sensibilidad. En cambio, la comprensión estética se caracteriza por un movimiento reflexionante, que trata de abarcar la totalidad de los elementos con los que juega la imaginación bajo una perspectiva comprensiva. Este movimiento consiste, como ya he explicado, en que la imaginación, en su juego reflexionante con el material del objeto físico, desarrolla una representación que el entendimiento no puede satisfacer y, por tanto, puede "poner en movimiento a la facultad de ideas intelectuales". La imaginación relaciona la representación con una idea, la asocia, pero no se sintetiza como si fuera un objeto determinado.

Es importante tener presente que la intuición sensible de la imaginación no puede producir una síntesis real con la idea de la razón. Las ideas estéticas son precisamente una representación sensible generada por la imaginación asociada a una idea de la razón. Las ideas estéticas, aunque no son el producto de una síntesis con ideas de la razón, "buscan acercarse a una exhibición de los conceptos de la razón (de las ideas intelectuales)" (§49 B193-4). Es esencial tener esto en cuenta, pues significa que ninguna obra, aunque despierte ideas de carácter general, se puede definir por ellas; si no, volveríamos a caer en el problema de una comprensión demasiado intelectualizada del arte.¹²²

Contemplo la obra *Inocencio X* de Velázquez y, después de haber reconocido no sólo quién es el personaje, sino también su expresión, su actitud y otros elementos de la escena que me remiten, por ejemplo, a su soledad y a su recelo, sigo sin abarcar con estos conceptos parte de los elementos que le acompañan: la luz utilizada, la somera simbología papal, etc. Estos elementos, que por sí solos no significan nada o no son más que detalles, relacionados con la actitud que muestra el personaje en esta imagen concreta, parecen querer cobrar una cohesión más profunda y global. Al enlazar el personaje concreto y su expresión con lo que representa la figura del Papa de la Iglesia católica, con su función de jefe de estado, etc., entonces es cuando puedo meditar, de manera

¹²² Como ocurre a la mayoría de investigadores de la estética kantiana, como a los ya citados Guyer y Kern. Quizás, los que consiguen mantener más la ambigüedad entre lo sensible y lo intelectual (y de eso se trata en la estética), son Esser, *Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*, 1997, pág. 186 ss, y Lüthe: "Kants Lehre", 1984, pg. 73-74.

más general, sobre el poder terrenal que posee cualquier autoridad moral, o sobre la soledad que acompaña a los poderosos, o quizás sobre la degradada humanidad que a menudo produce la posesión del poder incluso en los supuestos representantes de Dios en la Tierra, etc. Cuando pienso en estas ideas, entonces ya he superado el ámbito conceptual del entendimiento y he saltado al ámbito más genérico de la razón, pero al mismo tiempo me mantengo en una representación sensible. Es en este sentido que la comprensión de la obra de arte puede generar diversas asociaciones, diversas orientaciones del material hacia una idea. El proceso reflexivo es, como Kern nos ha ayudado a comprender, recíproco: el significado y los atributos dependen los unos de los otros, pero con una diferencia esencial: *en lugar de encontrar sentido en la reflexión interminable de conceptos, se dirige a algo más que le supera, a la idea.*

Sólo relacionándola con una idea de la razón es posible que la representación estética adquiera una unidad más allá de lo que el entendimiento puede ofrecerle. Como hemos visto unas líneas más arriba, el tipo de relación que el ejercicio del juicio establece no puede ser de síntesis, como ocurre entre las intuiciones y los conceptos. *La idea no puede producir una síntesis con la intuición estética* porque es un concepto de carácter más general que no contiene en ella misma la regla o principio de determinación de los atributos sensibles. Por ello, por ejemplo, cuando hablamos de una experiencia estética concreta, *no podemos deducir lógicamente qué elementos concretos de la representación estética han sugerido la idea* ni, recíprocamente, cuál es el contenido específico de una idea que dota de significado determinado a la representación. Ahora bien, aunque no haya un principio o regla determinada que dote de objetividad a la relación entre la intuición estética y la idea, debe haber un motivo, una especie de principio que oriente el proceso cognitivo hacia un conjunto, por decirlo así, aprehensible y consistente, hacia una experiencia significativa para el sujeto. Debemos poder establecer un principio indeterminado para poder comprender el fundamento de la experiencia de una idea estética. ¿De qué principio se trata?

Ya nos hemos hecho esta pregunta anteriormente –V.1–, en relación a la unidad formal de la representación. Ahora, con motivo de “la capacidad de ideas estéticas”, Kant responde de modo muy parecido, demasiado parecido para que

se pueda referir a una cuestión diferente: "Dado que lo bello no ha de enjuiciarse según conceptos" que dotan de objetividad a la representación (Nota I B239-240), entonces la experiencia debe estar regulada por un "principio subjetivo" (ib.): y éste no puede ser otro que el de "la disposición final de la imaginación a la concordancia con la capacidad de conceptos en general" (ib.).

Si tenemos en cuenta las conclusiones establecidas en el capítulo V, todo lo que el principio puede prescribir es que la asociación entre los elementos sensibles del objeto y la idea de la razón debe producir una representación con una doble cualidad: por un lado que, en lugar de relacionarse con un conocimiento, debe hacer sentir que el conocimiento es posible y, por otro lado, que este sentimiento sea "válido universalmente" (ib.). Al fin y al cabo, lo que *la idea estética debe mantener* para que el proceso cognitivo culmine en una experiencia estética es *la comunicabilidad*, "la pretensión de gustar a todo el mundo" (ib.).

5. Recapitulación: perspectivas sensibles sobre lo real

En éste y último apartado quiero reunificar la teoría de la experiencia estética kantiana en los elementos generales que se han ido desplegando alrededor de la cuestión del sentimiento estético y de la comprensión. Mediante un breve repaso intentaré coordinar los momentos de la autorreflexión de las capacidades –V.1-2– y de la construcción de la intersubjetividad –V.3– para que, juntos, se desarrollen en una teoría que incorpore el mecanismo de la idea estética y que pueda dar una explicación a los fenómenos estéticos. Ilustraré las siguientes reflexiones con más ejemplos que hasta ahora –en ningún caso intento explicar tales obras– rehuyendo los gastados ejemplos kantianos. Nuestra pregunta básica es: ¿en qué consiste el enriquecimiento obtenido a partir de la comprensión estética, si ésta se fundamenta en el sentimiento estético?

Ya hemos visto que las tesis que reducen la comprensión estética a una generación de nuevos significados para una representación llevan a contradicción con la tesis de la experiencia basada en el sentimiento. Por esto, en la experiencia estética, no podemos hablar rigurosamente de haber generado un significado, si con esto nos referimos al sentido restringido en que se sintetiza de una manera nueva un concepto con intuiciones empíricas. Tampoco podemos

hablar de haber generado una nueva idea de la razón. En definitiva, el enriquecimiento del sujeto que produce una idea estética no puede restringirse al ámbito cotidiano o lógico ni al ámbito ideal delimitado por la razón. La idea estética no se agota en ningún discurso conceptual ni en la idea misma.

El desinterés hacia las propiedades objetivas característico del juicio estético nos ha mostrado que en este proceso el sujeto se distancia de los significados que el objeto pueda poseer para él, tanto en el sentido de conocimiento objetivo, como en el de fuente de sensaciones agradables, como en el de medio para satisfacer un deseo. Al suspender la determinación de todos estos conceptos sobre la intuición del objeto, la imaginación juega libremente con los estímulos que nos llegan del objeto físico y, refiriéndolos al entendimiento en general, construye una representación unitaria e indeterminada. Esto no significa que esta representación estética sea, por un lado, el resultado de la percepción de la pura materia o de la pura literalidad del objeto –como defiende De Man–: es decir, no es una experiencia de lo meramente sensible del objeto. Pero tampoco significa, por otro, que en la representación se reconozcan uno o muchos conceptos previos o ideas –como defienden Guyer y Kern: es decir, no es una experiencia que se reduzca a reconocer a una personalidad histórica, o una serie de valores de la tradición. La forma de la representación estética es unitaria, aunque al mismo tiempo puede adquirir cierto carácter inestable, virtual y provisional, según la intensidad del juego de la imaginación con el entendimiento. Esta última cualidad, tan propia de la representación estética, es la que se entiende normalmente como ficción. En ese juego es donde supera tanto la pura materialidad como el juego conceptual.

La discusión sobre los dos tipos de belleza –libre y adherente– nos ha permitido la primera aproximación sobre el estatuto ontológico de la ficción. En esta discusión, hemos deducido que el reconocimiento de los conceptos de la mayoría de objetos es necesario como paso previo de la experiencia estética. Es decir, *la experiencia estética se desarrolla en un mundo de significados, aunque la imaginación hace abstracción de éstos para ir más allá*. Para que se pueda percibir estéticamente un hombre, debe reconocerse que ahí hay un hombre, aunque el concepto que tenga de él no influya directamente en el enjuiciamiento estético. Sólo cuando se está ocupado con una representación cuya estructura no se determina por las propiedades objetivas del referente, sino en un diálogo

constructivo entre éste y el sujeto, es posible que la representación vaya más allá de lo objetivable y haga brillar su belleza.

Las conclusiones del capítulo anterior –V.2– sobre el juicio estético han llegado a definir este ‘ir más allá del objeto’ físico, la cualidad de bello de un objeto, como el sentimiento de que las facultades cognoscitivas se ponen de acuerdo entre ellas libremente, sin la coerción de principios, para producir una representación unitaria a partir del objeto. Si se ha calificado la representación estética como final es porque pone en movimiento las facultades cognoscitivas para comprender su propia finalidad, es decir, la representación muestra que con objetos como éste las facultades funcionan y que, por tanto, pueden conocer el mundo al que pertenecen tales objetos. Aquellas representaciones estéticas que *muestran que el mundo puede ser conocido son las que, por lo general, se llaman bellas.*

En el “Excurso” del capítulo V hemos visto que, si hay maneras de representarse a los objetos que muestran que el mundo puede ser conocido, otro tipo de aprehensiones del objeto pueden mostrar que hay aspectos del mundo que están más allá de nuestros conocimientos, de nuestra vida cognoscitiva: este tipo de representaciones se llaman siniestras, horribles, sublimes –entre otras categorías. Al fin y al cabo, esta división parece natural: un objeto que hace sentir que el mundo está iluminado bajo la luz de la comprensión produce un placer; mientras que el objeto que muestra el más allá de los límites del conocimiento produce una doble sensación: en el sentido de que se aprende algo de ello, una sensación positiva, pero en el sentido de que desborda los límites de las facultades, una sensación de dolor, de extrañeza, de malestar; en suma, la experiencia de lo incognoscible produce una especie de placer negativo. En cualquier caso, no se trata aquí de una dualidad de categorías más o menos porosas, sino de un *sentimiento*, el *estético*, donde se pueden destacar unos tonos por encima de otros: como ha mostrado Eugenio Trías, detrás de lo bello se esconde lo siniestro y sólo frente a éste se puede mostrar la belleza, *lo bello implica lo siniestro tanto como éste a aquél.*

La autorreflexión de las facultades en el ejercicio estético del juicio se realiza mediante una representación empírica y se manifiesta al sujeto como un sentimiento; por tanto, la reflexión permanece habitualmente implícita –buena parte del arte contemporáneo trata de explicitar el mecanismo estético. Por ello,

a diferencia de como lo hace la reflexión filosófica, la experiencia estética, en lugar de desarrollarse en un plano discursivo lógico, lo hace en el plano afectivo sobre la representación y en el juego con sus elementos. Pero este juego no radica meramente en pasear la mirada por los elementos puramente sensibles: esto produciría hastío y terminaría con las ganas de jugar. Para que una representación se perciba como final sin fin sin acabar aburriendo, es decir, mantenga activas las facultades de conocer, debe poner en movimiento lo que todas estas facultades poseen: las intuiciones de la imaginación, los conceptos del entendimiento y las ideas de la razón. En la experiencia estética la imaginación recoge más elementos del objeto de los que pueden ser abarcados por un concepto, se ensayan otros conceptos y, entonces, se buscan aquellas formas intelectuales que pueden abarcar un ámbito sensible más amplio, las ideas de la razón. En este movimiento reflexivo, las facultades juegan dotando de sentido a la representación estética. Sólo porque se está construyendo una representación cuya estructura no viene determinada por las propiedades objetivas del referente sensible, sino en un diálogo entre éste y nosotros, es posible que la imagen adquiriera el valor semántico de una idea de la razón. Sólo en un mundo que ha perdido la estructura categorial empírica, cuando se hace "de la naturaleza algo que la sobrepasa" (§49 B193), entonces las ideas de la razón pueden cobrar apariencia sensible. Sólo en un mundo ficticio es posible, a través del retrato de una persona, como en el ejemplo de *Inocencio X*, percibir la personificación del poder celestial corrompido, la encarnación de la desconfianza hacia los hombres o de la amarga soledad del poder.

Como he explicado antes, la idea de la razón no es un concepto cerrado de significados, sino que es una entidad intelectual abierta incluso a atributos que, si se desarrollan concretamente, pueden ser contradictorios, como, por ejemplo, los atributos de Dios o del tiempo. Aunque no aportan un significado del objeto al que se refieren, las ideas, en la teoría gnoseológica kantiana, funcionan como principios cognoscitivos que guían la comprensión de los fenómenos desde un nivel trascendental, sin determinarlos; es decir, *orientan el conocimiento del mundo*. Por ello, cuando la idea se asocia con la representación estética, no está determinando ningún atributo de la representación con un significado determinado, sino que comprende la totalidad de los elementos con los que juega la imaginación bajo una perspectiva racional. La representación estética no

adquiere el estatus de un objeto de conocimiento, sino de un "vehículo" para otro tipo de efectos. Los significados que se reflexionan en la experiencia estética afectan a la existencia humana, pues afectan a nuestro horizonte existencial de comprensión, es decir, modifican nuestro mundo.

En conclusión, si en el análisis formal de la experiencia estética hemos concluido que ésta es una autorreflexión de las facultades con motivo de una representación que muestra *que podemos conocer el mundo*, el análisis sobre su contenido muestra *cómo lo podemos conocer*. Al generar estas ideas estéticas, *se ensayan perspectivas* bajo las cuales se puede enfocar la mirada del mundo. Al ejercer estéticamente el juicio, se distancia uno del significado determinado de los objetos para aprehender con qué principios fundamentales construye los juicios sobre lo real. Sólo suspendiendo la determinación de conceptos en un objeto, se puede, con su motivo, aprehender bajo qué miradas se comprende el mundo o bajo qué otras miradas se puede enriquecer el espíritu para comprenderlo. Debía ser en este sentido, por ejemplo, que los impresionistas dijeran de sus obras que no significaban nada, es decir, nada determinado. Sólo cuando se suspende la determinación de conceptos, una pintura de Monet deja de significar algo concreto y pasa a mostrar una manera –según la impresión de la luz– de ver el mundo. Sólo entonces un edificio de oficinas deja de ser pensado en su función y pasa a ser visto como la encarnación del dólar o del poder económico, una piedra colgada de la pared se convierte en la gravedad misma –Giovanni Anselmo: *Sin título* (1969)– unos girasoles expresan el puro impulso vital, un cielo rojo es desesperación, unos versos son tristes.

Mi tesis de lectura sobre las 'ideas estéticas' en Kant se basa en que este mecanismo tiene un lugar primordial en la teoría kantiana del ejercicio estético del juicio, pues sin ellas la tesis de la reflexión de las facultades cognoscitivas sobre su propia función se convertiría en una reflexión abstracta y formal, indiferente al objeto percibido –y para esto ya tenemos la filosofía. La autorreflexión de las facultades se llena de motivos con la función de las ideas estéticas; el resultado de la experiencia estética, a saber, que las facultades sienten que pueden conocer el mundo, sólo puede darse cuando al mismo tiempo se manifiesta bajo de qué manera lo comprenden o lo pueden comprender. Los objetos estéticos no sólo le dejan a uno ensimismado por su belleza; los convierte uno en objetos bellos –o siniestros, asquerosos,

surrealistas, misteriosos–, en el momento en que, al pasar al mundo ficticio, los percibe como dotados de una universalidad, la ejemplaridad, que una comprensión concreta sobre un objeto no puede aportar: es decir, los percibe como libres, poderosos, virtuosos, con sentimientos –patéticos–, como pura física o mística religiosa, como puro capital, como críticas al capital, etc. Algo así debe de ser experimentar ideas estéticas. De hecho, a muchas de las obras que nos dejan indiferentes o que simplemente nos recuerdan conceptos que ya conocemos, esas que tendemos a olvidar al cabo de poco, les falta esta dimensión de profundidad, esta transmisión de un sentimiento que quiere ir más allá. Al fin y al cabo, visitar una exposición de arte, leer un buen libro, significa a menudo confrontarse con una manera de entender el mundo.

He explicado que no se puede describir en un discurso lógico ni qué elementos sensibles ni qué relaciones entre ellos inducen a una idea o a un sentido. La obra, en su irreducible materialidad, o, mejor dicho, la experiencia estética, al querer percibir la obra sin reducirla a ningún esquema conceptual determinado, impide la obtención de un significado –y de muchos, también. Por eso, se tiende a buscar una mirada comprensiva de mayor alcance y menos concreción, la idea. Sin embargo, la mirada, cuando vuelva a dirigirse estéticamente al objeto físico, se dará cuenta de que, bajo la potencialidad comprensiva de esa idea, caben diversas comprensiones determinantes para los atributos de la obra y sus relaciones concretas. La orientación del sentido puede entonces cambiar, y siempre son posibles nuevos ensayos, nuevas combinaciones. El trato estético de la percepción convierte lo material en irreducible y al mismo tiempo en detonador de una reflexión que va más allá del conocimiento empírico. Es como si lo más profundo fuera la forma, lo más superficial: como dijo Valéry: “lo más profundo es la piel”. Por esto, la forma material de la obra no se deja distinguir de las reflexiones que motiva. La crítica de los vicios de la sociedad burguesa de su tiempo por parte de Grosz, Kirchner, etc., no podía no estar acompañada de una crítica de sus medios de representación. Una crítica que se enfrentara a la manera de ser imperante debía contener también un asalto desde la forma a su forma de ser. Pero por la misma razón, una análisis estético de aquellas obras no debe limitarse a sus innovaciones formales en el campo pictórico.

Hasta ahora he utilizado muchos ejemplos extraídos de las artes plásticas, pero no por ello la estética kantiana debe concordar menos con la literatura o con la música. Kant mismo explica que donde mejor se pueden encontrar ejemplos de ideas estéticas es en la poesía: en ella no sólo la relación entre los referentes sensibles sugiere ideas –“duerme la casa donde ya no nos refugiamos” (P-Sauquillo)–, sino que se puede invocar directamente a la idea. Esto se puede hacer en dos direcciones: la primera consiste en “vitalizar una idea mediante atributos que la imaginación le agrega y que suscita un conjunto de sensaciones y de representaciones colaterales” (§49 B197) –“hasta que se le rompen las alas al sentido” (P-Sauquillo). En la dirección opuesta, se puede asociar una representación sensible con un “concepto intelectual y así vitalizarla mediante la idea de lo suprasensible” (ib.): Celan: “Una nada / fuimos, somos y / permaneceremos, floreciendo: / la nada, la rosa de nadie”.¹²³

A partir de estas observaciones sobre las ideas estéticas obtenidas en la poesía creo que se puede ratificar mejor la posibilidad de que para Kant las ideas estéticas, más que reducirse a unas ideas definidas, se relacionen con los conceptos según su grado de abstracción. En este sentido, la frontera entre ideas y conceptos se vuelve, en algunos casos, más permeable según el uso que se haga de ellos, aplicado a la realidad empírica, como en los conceptos, o meramente reflexionante.

Por lo que concierne a la música, ya anteriormente hemos justificado con una breve referencia su productividad para las ideas estéticas. Veamos una última cita:

“En la música este juego va de la sensación del cuerpo a las ideas estéticas (de los objetos [Objecte] para los afectos), y entonces de éstas de regreso sobre el cuerpo, pero ahora con toda su fuerza (§54 B225).

Esta última cita es interesante porque, entre otras cosas, en lugar de referirse a la materia sonora, utiliza como motivo estético una sensación corporal. Antes Kant ha tomado la representación sensible como el motivo para

¹²³ Esto recuerda la intuición de Aristóteles de que “la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (*Poética*, 1451b), traducción de García Yebra.

las ideas estéticas en la experiencia estética visual; ahora análogamente se refiere a los afectos corporales. En pocas artes parece tan claro como en la música que los sonidos se interiorizan como sensaciones somáticas de bienestar, de alegría, de pesadumbre, y que éstas ponen en movimiento la reflexión sobre ideas, sin que medien conceptos del entendimiento. Recíprocamente, las ideas dan sentido a esas sensaciones: ¿es el violín que expresa angustia o es la – ¿nuestra?– angustia que dota de vida al instrumento?

Considerar el objeto estético desde esta perspectiva interiorizada es otra manera de afirmar lo que ya se hemos caracterizado como subjetivo frente a objetivo, como ficticio frente a la realidad cotidiana; es otra manera de referirnos a este diálogo virtual entre los receptores y las obras. Creo que hay otros fenómenos propiamente estéticos que pueden ser bien comprendidos a partir de esta noción de la interiorización –posible gracias a las ideas estéticas–: las asociaciones estéticas. Hasta ahora, la teoría de las ideas estéticas ha permitido explicar que un objeto sensiblemente irreducible a conceptos, conducido por un sentimiento, encuentra una dirección de sentido en una entidad superior: la idea de la razón. Nos hemos referido a objetos sensibles materialmente más o menos homogéneos, como obras sonoras o pictóricas. Pero la idea estética también puede crear relaciones nuevas entre materiales de diferentes tipos y que se perciben por sentidos diferentes. Sólo bajo el paraguas de una idea, aunque ésta no siempre se pueda explicitar, una melodía dota de carácter a una escena fílmica, la notas de un piano inspiran texturas y colores, el gesto de un director transmite a los intérpretes la expresión para unos compases concretos, la iluminación en un escenario se une con el texto para crear un dramatismo especial, las pinceladas de un cuadro dotan del sentido de la libertad a los gestos del pintor.

Perspectivas sensibles intersubjetivas

El ejercicio estético del juicio tiene en cuenta la singularidad de cada objeto en la producción de la representación y no le interpone ningún principio objetivo. Esto significa, como se ha mostrado en el capítulo V.1, que el fundamento del juicio estético, al referirse a la representación, se encuentra en

un estado subjetivo en que la imaginación y el entendimiento concuerdan en un libre juego. Al final del apartado VI.4. hemos visto que también la producción de las ideas estéticas que vehiculan un contenido indeterminado sobre el mundo se basa en el uso subjetivo de la facultad de juzgar. ¿Significa esto que las ideas estéticas conducen a una comprensión individual, válida sólo para el individuo que juzga? O lo que es lo mismo: ¿puede considerarse cualquier asociación entre intuiciones sensibles e ideas intelectuales como una idea estética, como una forma de comprensión?

Para poder responder a estas preguntas, repasemos primero algunas de las reflexiones desarrolladas en V.3 en relación al aspecto intersubjetivo del juicio estético. Allí hemos visto que estamos justificados para presuponer el sentimiento estético en los demás, porque sentimos que delante del objeto bello los otros deben producir también una relación de compenetración armónica entre las facultades. Este sentimiento –de que en los demás se producirá la misma relación entre las facultades–, se apoya en el hecho de que, al juzgar estéticamente un objeto, hacemos uso del sentido común.

Aunque tradicionalmente haya adquirido el nombre de 'sentido', no por esto el *sentido común* debe definirse como una capacidad innata –como la del olfato. El sentido común lo adquirimos con la experiencia, lo desarrollamos fijándonos en los juicios estéticos –entre otros juicios– de los demás y practicando la misma actividad enjuiciadora autónomamente; es como un poso que a lo largo de los años el entorno social ha dejado en nosotros. Cuando ejercemos el juicio estético con sentido común, tenemos en cuenta la forma de pensar que subyace a las convenciones sociales, tanto sobre arte como sobre cualquier otra actividad humana. Mediante el sentido común nos orientamos sobre la forma en que los demás se representan un objeto cuando enjuician libremente y sin estar determinados por una regla del entendimiento. De este modo, podemos intuir el sentimiento estético que los demás deben obtener de los objetos. A diferencia de, por ejemplo, una discusión sobre inversiones inmobiliarias, sobre nutrición o sobre normas de circulación, en las cuales presuponemos y compartimos una serie de principios –aunque no todos– sobre los beneficios, la salud y el respeto cívico, el rol del sentido común en la experiencia estética no es el de presuponer tales convenciones sino el de ponerlas en juego: *en la partida estética valoramos positiva o negativamente,*

aprobamos o discutimos, consolidamos o rechazamos las convenciones sociales. Gracias a esta instancia común a todos, cuando juzgamos una obra de arte convertimos en comunicable lo que sentimos, proponemos nuestro sentimiento y la representación como ejemplar para los demás; en definitiva, participamos en el espacio público y lo modificamos.

Hasta aquí, parte de las conclusiones desarrolladas en V.3 en relación al ejercicio estético del juicio basado en el sentimiento. En relación a la comprensión estética, en VI.4 hemos rechazado la posibilidad de restringirnos a una comprensión conceptual unívoca y determinada. Si aplicamos a la teoría de las ideas estéticas las reflexiones recogidas en el párrafo anterior, entendemos todavía mejor que en la comprensión estética las convenciones sociales y todos los conocimientos generales que poseemos tampoco puedan determinar el significado de la obra. Al contemplar *Inocencio X* de Velázquez, uno podría ser un experto en historia del arte, movilizar toda aquella información que posee sobre el personaje retratado, la Iglesia católica, la iconografía papal, las potencias políticas de la Europa del momento, las nuevas corrientes cristianas, la biografía del pintor, pero nada de ello le podría conducir a un significado unívoco y definitivo de la obra; mediante la experiencia estética más bien valora – cuestiona– todo esto en tanto que reglas que en otro tipo de experiencias aportan significados a la realidad cotidiana. ¿Cómo se explica y se desarrolla este proceso de valoración?

En la experiencia estética se utiliza el sentido común para valorar las sensaciones que produce una representación –y así saber si se puede presuponer en los demás. Esto significa que se está valorando mediante el sentimiento – estético– el grado en que las convenciones sociales o cierta información acerca de la obra se adecuan a la representación. Al aceptar o rechazar la forma en que las convenciones pueden orientar a dirigir el sentido de la representación, se orienta la dirección según la cual se lleva a la experiencia más allá de la realidad empírica y se produce algo que la supera: es decir, mediante el sentido común, se orientan las asociaciones de la representación sensible con las ideas de la razón. Dicho de otra manera, mediante el sentimiento uno se guía sobre la posibilidad de que la idea con que aprehende el sentido general de la representación es adecuada a una manera de ver el mundo o no que los demás pueden compartir. Es de sentido común, por ejemplo, que en la experiencia

estética del retrato del Papa de Velázquez el retratado no transmita la sensación de honestidad del poder, ni de una autoridad moral justa e imparcial, ni de una religiosidad que inspira el sentimiento vital, etc. No se trata de que no sea posible relacionar la obra con estas ideas, sino de que nuestro juicio estético, mediado por el sentido común, rechazaría aquellas direcciones de sentido o, mejor, ya habría generado otras.

No cualquier asociación de imágenes con ideas genera una idea estética, si por ésta se entiende una representación unida a una idea que al mismo tiempo se exige en los demás. No cualquier recuerdo o asociación mental que aparezca en la recepción de una obra se considera parte indisociable de la experiencia estética de esta obra. Es de sentido común, de acuerdo, pero esto no coarta la libertad de que alguien dote de sentido completamente diferente a la obra, su propuesta sea considerada ejemplar por los otros y acabe pasando a formar parte de una forma nueva de englobar los atributos sensibles de la obra –por ejemplo, la versión de *Inocencio X* de Francis Bacon.

Recapitemos. La definición elemental del ejercicio estético del juicio se caracteriza por el proceso mediante el cual la imaginación crea libremente relaciones entre los atributos de una representación, los refiere al entendimiento en general y sugiere así la orientación hacia unas ideas de la razón. Ahora hemos recordado que el sentido común debe mediar en este proceso: debe servir para orientar la reflexión hacia aquellas ideas que unifican la globalidad de la obra en un resultado sensible comunicativo. Es decir, debe servir para orientar la *materialización de una perspectiva comunicativa sobre el mundo*. La comunicabilidad es el único principio que guía la producción de una idea estética. Veámoslo con las palabras de Kant: por lo que concierne tanto al genio que crea una obra de “arte (en la producción de lo bello)”, así como en la recepción estética de una obra, “uno puede explicar la facultad de [producir] ideas estéticas” con el fundamento “de la disposición *final* de la imaginación a la concordancia del entendimiento” (“Nota I” B242). Al final del anterior capítulo hemos visto que “la finalidad estética” (ib.) de la concordancia entre las facultades es el estado subjetivo que se percibe como compartible con y comunicable a los demás con motivo de una representación. Cuando sentimos este estado subjetivo en la forma de un placer es que se cumple la condición

gracias a la cual la representación es comunicable: ésta es la condición que "debe justificar la pretensión de que guste a todos" (ib.).

Que el sentimiento de comunicabilidad es lo que guía la formación de una idea estética –frente a otras representaciones posibles– significa que, cuando generamos ideas estéticas con motivo de una obra, estamos reproduciendo maneras ejemplares de ver el mundo. Esto no significa que tales ejemplares concuerden con las formas dominantes de ver el mundo, sino que también se pueden oponer a ellas. Por eso, por ejemplo, cuando alguien expresa su satisfacción por una obra que a uno no le había llamado la atención, entonces puede tratar de imaginar desde qué perspectiva aquél la observa, bajo qué principios indeterminados podría estar juzgándola, qué manera de ver el mundo se necesita poseer para que esta obra le diga algo. En este proceso, uno reflexiona sobre una manera de entender el mundo. Este matiz es importante porque la perspectiva que se genera o sobre la que se reflexiona no tiene por qué poder aplicarse a otro tipo de experiencias. El proceso es reflexivo, es decir, va de la concreción sensible hacia la generalidad de la idea, de los elementos estéticos hacia la idea que intenta abarcarlos. Si de ahí se abstrajera una idea y se quisiera aplicar a otros fenómenos, se aplicaría un proceso determinante, no estético. Por eso, nunca debe tomarse la idea como lo que define la idea estética; digamos que ésta sólo puede ser mostrada ostensiblemente y compartida en el acto de la reflexión: lo que define la idea estética es la forma en que los diferentes elementos sensibles se relacionan entre sí para reflexionar una idea que produce un sentimiento, lo cual convierte a la idea estética en un contenido casi indescriptible.

Conviene detenernos brevemente en este aspecto, uno de los más interesantes de la experiencia estética; aquí se revela de nuevo lo que explicaba en el capítulo V.3 sobre el hecho de que la falta de una necesidad lógica entre el sentimiento y la representación conduce a una relación circular.

Acabo de explicar que el sentimiento de la comunicabilidad –sentido común– es la base para la producción de una idea estética, y que esta idea estética abre –o critica, juzga– una perspectiva sobre el mundo, es decir, abre a nuevas posibles relaciones semánticas entre los objetos. Dicho de otra manera, cuando se ejerce estéticamente el juicio –esta obra es bella, es horrible o parece subversiva–, se valora con el sentimiento las perspectivas desde las cuales se

forman las convenciones sociales. Ahora bien, si al producir una idea estética se genera, se critica, se cuestiona, una perspectiva sobre el mundo, en esta actividad se está también cultivando y ampliando el espacio común de comunicación. En conclusión, cuando se producen ideas estéticas, se aportan contenidos al principio de comunicación. Este principio, cerrando el círculo por el punto inicial, es la base para la generación de ideas –perspectivas sensibles sobre el mundo.

En esto se distinguen los juicios estéticos de los de conocimiento. Se describe la realidad o se corrigen otros juicios en relación a ella mediante los juicios lógicos, y también se explican qué principios llevan a uno actuar de tal manera mediante los juicios morales. Sin embargo, en los juicios estéticos, al aprobar o criticar una obra, al explicar los sentimientos que produce, se moviliza el acervo de conocimientos, se compara la forma de percibir la representación con la forma en que los demás se la representarían. Se expresa con un sentimiento si los principios según los cuales los demás describen la realidad y actúan en ella concuerdan con el propio, es decir, se posiciona uno respecto a la sociedad. Por todo ello, mediante los juicios estéticos, se proponen ejemplarmente los propios principios, se cultiva el espacio comunitario con nuevos contenidos, se siembran las propias relaciones semánticas entre los objetos.

Resumamos en una frase: *mediante el ejercicio estético del juicio se avalan estas o aquellas maneras de entender el mundo, se enriquece el espacio de lo comunicable, se proponen ejemplarmente nuevas perspectivas.* Hemos ascendido a uno de los principios más abstractos y de mayor generalidad del sistema kantiano: aquel que aporta el fundamento para todos los otros juicios sobre lo sensible. Kant se refiere a él como a *un fundamento que no puede ser él mismo lógico ni sensible, sino suprasensible, y que pone las bases de la comunicación entre los humanos.* Como andamos en un terreno inseguro, Kant sólo habla de manera hipotética: por lo que a este principio respecta “nada puede conocerse ni demostrarse [...] porque su fundamento de determinación puede considerarse como el substrato suprasensible de la humanidad” (§57 B237). Es un terreno inseguro, pero no por ello del todo metafísico –en el sentido wolffiano–, pues allí donde parece que hayamos ascendido a los terrenos más elevados del sistema racional nos encontramos con uno de los hechos más

terrenales y más comunes de nuestra existencia: la sensibilidad y el gusto estéticos.

Las últimas reflexiones sobre la experiencia estética la ponen en relación con el sistema cognoscitivo completo, jugando un papel esencial en la constitución de nuestro mundo. ¿Pierde, en este sentido, su autonomía?

El juicio estético no valora el objeto según su capacidad de mantener las convenciones o según su capacidad de cuestionarlas, sino según su *inherente valor expositivo*. Este valor no consiste en reconocer *ciertos principios*, compartirlos o disentir de ellos, sino en *sentirlos –en un acto reflexivo– como dotando al mismo tiempo de sentido al material*; se produce así una idea estética en un ámbito que se sabe ficción –no-real. Por tanto, el valor del juicio estético consiste en construir un diálogo –aunque sea fragmentario o incierto– y no en aquello sobre lo que se dialoga: si no hay diálogo, no hay comunicación y la obra no puede constituirse: *sólo hay obra de arte cuando se constituye un diálogo, con el objeto y con los demás*. Por ello, el juicio estético mantiene su autonomía mientras mantenga la libertad de adhesión a través del sentimiento, sin poder demostrar lógicamente la verdad o falsedad de alguna perspectiva sobre las cosas. *Cuando la obra gusta o disgusta es que las facultades pueden recrear una tal perspectiva sobre el mundo*; si deja indiferente, no hay experiencia estética, no hay diálogo, no se muestra nada. Cuando algunos futuristas proclamaban la belleza de la guerra, no estaban tanto negando sus horrores como queriendo comunicar, no imponer, una nueva manera de ver su época histórica, más dinámica, veloz, tecnológica. Si algunas de estas obras producen algo de temor es quizás porque bajo tal perspectiva el mundo se inhumaniza y se vuelve peligroso; no debe ser tan infundado el temor a ciertos usos de la tecnología.

Al fin y al cabo, si todo esto es correcto, a diferencia de lo que tanta bibliografía actual considera,¹²⁴ parece que en Kant la teoría sobre el placer estético y la teoría sobre la comprensión estética no son dos teorías que chocan entre sí en algunos aspectos, sino más bien lo contrario. Son partes complementarias y recíprocamente necesarias de una y la misma teoría: si esto es correcto, no puede haber placer estético –o placer negativo, o la esperanza de un placer– sin tender a la generación de ideas estéticas, pues el placer consiste

¹²⁴ Ver nota bibliográfica en apartado “Comprensión estética intelectual: un dualismo...”.

precisamente en la reflexión de las facultades que, al generar una perspectiva –o al cuestionarla– sobre el mundo, sienten placenteramente que lo pueden conocer a través de ella. Sin duda, debía de ser este tipo de poder comunicativo de la experiencia estética el que atrajo tanto a Kant y a buena parte de los ilustrados de su tiempo.¹²⁵

A caballo de los años 2004 y 2005, se mostró una exposición sobre nubes en la Alte National Galerie de Berlín. En ella, se mostraban ejemplos de cómo se habían representado los cielos, las nubes, las tormentas y otros fenómenos meteorológicos en la pintura de los últimos siglos. La observación de las obras era bastante elocuente, pero si además se añadía a ella la información disponible sobre su contexto histórico y estilístico, intelectual y científico, entonces se hacía explícito cómo cada época y cada pintor había proyectado sobre las nubes, más o menos conscientemente, sus creencias sobre los fenómenos atmosféricos, su manera de ver el mundo y de entender el arte. Sería absurdo determinar el significado de las nubes en cada obra, pero sí es cierto que esas nubes airadas o melancólicas, esas nubes de luz, esas nubes hechas de vapor, esas nubes contaminadas de alienación proletaria, encarnan, junto con otros motivos de cada obra, maneras de entender el mundo. La experiencia estética que a mi entender proponía la exposición no consistía en reconocer en las nubes tal o cual material, tal o cual sentimiento concretos: esto no sería ninguna experiencia estética, sino hermenéutica; la experiencia estética promovida por la exposición podía consistir en sentir cómo se mostraba ésta u otra manera de ver la realidad a través de cada obra. Tales obras muestran con ejemplaridad mediante las representaciones de sus cielos cómo se concibe, o se quiere concebir, la realidad. El placer estético, el sentimiento de la belleza, de lo sublime, de lo fantástico, etc., consiste en sentir la ejemplaridad con que se transmiten tales miradas. Esta experiencia no es repetible como experiencia cotidiana, o moral, pero afecta sobre ella. Al generar estas ideas estéticas, nos confrontamos con perspectivas sobre el mundo, nos apropiamos de ellas, las juzgamos, avalamos o criticamos, y creamos otras nuevas. Construyendo mundos imaginarios alimentamos la estructura de sentido del mundo que compartimos con los demás.¹²⁶

¹²⁵ Sobre el valor comunicativo del arte en la actualidad, ver la Conclusión general.

¹²⁶ Quizás no sea inoportuno explicitar algunas de las muchas diferencias de la teoría que expongo con la de Goodman: perspectivismo vs. escepticismo; realismo vs. irrealismo; definiciones de

Lo estético en relación con lo simbólico

Estas reflexiones nos indican que la experiencia estética, aun manteniendo su característica autonomía respecto al resto de procesos cognitivos humanos, está en muchos sentidos relacionada con ellos. Analizaremos ahora una de las más controvertidas de estas relaciones. Kant clasifica el tipo de proceso cognitivo en la producción de una idea estética dentro del modo de "exhibición simbólica" (§59 B255). Igual que el modo de exhibición estética, éste se diferencia del modo de exhibición esquemática en que no determina una representación bajo un concepto determinado, abarca más fenómenos que los puramente estéticos. Así pues, la exhibición esquemática determina conceptualmente una intuición siguiendo un esquema o una regla del entendimiento, mientras que la exhibición simbólica inserta en esta relación una segunda intuición. Este proceso se desarrolla a través de una analogía y consiste en utilizar la regla conceptual con la que se ha determinado una intuición para aplicarla a la segunda, de tal modo que ambas intuiciones quedan unificadas por la misma regla o idea, y una deviene el símbolo de la primera. Con unos ejemplos quedará más claro: la reflexión sobre la asombrosa capacidad de movimientos de los pájaros los convirtió en símbolo para la capacidad de movimiento humana, es decir, en símbolo de la libertad; esta regla vale también para la representación de un pájaro enjaulado, que en algunos contextos es símbolo de la esclavitud o de la vida en regímenes totalitarios. Desde los años cincuenta, la pincelada y el gesto aparentemente indiscriminados han pasado a simbolizar la libertad individual, al menos en la pintura. Desde hace pocas décadas, coherentemente con algunos preceptos de nuestra sociedad, nada más común que simbolizar la libertad mediante el coche que te lleva hasta el fin del mundo.

Kant, haciendo muestra de una penetrante sensibilidad lingüística –algo no tan común en su época–, comenta que, de hecho, "nuestro lenguaje está lleno de tales exhibiciones indirectas, por medio de las cuales la expresión no

'mundo' diferentes: mientras en la teoría kantiana la experiencia estética no construye mundos en los que se puede vivir, sino que son mundos que nos muestran algo sobre el real, creo que Goodman construye una especie de ontologización de las nociones lógicas, básicamente tarskianas, y defiende el pluralismo de mundos existenciales.

contiene el auténtico esquema para el concepto sino meramente un símbolo para la reflexión" (§59 B257). En cualquier contexto se pueden encontrar ejemplos de la pregnancia simbólica del lenguaje, como en el mismo uso de términos filosóficos habituales, como "fundamento", "sustancia", "depender" (ib.). Cualquiera de estos términos puede servir como "símbolo para la reflexión"; se trata de un proceso que utiliza una intuición exhibida simbólicamente para reflexionar sobre cuestiones que no tienen realidad empírica o, en palabras de Kant, sobre conceptos a los cuales "quizá nunca puede corresponder directamente [esquemáticamente] una intuición" (ib.). Kant vuelve a poner aquí el acento en la función de guía cognoscitiva del modo de exhibición simbólica, pues en él nos orienta de forma intuitiva –con imágenes, por decirlo así– y no sólo abstracta y conceptual.¹²⁷

Aunque el texto se haya referido una vez al "auténtico esquema para el concepto", no por ello estamos obligados a pensar que Kant se refiere al significado verdadero u original y que, por tanto, seguía pensando dentro de una forma ingenua del paradigma mentalista del lenguaje. El fragmento no parece indicar que Kant opone el "significado lógico" al significado simbólico o metafórico. Si tenemos en cuenta sus intuiciones sobre la fertilidad del uso simbólico del lenguaje –incluido el filosófico–, con el término "auténtico" parece referirse más bien al significado que interviene en el proceso cognitivo lógico, es decir, al de determinación de una intuición, pues este mismo proceso es también el que se utiliza en la experiencia cotidiana y en el conocimiento científico. El texto parece definir como significado auténtico el que puede determinar fenómenos, a diferencia del significado que es producto de las reflexiones simbólicas como, entre otras, las que se producen en el ámbito de la estética. Kant comenta que estas relaciones entre representaciones estéticas y otros conceptos, especialmente morales, acaban convirtiéndose en relaciones heterogéneas, donde ya no se mantiene la autonomía estética.

¹²⁷ En su comentario a Kant, Flórez Miguel concluye que el "pensar simbólico es pensar según la forma", con lo cual unifica los aspectos más formalistas de la tercera crítica: la autorreflexión de las capacidades con la teoría del contenido de las ideas estéticas. Sin embargo, no distingue lo propio de la experiencia estética de otros modos de exhibición simbólica. "Poiesis y Mimesis en la Experiencia Estética kantiana" (1992).

Más allá del texto kantiano, parece poder deducirse que el significado simbólico que se había generado estéticamente puede acabar utilizándose erróneamente en juicios determinantes. Para evitar esto, sería necesario reconocer que ahí se ha aplicado una idea-regla reflexiva como determinante e identificar cuál. Por ejemplo, se me ocurre que una de las reglas que podrían haber llevado a construir el mito de la expresión de la libertad individual del artista mediante un gesto aparentemente indiscriminado de la brocha sobre el lienzo en las obras de expresionismo abstracto, es una regla análoga a la que rige en los sistemas totalitarios, donde tan a menudo se ha denostado la abstracción y se ha impuesto el "realismo" –sería algo más correcto decir 'figuración'. De este modo, la explicitación de la regla que influyó en un momento la producción simbólica –y que quizás ya ha pasado a ser una convención– puede ser un método crítico para abrir una mirada renovada sobre el material que constituye el símbolo institucionalizado. Pero esto ya es harina de otro costal.

Conclusión: dialéctica estética y evolución del horizonte de comprensión

No voy a molestar de nuevo al lector con los aspectos y conclusiones principales de mi lectura de la teoría kantiana, puesto que ya lo he hecho exhaustivamente en el apartado anterior y lo volveré a hacer resumidamente en los dos próximos capítulos. Ahora es necesario relacionar esta teoría estética con el conjunto del trabajo.

La teoría kantiana incluye la respuesta a una de las ambigüedades de la teoría de Jausse sobre la relación entre negatividad y ficción planteadas en el capítulo II, en virtud de la cual no quedaba claro el grado de esta negación – *néantisation*– sobre el mundo real. Si la negatividad se entendía en un grado alto de negación de la realidad, de todos los significados que ésta aporta, entonces faltaba por explicar cómo es posible la comunicación entre el mundo de ficción y el mundo cotidiano; pero si se entendía como negación del significado habitual del objeto, con el cual pasaba éste a adquirir un significado diferente, metafórico, entonces la experiencia estética no se podía definir como estructuralmente diferenciada de la experiencia cotidiana.

Kant aporta una solución a este dilema: se trata de una suspensión de la determinación de conceptos, es decir, de una negación del objeto en tanto que portador cualquier tipo de significados *determinados*. La percepción estética descubre la inconmensurabilidad sensible del objeto por los conceptos y, en la búsqueda de una instancia mayor que dote de significado a la experiencia vital, se asocia la representación con una idea de la razón. La generación de una idea estética, de este modo, no aporta una comprensión del objeto, sino un ejemplar que debe ser interpretado, reconstruido en cada ocasión, en el cual se siente implícita una perspectiva cognitiva indeterminada desde la cual los objetos pueden ser comprendidos.

La cualidad creativa del proceso estético, tanto por parte del artista como del receptor, que va ligada a la suspensión de la determinación conceptual, puede ofrecer una respuesta a la segunda crítica dirigida a la teoría de la experiencia estética y de la recepción de Jausse por De Man y Menke: la experiencia estética no posee una estructura teleológica en que se

predeterminan significados a los objetos. Aunque el juicio estético tiene en cuenta el contexto intersubjetivo en que se crea la obra y se emite el juicio, en la teoría kantiana no lo presupone para construir el objeto estético, sino precisamente lo contrario: construyéndolo mediante el uso productivo de las reglas, reflexiona sobre las mismas, es decir, sobre la manera de comprender lo real. Aunque es Jausse quien pormenoriza el contenido de esta reflexión en tres direcciones básicas, a saber, crítica, consolidación y modificación del contexto del que parte el juicio estético –ver capítulo I y VIII–, en Kant ya se han sugerido estas posibilidades gracias al análisis del *sensus communis* y de lo ejemplar.

También la definición del contenido de la comunicación estética a partir de la noción de idea estética ofrece una respuesta a la problemática de fondo sobre el paradigma mimético-representacional que afecta a la teoría hermenéutica general ver capítulo III.4. Si Jausse ya había detectado este problema, es Menke quien denuncia explícitamente el problema de la hermenéutica al prescribir un horizonte de precomprensión o de expectativa, con lo cual concibe la experiencia estética como una experiencia análoga a la experiencia cotidiana.

Como contrapartida, la relectura de la teoría kantiana ha fundamentado la construcción de un significado estético de carácter específico: en la percepción estética, en lugar de dotar de significado a objetos, el objeto provoca una reflexión hacia una idea de carácter general e indeterminada; cuando la relación de los elementos físicos del objeto con la idea que se reflexiona produce un placer, se siente el objeto percibido como un modelo para una perspectiva cognitiva, es decir, se construye un sentido sobre el mundo. Este modelo no tiene la estructura de una representación cognitiva, sino que dispara también un juego interminable de asociación de conceptos posibles que, asimismo, apuntan a una idea. Se permite así la construcción de un mundo de ficción estructuralmente diferente del real, pero con material traído de la realidad y despotenciado de significado, y en cuya construcción se ponen en juego y se valoran las reglas que constituyen la realidad.

Puesto que este juego satisface la finalidad de conocimiento de las facultades, la representación genera un placer, el placer estético, el cual es indisoluble del significado estético. Este jugar con unas reglas inventadas, pero que al mismo tiempo permiten establecer perspectivas hacia el mundo de la vida,

es coherente con la expresión con que Jauss sintetiza su teoría de la experiencia estética: “disfrutar comprendiendo y comprender disfrutando” de un sentido del mundo. Al mismo tiempo, puesto que la teoría kantiana incluye potencialmente la apertura de la mirada a nuevas dimensiones implícitas en el objeto estético, se recupera el carácter de apropiación de un mundo construido por otro y de la “autosatisfacción en la satisfacción ajena”. Pero este punto lo analizaré con más detalle en los dos capítulos siguientes.

Kant caracteriza la experiencia estética básicamente como un proceso reflexivo y, por tanto, niega la posibilidad de establecer significados determinados y unívocos a las obras de arte. Cabe, no obstante, la posibilidad de que la perspectiva simbólica que genera la experiencia estética sirva como modelo para establecer juicios determinantes sobre objetos. Pero no sería coherente con la teoría kantiana atribuir este mecanismo a la experiencia estética. Lo que sí se puede interpretar es que los nuevos juicios determinantes y las reglas que se pueden sugerir a partir de una experiencia estética forman parte de aquel material que una nueva experiencia estética puede poner en suspenso y juzgar reflexivamente mediante el sentimiento. De este modo, se puede explicar la influencia de la experiencia estética sobre el desarrollo de la manera de pensar y construir la realidad en una sociedad.

Sin embargo, probablemente sería forzado interpretar que Kant adjudica al ejercicio del juicio estético esta estructura dialéctica y este poder sobre la historia de la cognición humana. Sería forzado incluso teniendo en cuenta dos de los resultados que acabo de exponer, y que posibilitan pensar en el desarrollo de la cognición humana. El primero hace referencia a la unificación, salvando las diferencias, de la creación artística con la recepción de la obra: mientras la primera *bebe productivamente de las fuentes* de sus maestros, la última debe poner a trabajar la *imaginación productiva* para la activación de la reflexión estética. El segundo resultado se refiere a las interesantes intuiciones sobre la evolución de los significados de las palabras en virtud de su uso simbólico –ver el último apartado de este capítulo. Si podemos considerar válida la conclusión de que Kant plantó la semilla para esta posibilidad, aunque fuera más adecuada a una perspectiva filosófica consciente de su propia historicidad, ya es suficiente para hacer valer la teoría estética kantiana como una teoría, o una prototeoría, que fundamente la influencia de la experiencia estética en el devenir histórico de

la cognición humana. De este modo, podemos establecer la relación con la historia de la experiencia estética que desarrollaremos en el próximo capítulo.

En el próximo capítulo, como explico al comienzo del mismo, intentaré desarrollar esta última idea. Si la experiencia estética aporta nuevas perspectivas sobre el mundo, es que influye en los tipos de experiencia humana, como la experiencia cotidiana, la científica, la moral, etc. Si esto es correcto, el desarrollo histórico de la experiencia estética influye en el desarrollo histórico de la cognición sobre la realidad. En conclusión, una historia de la experiencia estética debe aportar un conocimiento sobre el desarrollo histórico de la cognición humana, lo mismo que, en el sentido recíproco, la historia del conocimiento puede aportar pistas sobre la historia de la estética.

Al fin y al cabo, si, como hemos visto en el apartado anterior, la experiencia estética muestra que nos relacionamos con el mundo y cómo lo hacemos, una historia del arte y de la literatura que asuma este principio puede describir de modo más concreto algunos de los principios generales que han influido en la experiencia cognitiva. Pero esta tesis habrá que matizarla en el siguiente capítulo. Si, como me propongo hacer, en el capítulo siguiente consigo exponer en coherencia con la teoría kantiana el esbozo de una historia de la experiencia estética que Jauss empezó en una de sus obras, consideraré corroborada esta tesis. Pero, además, con ello mostraré también que la teoría kantiana, que innegablemente es una teoría general y abstracta, que no manifiesta una clara concreción en la praxis estética, se puede desarrollar en las tres dimensiones básicas de la experiencia estética: la productiva, la receptiva y la comunicativa.

Finalmente, la teoría de Kant sugiere también el comienzo de solución sobre el tercer grupo de problemas expuesto en el capítulo II: la posibilidad de una experiencia estética del pasado que se distinga de una del presente. El problema reside en que, por una parte, la concepción del arte de Jauss exige que tanto la obra antigua como la contemporánea comuniquen un sentido del mundo, pero, por otra parte, la teoría de la recepción considera que el proceso cognitivo estético sobre la primera es diferente del de sobre la segunda. En efecto, para la estética de la recepción de Jauss –capítulo I.2– la obra del pasado ha devenido familiar y es el análisis sobre sus recepciones que debe modernizar el sentido mediante la recuperación del horizonte de expectativas original. Sin

embargo, la teoría de la negatividad ha criticado a esta teoría que en ella no se explica una experiencia estética, sino una hermenéutica, pues en su proceso se esconde una estructura teleológica que imposibilita uno de los momentos estéticos, el de la suspensión del significado del objeto.

Jauss mismo reconoce que la experiencia estética del pasado debe incluir este momento de negatividad para distinguirse de la experiencia hermenéutica del pasado que un historiador o un arqueólogo obtiene hacia sus objetos de estudio, con lo cual acaba reconociendo en la obra un reflejo de la realidad a la que pertenece. La experiencia del pasado propiamente estética debe poder fundamentar el fenómeno del placer estético en las ruinas, lo arcaico, lo antiguo, pero no en el sentido de un placer en lo antiguo, como el que se supone en el historiador, sino en el sentido de un placer estético que abre a un mundo desconocido que comunica con el del presente.

Pues bien, en el capítulo VIII intentaré argumentar que la teoría kantiana permite fundamentar la versión de una teoría hermenéutica que Jauss empezó a concretar en algunos de sus escritos a principios de los años 80 –como ya he explicado en el capítulo I.4. Esta teoría no sólo defiende que es posible una experiencia propiamente estética de las obras del pasado, sino que desarrolla una hermenéutica específica y diferenciada de la hermenéutica general. De este modo, se intenta fundamentar un discurso y una disciplina que, respetando el sentimiento estético y la ambigüedad propia de su irreducible materialidad, aporte un enriquecimiento de la reflexión estética; al fin y al cabo, se intenta proponer un discurso hermenéutico que forme parte de la experiencia estética misma.

III SECCIÓN: ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA LITERARIA

VII. Desarrollo del horizonte de la experiencia estética

1. De Kant a Jaus: las tres funciones estéticas básicas	262
2. La <i>poiesis</i> : el aspecto productivo (<i>construire et connaître</i>)	264
3. La <i>aisthesis</i> : el aspecto receptivo (<i>voir plus de choses qu'on n'en sait</i>)	271
Condiciones actuales de la percepción sensible	272
Historia de la <i>aisthesis</i> (recepción estética)	274
4. La <i>katharsis</i> : la función comunicativa (<i>movere et conciliare</i>)	283
Historia de la <i>katharsis</i>	284
5. La función estética comunicativa: hacia una hermenéutica literaria	289

1. De Kant a Jauss: las tres funciones estéticas básicas

En la conclusión del capítulo anterior hemos visto que el extenso análisis sobre el juicio estético de la teoría kantiana ha permitido responder a una serie de problemáticas surgidas en relación a la teoría estética de Jauss en la primera sección. En la búsqueda de un fundamento de la experiencia estética, la hipótesis sobre el placer ha salido reforzada, el arte como "pura visión", mera forma o negación del sentido ha recibido algunas críticas directas y, además, se le ha opuesto una alternativa. Ésta, la propuesta kantiana de las ideas estéticas, además de incluir la posibilidad de que en el sentimiento estético influya también el contenido de la obra, no cae, como la hermenéutica, en el paradigma mimético o representacional; por tanto, esta propuesta puede hacer coherente la reflexión de un sentido que, sin embargo, no se alcance con la predeterminación de fines ni de significados que prefiguren la percepción estética. Es decir, las ideas estéticas, sin incluir la estructura teleológica que domina la experiencia cotidiana, consisten también en la comunicación –mejor: co-construcción- de significados, aunque no sean significados determinados sobre objetos. Esto es posible gracias al hecho de que la percepción estética se demora en el objeto material manteniendo la autonomía de la imaginación productiva, a lo cual se añade el mecanismo de una reflexión de una idea sobre la totalidad de lo sensible. La idea estética ejemplariza una perspectiva a través de la cual se podrían atribuir significados determinados a los fenómenos empíricos.

La teoría kantiana fundamenta también el aspecto intersubjetivo de la idea estética en el momento de tener en cuenta el sentido común. Esto significa que la idea que se reflexiona en la experiencia estética, aunque no está determinada por regla alguna, tampoco aparece arbitrariamente; es una idea que se puede exigir en una reflexión de los demás. Esta idea estética, que se debe construir o reconstruir en cada percepción estética, se levanta como símbolo de asentimiento o crítica a la perspectiva comunitaria según la cual se determinan cotidianamente los fenómenos: cuando se obtiene una experiencia mediante el arte, uno se posiciona frente de los demás y de las normas sociales. Otro aspecto importante de la teoría kantiana, y que se deduce del anterior, es que muestra que la producción simbólica de la realidad está internamente imbricada con el

lenguaje; los cambios de perspectiva que puede suponer una experiencia estética conllevan modificaciones en el sentido de las palabras.

Aunque analizar el juicio estético y la experiencia estética a menudo impliquen tomar la perspectiva del receptor y no del productor, no por ello hemos dejado de lado completamente la experiencia estética del artista en el momento de la creación. Aunque sea desde la perspectiva de la recepción, estoy de acuerdo con Jauss en que la teoría que hemos ido construyendo también ofrece una explicación de algunos aspectos del fenómeno creativo, pues el tratamiento filosófico se hace considerando la unidad esencial de la experiencia. (Esto no debe considerarse como un menosprecio hacia la actividad del artista, sino todo lo contrario: hay otros aspectos que no he considerado y que también son muy interesantes, como, por ejemplo, el de su relación con la *tejné*, que no es sólo mera técnica o habilidad de precisión y rigor, sino en el sentido en que moldea literalmente la materia, cosa que en la recepción estética sólo se hace metafóricamente. Pero todo esto va a tener que quedar fuera de este largo trabajo).

En el siguiente capítulo voy a desplegar los trazos más bien genéricos de la teoría kantiana –y que, según mi tesis, Jauss asumiría– sobre los tres aspectos básicos de la praxis estética, aunque habitualmente se analizan separadamente: el productivo, el receptivo –ámbito subjetivo- y el comunicativo –ámbito intersubjetivo. Este desarrollo lo enfocaré mediante una breve historia de la experiencia estética, que resumiré de dos fuentes jaussianas: la primera se incluye en su *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* –capítulos 5-7-, y que él reconstruye mediante tres conceptos análogos de la tradición artística: la *poiesis*, la *aisthesis* y la *katharsis*; la segunda proviene de *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (1992, *Las transformaciones de lo moderno*, 1995). De este modo, satisfaré también una máxima hermenéutica, la de reconstruir una historia del fenómeno analizado críticamente para comprender qué es lo que nos ha llevado a esta situación. Con este capítulo, por tanto, no sólo me interesa *ejemplificar la teoría de la experiencia estética kantiana*, sino *también justificarla en los fenómenos históricos*.

Antes de empezar, un breve comentario sobre la reconstrucción histórica que ahora empezaré. No deja de tener razón Bubner que Jauss es parcial al reconstruir la historia de la experiencia estética productiva, receptiva y

comunicativa según los conceptos de, respectivamente, *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*.¹²⁸ Pero quizás era una opción poco evitable, sabiendo, como nos ha mostrado Gadamer con el análisis hermenéutico en las ciencias humanas –ver capítulo III.2-3–, que toda historización está condicionada por los conceptos que intenta justificar. De todos modos, como ya he indicado en el capítulo I, la recopilación de artículos que publicó casi diez años más tarde con el título *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* consolidó las conclusiones que el análisis histórico sobre las tres dimensiones de la experiencia estética muestra. De estos artículos, incorporo el concepto de *umbral de época*, según el cual retrospectivamente se puede definir mejor el momento en que aparecen los primeros síntomas estéticos, que más tarde podrán dar lugar a una toma de conciencia de época –ver también el último punto de este capítulo.

2. La *poiesis*: el aspecto productivo (*construire et connaître*)

Jauss, siguiendo la línea marcada por el estudio de Blumenberg, concibe el aspecto productivo de la experiencia estética en la historia del arte como el proceso de liberación del yugo que impusieron la tradición antigua y la bíblica a la praxis estética. La dirección de esta historia trata de explicar la formación de la idea del hombre creador en todos los ámbitos de su existencia, mostrando que la concepción de las posibilidades de producción estética abren la puerta a nuevas posibilidades de acción humana, como por ejemplo, en el ámbito de la ciencia, la técnica o la estrategia militar. Estas posibilidades alcanzan finalmente la recepción estética, la cual, como veremos al final del apartado, adquiere gracias a la obra de arte contemporánea, su parcela de creatividad. Veamos brevemente cuáles son las fuentes iniciales del concepto de *poiesis* y las semillas de su evolución hasta su estado actual.¹²⁹

¹²⁸ R. Bubner, "Warum brauchen wir eine Theorie der ästhetischen Erfahrung?", recensión sobre el libro *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, en *Merkur*, octubre, 1983.

¹²⁹ Citado por Jauss, Hans Blumenberg, "Nachahmung der Natur – Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen", en *Studium Generale*, X, 1957: 273 y ss. Traducción española "Imitación de la naturaleza'. Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador", en *Las realidades en que vivimos*, Paidós-UAB: 83-114.

La época clásica relacionó principalmente el concepto de *poiesis* con el trabajo del esclavo y era reconocido como uno de los quehaceres de más baja reputación, puesto que no requería de conocimiento alguno. En cambio, el saber productivo propio del arte y de la artesanía (*tejné*) está por sobre de la *poiesis* porque requiere un conocimiento, una técnica, para desarrollarse. También la tradición bíblica comprende principalmente la actividad productiva como un trabajo fatigoso y maldecido, pues es el castigo que ha recibido el hombre por su pecado original.

Sin embargo, Blumenberg descubre en los textos bíblicos del *Génesis* el espacio de originalidad creativa que ha permitido el desarrollo de la idea del hombre como creador. Blumenberg establece un interesante paralelismo entre la evolución del concepto de trabajo y el de producción artística. Antes de la caída en la maldición del trabajo, el *Antiguo Testamento* muestra que "el hombre adamita ha participado en el trabajo divino de la creación: fue situado en el paraíso terrenal para *trabajarlo y custodiarlo*, y su misión es dominar la naturaleza con todas sus criaturas, como si se tratara de algo propio (esta del *Génesis* 1, 26-28, la añade Jauss: ÄELH: 105, TE 95). Así pues, el *homo sapiens* no sólo es vigilante de la naturaleza, también puede convertirla, mediante su trabajo, en un mundo humano. Esta función del concepto de trabajo se mantuvo en la Edad Media con el *servir* y el *disponer*, aunque la Revolución Industrial creyó ingenuamente inventar. Del mismo modo la historia del concepto de producción artística muestra que también en la antigüedad clásica, que inicialmente estaba subordinada a la naturaleza (*mimesis*), se había reivindicado el arte como "auténtica obra del hombre" (ÄELH: 107, TE: 96). Pero este concepto estaba en "la autoridad bíblica reservado sólo a Dios (ib.) y durante la Edad Media no formó parte de los principios de la producción estética. Sólo en la Alta Edad Media se empieza a encontrar casos en que catedrales o vidrieras en las que los artistas dejaron su marca o firma personal. Precisamente es en el ámbito laico donde se hace más evidente la libertad y autonomía de la creación, como en la poesía trobadoresca (ÄELH: 107; TE: 96) de Guillermo de Aquitania, que escribe un poema que trata de "casi nada" ni de "casi nadie" y que "fue compuesto durmiendo sobre el lomo de un caballo" (ib).

Hay otros estudios que también muestran, según Jauss, el carácter avanzado de la experiencia estética, que es capaz de abrir espacios de

experiencia en el arte y que posteriormente se extienden a otros ámbitos de la vida y del conocimiento. Según Jürgen Mittelstrass,¹³⁰ el “saber poiético” muestra aquello que más tarde será posible hacer” (ÄELH: 107; TE: 99). Mientras que la concepción del *Génesis* sobre la producción divina había anticipado lo que luego iba a ser el obrar humano en el sentido de dominio de la naturaleza que la modernidad –científica e industrial, especialmente– hizo suyo; en la Edad Media la concepción trovadoresca de la creación poética también augura una nueva concepción de la *poiesis*. Esta nueva concepción invierte la idea de imitación: deja de pensarse como la imitación de la naturaleza –modelo perfecto– como una copia que la degrada, y pasa a pensarse más como un completar la naturaleza, un añadirle algo humano para que pueda ser más perfecta. Es el proceso que algunos siglos más tarde se impondrá en el modelo teleológico de la biología moderna, o sea, el concepto de evolución de las especies, mediante el cual éstas van mejorando su capacidad de adaptación al entorno (ib.). Otro ejemplo es el del concepto de genio, que se utilizará primero en el ámbito estético para imponerse paulatinamente en el científico y del inventor técnico y, todavía un poco más tarde, en el de la grandeza militar y política.

El Renacimiento representa un paso más en el distanciamiento respecto a la *imitatio naturae* y en la configuración de un producir poiético que implique una técnica y un construir manual. Leonardo da Vinci –especialmente desde la recepción que ha hecho Paul Valéry– representa el paradigma de artista que reúne la función cognoscitiva del arte con la constructiva. Da Vinci, según Valéry, impone “la *lógica imaginativa* de la construcción, es decir, aquella praxis que sigue el principio de *faire dépendre le savoir du pouvoir* (...). Por tanto, *construire* presupone un saber que consiste, más que en un retorno a la observación de verdades preexistentes, en un conocer que depende de la capacidad personal y de la acción comprobada, y que hace que el conocer y el producir sean una y la misma cosa” (ÄELH: 111, en francés en el original). Sin embargo, este construir cognitivo y este conocer la verdad en la obra que el hombre ha construido, tiene su limitación. El hombre, en el Renacimiento, todavía está inserido en un mundo creado por Dios y, por tanto, no puede hacer más que “representar las cosas de la realidad más bellas de lo que son”, puede

¹³⁰ Jürgen Mittelstrass, *Neuzeit und Aufklärung – Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin/New York, 1970.

idealizarlas, pero todavía no puede proponer alternativas o mundos contrapuestos. (ÄELH: 112; TE: 102).

Esta limitación será superada por la revolución literaria del siglo XVIII, sólo después de que Leibniz formulara su teoría de los mundos posibles. La ruptura con la *imitatio naturae* es total y el artista puede crear "otro mundo que hasta aquel momento no pudo tener realización" al menos en el ámbito del arte (ib. 112, TE 103). Esto da lugar a la autonomía del arte y de la creación, que fue defendida en su estética por Baumgarten y, todavía anteriormente, Vico, en su *Nuova Scienza* –este, sin embargo, pasó inadvertido a lo largo del XVIII. Con Vico se supera la contradicción entre la creación libre y el trabajo dependiente y sólo reproductivo, con lo cual se dará lugar a la posibilidad de que, a partir del idealismo y, sobre todo, en Marx, la historia se pueda entender como un producto (poiético) que el hombre construye a través de su praxis con la naturaleza, con su trabajo (ib: 113, TE 104). Si la *poiesis* puede ser ya producción artística, su diferencia con el trabajo –que ya no se encuentra en Kant–, es que éste satisface unas necesidades materiales que la primera no tiene por qué satisfacer; la *poiesis* no tiene ni interés ni fin externo a sí misma, sino interno a su propia actividad: posee un carácter lúdico o incluso de juego –juego de las facultades. Para el joven Marx,¹³¹ sólo dignifica aquel trabajo que es libre y no dependiente de alguien que saca un beneficio de él. Por tanto, en una sociedad alienada, el único trabajo digno es el artístico. Una influencia de esta idea, que fue abandonada por el marxismo más economicista, se puede leer en la renovación de la estética marxista que hizo de ella la Escuela de Francfort, especialmente Adorno. Éste defensa que en el arte se puede "reencontrar la *promesse du bonheur* y, con esto, la posibilidad de superar la alineación de cualquier trabajo" (ÄELH: 116; TE 107).

Para ilustrar el cambio de horizonte de expectativas que se abre a comienzos del siglo XX, Jauss vuelve a tomar la obra de Valéry como referente. Valéry defiende en *Léonard et les Philosophes* –1929– que el arte se ha liberado de la metafísica de lo bello, en el cual se buscaba la representación de la belleza atemporal en la obra. La belleza es algo indefinido que ya no va ligado a una forma. Al liberarse la forma del contenido y éste de aquella, el sentido de una

¹³¹ Según Jauss, en *Die Frühscriften*, ed. de S. Landshut, Stuttgart, p. 237.

obra ya no está ligado a la verdad en la naturaleza, sino que está abierto a todas las posibilidades, reales y ficticias –en su sentido más amplio. Y como el sentido en el arte se expresa siempre mediante una forma, pero ahora ya no es necesaria, no va ligada a la representación humana de la naturaleza, el significado de la obra dependerá del significado que tenga para el espectador la forma con que se expresa la obra. Como vemos, Valéry es quizás el primero en involucrar explícitamente la percepción estética en la construcción del objeto estético y en sus *Cahiers* se distancia del sentido que él quizás quiso dar a sus poemas, afirmando que *mes vers ont le sens qu'on leur prête* (cito según Jauss: ÄELH: 117-8; TE 108).

Pocos años antes de escribir la obra sobre Leonardo, en 1923, Valéry había publicado *Eupalinos ou l'Architecte*, una obra de mucho interés para entender el cambio de umbral de época que se estaba produciendo durante esos años. Valéry crea un diálogo entre Sócrates y Fedro cuando ya están en el cielo, en un fragmento del cual el maestro recuerda que de joven se había encontrado, paseando por la playa, un objeto extraño. Lo más sorprendente es que no había nada que indicara si era un objeto natural o era obra humana. El problema que lanza Valéry con este *objet ambigu* es que no tiene cabida en la antigua ontología platónica y Sócrates no sabe si adoptar una actitud teórica –y disponerse a conocerlo como objeto físico– o estética –y disponerse a contemplarlo como representación. La mirada estética debe mantener la forma del objeto y, como es indefinida, cualquier determinación del objeto deberá dejar la puerta abierta a otras posibilidades; la hipótesis teórica, en cambio, sólo podrá corroborarse en la verificación empírica y excluir necesariamente las otras soluciones. La reflexión estética juega con un abanico muy amplio de posibilidades, porque también incluye la de la reflexión teórica, aunque no cuenta con la posibilidad de poder dar la última palabra –la de la corroboración.

Jauss relaciona en *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (PAAE, 1972: TE 60-61) esta reflexión valeriana con la obra tardía de Cezanne, el cual tomaba los modelos de la realidad exterior como objetos que en la pintura se encontraban indisolublemente unidos en una construcción que la realidad apenas puede sugerir. En *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977) relaciona la estética del *objet ambigu* de Valéry con el dadaísmo y el *ready made* (Duchamp), expresión que alcanza su paroxismo con los cuadros de

banderas de Jasper Johns. Tanto uno como el otro rompen definitivamente las fronteras entre producto real y artístico y dejan la estética de la representación vacía de cualquier posibilidad de comprender estas expresiones artísticas.

En consideración de los fenómenos artísticos vanguardistas, Jauss planteó en 1972 la necesidad de un cambio de perspectiva teórica:

“el desarrollo de una estética de la recepción capaz de abarcar la actividad estética exigida al espectador, y hacerlo con nuevas definiciones de una poiesis del sujeto receptor y por sobre las tradicionales definiciones de la postura contemplativa” (ÄELH: basada en la TE 119).

Uno de los resultados del coloquio *Poetik und Hermeneutik III* (1968), concluyó que la historia de la experiencia estética da en la época del idealismo alemán, especialmente gracias a la estética de Hegel, “un giro hacia la desobjetualización del arte que, al considerar la belleza como la más alta definición del ideal artístico, condujo a suprimir por completo la barrera existente entre obra de arte y realidad extraartística” (ib: 123, TE 110). Hegel no opone el arte a la realidad, sino que lo incluye en ésta tanto al definirlo como la expresión bella del espíritu como al definir una época de la historia general de la humanidad –la clásica– como una época estético-simbólica.¹³²

Esto no quiere decir que a partir de este momento el *status* estético mismo devenga un problema que el arte se plantea y al cual responde. La bicicleta de Duchamp (1913) presentó un objeto de la realidad como una obra de arte, reduciendo esencialmente el acto poético a un acto ostensivo del artista y dejando el resto de lo relacionado con la obra como tarea a cumplir en el ámbito de la recepción. Este, para disfrutar un *objeto ambiguo* debe ahora evocar el canon estético previo e iniciar una actividad reflexionante que le lleve a hacerse las preguntas sobre la cualidad de la obra de arte, pero también sobre la realidad. Esta actividad casiteórica, por cierto, no tiene nunca final y se reinicia en otros términos cada vez que el artista decide intercambiar el ser y la apariencia de un *objet trouvé* (ÄELH: 124; TE: 111).

¹³² Cfr. *Poetik und Hereneutik III*, 1968, el artículo de O. Marquard, “Zur Bedeutung der Theorie des unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst”, p. 379, y la discusión transcrita “Op’, ‘Pop’ oder die immer zu endegehende Geschichte der Kunst”, p. 691-705. En los siguientes párrafos, Jauss se remite a estos textos.

Después de unas décadas de desarrollo en esta misma línea, la novedad que supondría el Pop Art sería la de volver a dar la vuelta a la actitud teórica en estética. La ironía de esta tendencia, que afirma la función estética de cualquier objeto de la sociedad de consumo de masas, va más allá de querer incitar una actitud reflexiva en el receptor, le solicita que él mismo recree las condiciones, o la teoría, o el mundo posible correspondiente, para que este objeto pueda ser estético; y como cualidad estética ya no se entiende naturalmente como oposición a la realidad, sino como inclusión de lo ficticio en lo real y a la inversa. De este modo, gracias a las nuevas tendencias creativas, la recepción estética adquiere todavía un grado mayor de productividad y hasta se le pide que dote a la realidad de las condiciones estéticas, estetizantes (ib 124, TE 114), o, me atrevería incluso añadir, dotar a la realidad de condiciones que pueden ser en cualquier momento "estetizables", susceptibles de ficcionalización.

Se ha discutido mucho sobre esta cuestión de la estetización –en el sentido aquí usado de 'aportar las condiciones para la constitución de lo estético'– o teorización total del arte, que hace de muchas obras tristes ilustraciones de teorías previas. Jauss defiende que esta tendencia también ha provocado la contraria, y pone ejemplos de la *pintura naïve* y de otras tendencias que no sólo pretenden prescindir de la teoría, sino que se oponen, en su elección de temas trascendentales, al "carácter parcial del arte moderno" (D. Henrich). En este sentido, esta actividad poética renovada bebe de las fuentes de tendencias artísticas que habían puesto el acento en la recepción. Jauss concluye que esta dialéctica puede servir para explicar el desarrollo del arte en el siglo XX, y acaba con una larga cita de su predilecto Valéry, en la cual –resumo– describe el comportamiento estético del placer precisamente en esta ambivalencia entre poiesis y aisthesis, en esta relación de dependencia entre el observador y la cosa observada, que permite plantear diversas cuestiones, hasta contradictorias, sobre la realidad y la ficción del objeto estético.

Para concluir este apartado, creo que, reflexionando sobre el último comentario de Jauss, treinta años después haber sido escrito y con la *propuesta estética extraída de Kant* que he defendido en los tres capítulos anteriores, la cuestión de la imbricación de las mismas teorías en las obras de arte ha dejado de ser un problema. Con el tiempo hemos visto que las teorías que surgían de los

mismos artistas en forma de manifiestos, o las de los críticos de arte que surgían como explicaciones sobre obras a primera vista incomprensibles para el público han sido asumidas como algo totalmente evidente, han perdido su sentido y han sido desbancadas por otras diferentes. Al fin y al cabo, la estética de corte kantiano que he presentado defiende la tesis de que ningún objeto estético es evidente por sí mismo, pues forma parte de la experiencia estética –tanto productiva como receptiva– romper las condiciones que dotan del sentido cotidiano al objeto, cuestionarlas y proponer otras. De este modo, se podría responder a esta problemática diciendo que lo que es un momento inherente a la experiencia estética en general, parte del arte del siglo XX lo ha convertido en un tema central y explícito. El acto que Kant definió como “la autorreflexión de las facultades de conocimiento”, y que yo aclaraba como una autorreflexión que en el arte se da habitualmente de manera implícita, inconsciente, el arte del siglo XX lo ha convertido en uno de sus motivos, en uno de sus argumentos o contenidos explícitos. Obras como la del citado Duchamp, Pollock o Broodthaers incitan o incluso obligan al receptor, cada uno de manera diferente, a recrear algunas de las condiciones que se necesitan para que la obra sea arte, lo que significa, correlativamente, también para que la realidad se distinga del arte y sea juzgada por ésta.

3. La *aisthesis*: el aspecto receptivo (*voir plus de choses qu'on n'en sait*)

Para poder llegar a definir el significado de la experiencia estética en su aspecto receptivo, Jausse sigue dando círculos hermenéuticos: primero presenta la concepción de la percepción sensible común en la situación actual, afectada por la fuerza de los medios de comunicación de masas; como alternativa a ésta, como es propio de la dialéctica de la estética, se ofrecen las artes contemporáneas y su correspondiente experiencia aisthética, caracterizada al final del apartado anterior como potenciación de su capacidad participativa y productiva; el siguiente giro teórico consiste en reconstruir la historia que ha llevado a este estado y, con ello, corroborar las conclusiones a las que nos ha llevado el análisis filosófico de la experiencia estética. Veámoslo con más detalle.

Condiciones actuales de la percepción sensible

El análisis sobre el estado actual del aspecto receptivo de la experiencia estética parte de los efectos que ha conllevado la aparición, la extensión y el predominio de los *mass-media* a lo largo del siglo XX. Estos cambios han sido analizados con profundidad ya desde W. Benjamin y destacan, sobre todo, la rotura con la antigua cultura del leer y del contemplar imágenes. La experiencia propia de la época burguesa, pausada y contemplativa, y que otorga a la obra un aura especial, ha devenido anacrónica y se ha impuesto una nueva percepción sensible.¹³³

“*Media are not meditations*”: con esta cita de H. Hartman (*The Fate of Reading*)¹³⁴ abre Jauss su capítulo para expresar el abismo entre la experiencia estética en el sentido tradicional y la que ha impuesto la cultura tecnológica del siglo XX. La primacía del signo sobre la palabra, la experiencia de choque de multitud de estímulos y la fugacidad de la información “impiden tanto el placer comprensivo de la lectura (...) como la formación de la experiencia estética en el sentido tradicional” (ÄELH: 125; TE: 117). Además de esto, las esperanzas de un arte comprometido política y antropológicamente que Benjamin propuso para las formas artísticas de nuestros días –fotografía y cine– no han llegado a realizarse. Más bien lo contrario, la capacidad cinematográfica de hacer viajar al espectador a nuevos mundos maravillosos sin darle opción a un distanciamiento crítico en el mismo momento de la percepción ha sido censurada por la crítica ideológica –especialmente por Adorno– por ser uno de los instrumentos de manipulación de conciencias y como una degradación del arte a un puro objeto de consumo trifásico.

Adorno y Benjamin valoraron de manera opuesta los efectos del arte de masas y representan dos posiciones paradigmáticas a lado y lado del abismo que se ha interpuesto entre el arte de élite y de vanguardia y el arte de masas. Son dos posiciones que, como veremos también entre otras cosas en este apartado, se han enfrentado a lo largo de toda la historia del arte, aunque en el siglo XX, debido al mayor poder ideológico del cine y la televisión, se han convertido en tema clave de toda estética. Henrich trata de aportar una explicación para superar esta oposición: el arte actual intenta “hacer soportables, creíbles y base

¹³³ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936; traducción española, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía*, 2004.

¹³⁴ Geoffrey H. Hartman, *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, 1975.

de un sentimiento vital creciente, un mundo de aparatos, de materiales técnicos y de una información universal, que domina y modifica todas las lenguas y que no procede de las formas de vida tradicionales".¹³⁵ Es decir, las artes actuales tratan de adaptarse a un mundo tecnificado ofreciendo nuevas formas de experiencia –a menudo placenteras– que puedan responder a las expectativas creadas por la realidad presente. La ampliación de una *aisthesis* contemplativa a una experiencia en la cual el receptor es parte activa, *poiética*, de la obra –como he explicado al final del apartado anterior– es interpretada por Jauss como la reacción alternativa del arte a la forma perceptiva propia de los mass-media.

La idea de una *aisthesis* productiva presupone dos principios que creo han quedado fundamentados en los capítulos sobre Kant –ver conclusión capítulo VI: “la percepción sensorial humana no es una constante antropológica, sino que es históricamente mutable” (ÄELH: 128-9, TE 120) y en diferentes épocas o lugares se aplican diferentes reglas para la determinación de los objetos; el segundo principio hace posible el primero, pues es gracias a la violencia y autonomía de la experiencia estética sobre la cotidianidad que la percepción del mundo puede abrirse a nuevas perspectivas.

Antes de empezar la historia de la experiencia estética receptiva, que aquí nuevamente sólo podré resumir en algunos de sus momentos más memorables, hay que responder a un problema filosófico. La historia de la recepción estética se encuentra con el gran obstáculo de la falta de documentos que expliquen, analicen o hagan referencia al tipo de percepción que predeterminaba la recepción de una obra en una época. Si se tiene en cuenta que los artistas mismos compartían con sus receptores el tipo de experiencia estética que categorizaba su percepción, se puede tratar de encontrar los indicios en las obras del pasado que hablen de la percepción estética. Sin embargo, se puede correr el riesgo de identificar en las obras del pasado exclusivamente aquello que determina nuestra percepción, es decir, reconocer en ellas el modo de percepción que determina al intérprete actual.

Pues bien, alcanzar una mediana comprensión del modo de percepción del pasado ha de ser posible precisamente gracias al carácter excepcional de la experiencia estética: este carácter, como ya he mostrado en los capítulos sobre

¹³⁵ D. Henrich, “Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)”, en *Poetik und Hermeneutik II*, 1966, 11-32. Cito según Jauss (ÄELH: 128; TE: 120).

Kant, suspende el modo determinante de la percepción cotidiana, permite poner en cuestión las convenciones que marcan la comprensión y cuestiona si la de otros no sería diferente: la percepción estética permite diferenciar el horizonte propio de comprensión de otros horizontes, puede “hacer conciliables dos formas de mirar: la propia y la ajena” (ib. 128; TE: 121). Como explica Jauss mediante una obra de Starobinski, la mirada –en tanto que metáfora de la percepción sensible– es “esencialmente seducible por lo ausente, lo oculto que hay en lo presente”.¹³⁶ La percepción estética es conducida por el efecto estético del texto o de la obra antiguos hacia lo que ella tiene de diferente, ajeno y exótico a la mirada. De este modo, se puede ampliar la propia concepción del mundo con aquello que la concepción del mundo del otro nos ofrece. Los indicios sobre la percepción que, en definitiva, podamos encontrar en las obras antiguas son aquellos que nos hablan de ella, diciéndonos algo que todavía no conocemos o que ha pasado al olvido.

Historia de la *aisthesis* (recepción estética)

La historia de la mirada estética la comienza Jauss en Homero. La descripción de la construcción del escudo de Aquiles por Hefesto es una de las muestras antiguas más elevadas que guían la *aisthesis* del observador humano. En el escudo de Aquiles (18, v. 478 y ss.) todos los elementos de la cosmogonía clásica salen representados en una continuidad sin interrupciones en círculos concéntricos, desde el océano que todo lo envuelve y sus elementos naturales hasta los ritos humanos en su momento más noble, pasando por el cambio de las estaciones y las faenas humanas que se relacionan con ellos. Aquí encontramos una de las características de la *aisthesis* homérica: “la no diferenciación de lo posterior con lo anterior” (ÄELH: 130; TE: 123): cada uno de los elementos tienen la misma plenitud de existencia y aparecen en un conjunto sin perspectiva que todo lo alcanza. La *aisthesis* homérica representa, en este ejemplo, una de las manifestaciones más perfectas de este detenerse placentero en la representación de toda una manera de ver el mundo.¹³⁷

¹³⁶ Starobinski, *L'oeil vivant*, Paris, 196, pp. 9-27. Cito según Jauss.

¹³⁷ Jauss recoge el estudio de K. Reinhardt, “Der Schild des Achileus”, en *Freundesgabe für E. R. Curtius*, Berna, 1965.

Otra de las características más importantes de la aisthesis nos la narra también la obra homérica de la Odisea, en el Canto 12 en relación a las sirenas:

“nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda
a esta voz que en sus dulzores de miel de los labios nos fluye.
Quien escucha contento se va conociendo mil cosas” (12, 185-190).¹³⁸

El terrible canto de las sirenas ofrece al marinero la posibilidad de tomar contacto con un conocimiento divino y, por tanto, mortal. Homero hace de unas antiguas vampiresas modelo de seducción erótica y, al mismo tiempo, de poseedoras de la sabiduría divina; una pareja de conceptos –verdad terrible bajo la belleza– que hará historia en el arte, como avalan estudios más actuales sobre lo siniestro –como el de Eugenio Trías, por ejemplo, en nuestro país. En este bello fragmento literario se simboliza la fascinación epistémica de lo estético: ofrecer el conocimiento más elevado y, con ello, el correspondiente peligro de que el descubrimiento de lo más misterioso sea lo último que el aventurero llegue a poder cumplir.

Sin embargo, la temible atracción de lo bello quedó al margen cuando la recepción que hizo el cristianismo –en una larga época de separación entre la curiosidad estética y la teorética– de la aventura de Ulises con las sirenas fue preeminentemente moral, como modelo de preservación de la virtud que no se deja engañar en su retorno a casa.¹³⁹

La condena cristiana del culto antiguo de las imágenes se extendió con el concepto agustiniano de la *concupiscentia oculorum* –ver II.2–, que condenaba la mera recreación sensible en los objetos, con lo cual el arte pasó a asumir especialmente una función de comunicación de los dogmas cristianos. Esto provocó el derrumbamiento del mundo de los sentidos como tal, que perdió prácticamente su significado para los hombres en tanto que quedó como una manifestación de la divinidad –cognoscible, preferiblemente, mediante la experiencia religiosa. La alegoría debía pasar a ser, por tanto, el recurso poético propio de la época, que se desarrolló en formas y riqueza inagotables, para hacer

¹³⁸ Traducción de José Manuel Pabón, en Gredos.

¹³⁹ Parte de estos comentarios los recoge Jauss de K. Rahner, “Odysseus am Mastbaum”, en *Griechische Myten in christlicher Deutung*, Zürich, 1966³, 301.

referencia al mundo de lo invisible que conforman los dos pilares básicos del cristianismo: la interioridad del alma humana y la trascendencia divina (ÄELH: 135–139; TE: 127-132).¹⁴⁰

El retorno a la consideración estética del mundo exterior, “la manifestación estética como paisaje del cual el romanticismo literario y pintores como Claude Lorrain, Poussin o Constable han hecho que nos sea algo de lo más natural” (ÄELH: 140, TE: 133), no se alcanza de la noche a la mañana, sino en un largo proceso en el que destacaremos como figuras esenciales a Petrarca y a Rousseau. Petrarca, en su relato al Mont Ventoux –quizás inventado, pero igualmente influyente como documento de la historia de la aisthesis–, abre una nueva forma de curiosidad estética hacia el mundo y de experiencia de la naturaleza.¹⁴¹ La subida a esta cumbre no ofrece a Petrarca la contemplación de un paisaje nuevo, atractivo por sí mismo, sino que, según la dirección donde mira y todo lo que ve, le transmite una reflexión interior. La reflexión comienza con recuerdos personales, continúa con una profundización en acontecimientos históricos y culmina con el reencuentro del mundo interior inspirado por un fragmento de las Confesiones de Agustín de Hipona. Es por esto que “la mirada hacia fuera en los nuevos horizontes abiertos de la experiencia sensorial debe servir asimismo para volver hacia el interior (...), proceso que culmina hacia la experiencia espiritual del verdadero yo” (ib: 142, TE: 134). También Petrarca, a diferencia de la poesía medieval de lo invisible, compone una lírica de lo ausente, en la cual aquello que se mantiene en la lejanía –sublimada en sus sonetos en la muerte de Laura– es lo realmente presente. La desesperación por la presencia de lo ausente es la base del movimiento interior que redescubre al propio sujeto el sí mismo y, a través de un efecto catártico, la base del placer que produce este autorreconocimiento.

La negación del paisaje real para alcanzar el paisaje interior que realiza Petrarca es el inicio de una tendencia en la cual Rousseau representa un paso adelante importante. Algunos fragmentos de la *Nouvelle Héloïse*, pero sobre todo

¹⁴⁰ Jauss cita sus propios trabajos sobre este tema: especialmente, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* [1977b, del cual no hay traducción].

¹⁴¹ La referencia aquí es a Joachim Ritter, “Ästhetik” en *Historischen Wörterbuch der Philosophie* Basel / Stuttgart, 1971, y a Hans Blumenberg, op. cit. (Nachahmung der Natur –Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen: 266-283; TE: 100-110).

Rêveries du promeneur solitaire, describen las sensaciones del protagonista al pasear por la naturaleza.¹⁴² El caminante de Rousseau disfruta del paisaje iluminado de las montañas, que eleva a un éxtasis profano y lo purifica –de nuevo el elemento catártico– de las preocupaciones de la vida cotidiana. La naturaleza es percibida de ahora en adelante como un espectáculo –teatro de la naturaleza– en el cual se reconoce la nueva subjetividad solitaria. El movimiento, pues, es de dentro a fuera, y la experiencia estética que se tiene de la naturaleza reconoce lo que –según la carta XXIII de la *Nouvelle Héloïse*– ni la ciencia de la naturaleza ni la filosofía pueden describir en sus propias cosmogonías conceptuales. Rousseau transforma la relación humana con la naturaleza, que Kant sistematizará en el sentimiento de lo sublime, que eleva el hombre moralmente delante de un espectáculo terrible de la naturaleza. Esta relación con la naturaleza es la que el Romanticismo tomará como paradigmática, que la pintura de C. D. Friedrich, por ejemplo, ensalzó como la más elevada y que Schelling resumió con la siguiente sentencia: “la relación más alta de la naturaleza con el arte se alcanza cuando aquella utiliza el arte como un medio de visualizar el alma en él”.¹⁴³

También Rousseau es el prelude de otra de las experiencias aisthéticas más propias de la modernidad. Si la percepción romántica del paisaje natural tiene una de sus más logradas expresiones en otorgar a la naturaleza aquella totalidad de sentido que la filosofía y la ciencia ya no intentan alcanzar, y esto lo hace mediante la sublimación de lo *naïve* –Schiller– o el sentimiento de sublime –Goethe–, este mismo movimiento inaugura el reino aisthético del recuerdo. Jauss habla de ‘inauguración’ de una nueva percepción de la naturaleza, porque cabe distinguirla –como ahora veremos– esencialmente del recuerdo en el sentido de *anamnesis* platónica.

Jauss estudió en su tesis doctoral el significado del recuerdo en Proust, quien lo utiliza como motivo estructural en su concepción estética de la experiencia del mundo. Tomando la comprensión proustiana del recuerdo se

¹⁴² Joachim Ritter, *Subjektivität*, Francfort, 1974.

¹⁴³ *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807, a *Schellings Werke*, t. 3. Munich, 1959, p. 416. Cito el original porque la traducción española en Jauss, 1982 (TE 143) conduce a equívoco: “Das höchste Verhältnis der Natur zur Kunst ist dadurch erreicht, dass sie diese zum Médium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren.

entienden mejor sus precedentes, como Nerval, Ruskin y Baudelaire, en el cual ya Benjamin estudió la capital función evocativa de la memoria.¹⁴⁴

En el contexto moderno de las ciudades industriales y masificadas el entorno del hombre ya no es el natural y originario que le parece propio, sino que le es artificial y alienante, inestable y efímero. El urbanita reconoce en la ciudad la obra total del hombre que, no obstante, ha acabado de distanciarlo de su paraíso natural; si en este paraíso el hombre podía reconocer las instancias simbólicas trascendentes –el alma y el absoluto–, en el contexto industrial ya no le permite reflexionarlas. Baudelaire, frente a la crisis de la percepción moderna, propone una estética del recuerdo, en el cual las correspondencias o asociaciones de ideas y las evocaciones llenan de nuevos significados esta realidad extraña y embellecen su gris fealdad. Con este entorno, por tanto, la belleza sólo se puede reencontrar en aquello que ha pasado, en el recuerdo; no se goza de algo como una propiedad presente del objeto, sino que tal propiedad es fugitiva –*beau fugitif*– que, cada vez que se quiere captar, sólo puede percibirse como si fuera recordada.

“El recuerdo, entendido como una forma moderna de aisthesis, presupone precisamente la ruptura con la visión antropocéntrica de la naturaleza, que había fundamentado la experiencia romántica del paisaje, entendida como armonía entre interioridad y naturaleza alejada de la civilización” (ÄELH: 153; basada en la TE 148).

Proust profundiza en la crisis de la percepción, que no le deja captar el ser de las cosas en la imagen superficial de los artefactos humanos. La técnica del recuerdo que utiliza Proust consigue resolver la paradoja en que se encontraba la novela al principio del XX, y que Adorno formuló como la necesidad de “realizar la función representativa de la aisthesis sin el medio tradicional propio de la mimesis narrativa de la novela realista” (ib. 160: TE: 153). El uso del encadenamiento de recuerdos tiene una función descubridora de lo que permanecía oculto en la memoria, y hace que la experiencia aisthética abra un espacio productivo del receptor en el cual éste puede volver a mirar “las

¹⁴⁴ Lo que sigue es un breve resumen de las dos primeras publicaciones de Jauss: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la recherche du temps perdu"*, Heidelberg, 1955 (1970²) y 1955a, “Prousts auf der Suche nach seiner Konzeption des Romans”, a *Romanische Forschungen*, 66, 1955, 255-304.

cosas como si fuera la primera vez que las ve” y a “descubrir los acontecimientos como si fuera la primera vez que ocurrieran” (ib.). Además de esta función cognoscitiva, para Proust el recuerdo es también el único espacio posible de reconocimiento de la belleza originaria de las cosas, no de una idea de belleza trascendente –como la teoría platónica–, sino lo contrario, la belleza terrenal de las cosas que, aún así, sólo puede ser captada en el recuerdo. La recuperación del paraíso perdido sólo es posible en una versión de la idea de la *promesse du bonheur*, cuando el paraíso se ha perdido, cuando el tiempo que se recupera ya ha pasado.

Para concluir con este capítulo dedicado a la aisthesis, Jauss comenta otras alternativas a la crisis de la percepción (estética) que el arte ha buscado desde mediados del siglo XIX. La evolución de la pintura moderna en el sentido de análisis de la mirada y de búsqueda de su reducto esencial tiene su analogía en la función lingüístico-crítica de la aisthesis por parte de la literatura. También la literatura profundiza en el acto de la mirada y le sustrae lo que ya conoce –el concepto antropológico de la naturaleza y el mundo– para descubrirle aquello que no conocía del mundo exterior. Es en este sentido que Jauss entiende la concepción sobre la percepción de Flaubert, en su definición del estilo como una “manera absoluta de ver” las cosas; o también la tarea que realizaron algunas tendencias pictóricas –especialmente el impresionismo, puntillismo, cubismo, etc.– de “desconceptualización del mundo y de retroconversión del ojo en un órgano de visión” pura (ÄELH: 156; TE: 149).

Esta línea crítica puede verse continuar con la teoría del arte como pura visibilidad que formuló Konrad Fiedler en los años 80 del siglo XIX. Poco después de Fiedler, Valéry también defendió en su primer ensayo sobre Leonardo (1894) la pureza de la mirada, que ve más cosas de las que uno sabe –*voir plus de choses qu'on n'en sait*. En ellos se manifiestan concepciones que tienden a “desnaturalizar la naturaleza” sobre la cual los filósofos y poetas hipostasiaron conceptos como los de utilidad y economía, crueldad y bondad. Gracias a esta liberación conceptual, la percepción se puede abrir a una perspectiva diferente de la cotidiana o la científica y filosófica, puede mirar al mundo desde otros ojos.

Si Proust representa, en el siglo XX, la culminación de la forma de la experiencia estética cosmológica –una búsqueda del sentido del mundo en aquello que el recuerdo recupera–, Beckett será para Jauss el máximo

representante de la tendencia opuesta, que hemos denominado lingüístico-crítica.¹⁴⁵ Beckett abre una tendencia, que continúa en el Nouveau Roman y el grupo Tel Quel, contraria al paradigma de experiencia estética aisthética de Proust y que ahogará en gran medida la expansión de esta última. Continuando la línea inaugurada por Flaubert, el estilo de esta vía crítica trata de ampliar al máximo el espacio entre mundo percibido y sujeto perceptor, desconfigurando la experiencia estética de los tópicos lingüísticos. Esto, justamente con el uso del estilo indirecto libre –que Flaubert hizo famoso–, ha hecho tomar conciencia del perspectivismo de la percepción y de la influencia del lenguaje en la configuración de la realidad. Esta tarea crítica ha sido continuada, con mayor o menor éxito, en la narrativa de Robbe-Grillet o Philippe Sollers.

En una obra publicada una década más tarde Jauss recoge un grupo de artículos donde ha seguido investigando sobre la historia de la experiencia estética receptiva, especialmente en la modernidad. El “Prólogo” a *Las transformaciones de lo moderno*, [en original, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, 1989] aplica el carácter de apertura de la experiencia estética, el carácter de configuración de normas nuevas, que precede a la consolidación de una manera de ver el mundo: si se puede estudiar históricamente aquellos períodos en los que una comunidad se siente o se declara como perteneciente a una época concreta, diferenciada de las anteriores, entonces ha de ser posible indagar retrospectivamente los fenómenos que, en el ámbito artístico, condujeron a esta nueva conciencia de época. El momento histórico previo a la conciencia de una época, aquel en el que se encuentran algunos de los motivos que originaron esta nueva perspectiva sobre el mundo, lo define Jauss como umbral de época.

La compilación de artículos sobre *Las transformaciones de lo moderno* tiene el interés de subdividir la modernidad en cinco etapas, con sus cinco correspondientes umbrales de época: el de 1750 –en el cual se abre la modernidad en la Ilustración y en una nueva concepción de la historia gracias a los nuevos mitos del origen, como los dos discursos de Rousseau, por ejemplo. El

¹⁴⁵ Los estudios de referencia son: W. Iser, “Reduktionsformen der Subjektivität”, en Jauss (ed.) *Poetik und Hermeneutik III*, 1968a, pp. 435-491; M. Smuda, *Becketts prosa als Metasprache*, Munich, 1970; W. Iser, *Der implizite Leser – Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, 1972.

segundo umbral tiene como precedente la Revolución Francesa en 1789, y se configura en torno al 1800 con la "revolución estética entre el clasicismo y el romanticismo alemán" (*Transformaciones de lo moderno*, TE: 70) que rechazó su mera pertenencia a la antigüedad, por considerarla una época ya lejana y ajena, y levantó sus propias concepciones estéticas como lo sublime, lo interesante y lo sentimental al margen de lo bello clásico. El tercer umbral de época tiene lugar en torno a 1848 con la teoría de Baudelaire de lo bello transitorio y la poética de la percepción fragmentada de Flaubert, en conjunto una estética autodenominada *moderna* –Baudelaire- y que se quiere autodistinguir de la Ilustración y del Romanticismo. La siguiente transformación de la modernidad se puede fechar simbólicamente en el año 1912 y en el círculo de artistas en torno a Apollinaire: "consiste en una modernidad que se afirma de modo eufórico" (...) y asume "el paradigma político de la vanguardia" (ib. 70). A partir de este momento las innovaciones ya no se suceden temporalmente, sino que concurren al mismo tiempo:

"la poética basada en la pluralidad de voces, el principio de simultaneidad, el *objet trouvé* que incorpora la realidad exterior como fragmento, el arte no objetivo que excluye globalmente la realidad, y finalmente, la revuelta surrealista con su intento de disolver directamente el arte en la vida" (ib. TE 71)

Finalmente, el último umbral, y que sólo el futuro podrá decidir si se trata de una nueva época o forma parte de una etapa de la modernidad: es el de la postmodernidad. Jauss tiene cierto interés en cualificarlo como época, aunque reconoce que todavía no hay suficiente perspectiva para reconocer su origen, y le gusta fechar su origen en el 1967, año de publicación de *The Literature of Exhaustion* de John Barth –no por casualidad es éste el mismo año que él pronunció su conferencia inaugural sobre la estética de la recepción.

Jauss describe las características de la postmodernidad literaria y artística en el "Prólogo" a la obra citada –para no repetirme, ver el final del capítulo I.3.- y lo ejemplifica con la obra de Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), obra compleja cuyo análisis no podemos desarrollar ahora. Sintéticamente, los temas sobre los que este *docto poeta* reflexiona en su novela son: el abismo entre la escritura y la lectura, que se intenta salvar recreando la ficción que la novela acaba siendo escrita por el mismo acto de lectura y dejando

al lector que termine las diez subnovelas que se empiezan en la obra. Este tema lleva parejo el problema filosófico de la relación entre mundos no escritos y mundos escritos, como por ejemplo, la posibilidad de que surjan relatos de ficción a partir del lenguaje humano, el cual es el que guarda el sentido de la realidad –según parte de la filosofía actual-, y la posibilidad de que esos relatos nos den el acceso a otros mundos no escritos. Calvino radicaliza también la proclamada muerte del sujeto, intercambiando los papeles de autor y lector, dando un nuevo giro, pues en ella se abre la búsqueda del otro (ni autor ni lector, sino quizás otro lector) por caminos que todavía no se habían transitado. Con esto, por supuesto, la literatura deja de ser un espacio de autoescenificación del pretendido yo del autor –como en las *Confesiones* de Rousseau- y extiende el principio de la ficción a la realidad, mezclando ambos ámbitos.

Una de las conclusiones de las deconstrucciones de la última mitad de siglo, es que, si en la modernidad la ficción se mostraba como horizonte de lo posible para la realidad, en la postmodernidad “nuestro mundo se ha convertido en una ficción en grado alto (...), haciendo disminuir las posibilidades de liberación de la experiencia estética (Jauss: *Die Theorie der Rezeption*: traducción catalana en 1991, 40).

Para recapitular las funciones que la historia de la praxis de la experiencia estética aisthética nos ha dado a conocer, citaré un fragmento del mismo Jauss:

“La experiencia estética en el nivel de la aisthesis, frente a la creciente alineación de la existencia social, ha asumido una tarea que todavía no le había sido asignada: contraponer la crítica lingüística y la función creativa de la percepción estética a la experiencia atrofiada y al lenguaje servilista de la ‘industria cultural’ y preservar la experiencia del mundo en los ojos del otro y con ella un horizonte común frente al pluralismo de los roles sociales y de los aspectos científicos del mundo” (ÄELH: 165, TE 158).

Con esta conclusión Jauss remarca una de las características básicas de la experiencia estética: ésta no sólo puede desembarazarse de las normas del mundo para crear otros nuevos, sino que este acto perceptivo de autodistinguirse de la percepción cotidiana de la realidad le hace mantener sobre ésta última una mirada crítica. La mirada tiene así un componente crítico y reflexivo que permite tomar conciencia de la enajenación de las costumbres

modernas sobre las facultades cognitivas humanas. He hablado sobre este tipo de mirada purificada de las convenciones en varias ocasiones: en la versión de Paul de Man –capítulo V.1. sobre Kant–, en la de Clement Greenberg –VI.1. también sobre Kant–, y ya he defendido que, si bien permite un distanciamiento de todo significado determinado de la realidad, no por ello, a diferencia de lo que opinan estos dos últimos pensadores, evita el paso a un movimiento reflexivo y constructivo. Jaus, por su parte, recuerda que también Gadamer había criticado equivocadamente la mirada estetizante como una mirada vacía, como una mirada sin contenido (ÄELH: 165, TE 158). De hecho, es precisamente en virtud de esta purificación de la mirada que se hace posible una toma de posición crítica respecto a la realidad cotidiana y que se puede acceder a nuevas perspectivas sobre aquella. Este último paso, que hemos fundamentado en Kant, se deberá justificar históricamente en el próximo apartado: la historia de la función comunicativa de la experiencia estética.

4. La *katharsis*: la función comunicativa (*movere et conciliare*)

Los conceptos de *poiesis* y de *aisthesis* recogidos de la tradición artística occidental nos han servido para reconstruir una historia que justifique algunas características básicas del análisis filosófico sobre la experiencia estética en la praxis artística. Pero para que esta historia y, con ella, la justificación a la que sirve, sea completa nos debemos ahora dirigir a reconstruir el tercer aspecto de la experiencia estética, el aspecto intersubjetivo. Este aspecto ha quedado fundamentado en el capítulo sobre el *sensus communis*, donde hemos visto que es juzgando estéticamente que, por un lado, se tiene en cuenta la perspectiva de la comunidad y, por otro, se conrea el espacio comunicativo de la experiencia en general. El aspecto comunicativo de la experiencia estética no se define tanto por los contenidos determinados que se comunican en una obra de arte o en un discurso crítico, sino por constituir el medio en el que se pueden comunicar contenidos determinados, fundar la posibilidad de comunicación entre unos y otros. En el último capítulo sobre Kant, sin embargo, hemos visto que esta comunicación se establece necesariamente en motivo de un contenido concreto, motivo que no define el contenido de la comunicación estética, sino que sirve de medio de la misma. Es decir, lo narrado en una obra de arte no es propiamente

el contenido estético, sino el medio a través del cual una idea estética –el contenido de la cual no se puede reducir a conceptos– es comunicada. Esto significa que la experiencia estética no sólo constituye el medio de comunicación, sino que este medio es ya de por sí significativo, es un medio y no otro; es un tipo concreto de comunicación la que se posibilita en la experiencia estética.

Con todo, el aspecto comunicativo de la experiencia estética ha sido “ignorado tanto por la teoría ontológica del arte como por la estética de la negatividad” (ÄELH: 165; TE: 159) y para su reconstrucción se necesita encontrar un concepto-guía que nos sirva de hilo conductor. Para ello, Jauss recoge de la tradición el concepto de *katharsis*.¹⁴⁶ Del contexto griego en el que nace, el sentido general de *katharsis* se define –ya lo hemos visto en el capítulo II.5–, como “el placer que, en las propias emociones, producen la oratoria y la poesía y que puede llevar al oyente o al espectador a cambiar de criterio o a liberar su ánimo” (ÄELH: 166; TE: 159). La definición de partida que hace referencia a la *katharsis*, como un placer que permite la transmisión de valores, se extrae del triple análisis que he expuesto en II.5: de la catarsis aristotélica como placer purificador, de la crítica agustiniana de la autosatisfacción de la *curiositas* y, finalmente, de aquello que Gorgias expresó por primera vez como la capacidad de movilizar las emociones para ganar el aspecto persuasivo de un discurso. Como en los otros dos aspectos, la producción y la recepción, hay un elemento común a todos ellos, el placer estético, y uno de específico, que en este caso hace referencia al tipo de transmisión y a sus contenidos específicos.

Historia de la *katharsis*

Ya en el capítulo II.5 he mostrado que la lectura de Jauss de la catarsis aristotélica permitía explicar la producción de un doble distanciamiento por parte del espectador: uno sobre la vida cotidiana, que permite crear un objeto y una trama imaginarios, y el otro sobre los propios lazos afectivos, dejando paso al surgimiento de la compasión y el horror por el héroe. A esta lectura se opone

¹⁴⁶ Diferenciaré como ‘*catarsis*’ la función purificadora propia de la tragedia que definió Aristóteles, y que posteriormente se ha aplicado a otros géneros artísticos; y como *katharsis*, el tercer aspecto de la experiencia estética que ahora analizo, a saber, el comunicativo, y que se refiere al grupo semántico que, con origen en la catarsis, desarrolla una tradición sobre la comunicación en el arte.

claramente la de Adorno, en la cual se toma el fenómeno de la sublimación estética –“simple substituto de la fascinación”– como la única manifestación catártica: este efecto permanece en la esfera de las finalidades prácticas y continúa “afirmando los intereses de la clase dominante” (ÄELH: 168, TE 162).

La historia –que, de nuevo, aquí resumo a pasos de gigante– de la catarsis continúa en el cristianismo. Si bien la nueva religión asumió inicialmente la crítica de Platón a los poetas mentirosos, acabó adoptando métodos de control de la función comunicativa para la transmisión y el mantenimiento de sus propios credos, como la emoción y la devoción, la edificación interior, la conducta recta, la fuerza de atracción del modelo ejemplar, y el principio de imitación de Cristo. No se puede decir propiamente que el sentimiento que transmite la tragedia más alta cristiana, *La Pasión*, sea el equivalente a la catarsis aristotélica. Agustín de Hipona critica el placer en la identificación trágica porque comporta un autoolvido, que niega la posibilidad de una experiencia del Tú de Dios mediante el yo (Confesiones, I, xiii, cito según Jauss, ÄELH: 175; TE: 169). El tipo de *compassio* que despierta el *pathos* cristiano se debe entender en la clave de Gorgias, según la cual la compasión que produce el placer catártico, si no hay distanciamiento purificador, puede enriquecer al espectador con una nueva experiencia. Este mecanismo, que reduce la distancia estética propia de la catarsis aristotélica es uno de los más utilizados en la educación cristiana.¹⁴⁷

Con todo, muchos autores cristianos encontraron en ámbitos menores, reservados normalmente a artes pequeñas o a artesanías, las vías para llevar a la práctica las experiencias poiética, aisthética y catártica, al margen de la fascinación de la imagen –sagrada (ÄELH: 171; TE 165). Experiencia que a lo largo de los siglos alcanzaron un rol mucho más importante en la comunicación de ideas y valores sociales. Un ejemplo es el de la edificación del alma, que surgió en ámbitos como el de lo trivial –calendarios cristianos–, el culinario y el demagógico y que a pesar de esto llegó a ser considerado en la “Ilustración el modelo más serio de la gran literatura de interioridad religiosa”. Más adelante, los géneros artísticos de edificación moral fueron agotados por Goethe como modelo profano y estético de la expresión de la subjetividad solitaria para que,

¹⁴⁷ Cfr. Jauss, 1977b, pero también, Fuhrmann, *Poetik und Hermeneutik III*, 586 ss, y la discusión, en el mismo volumen “Gibt es eine ‘christliche Ästhetik?’”, 583-610.

más adelante, "la invasión del arte comercializado [lo convirtiera] en una experiencia decadente" (ÄELH: 173-4; TE: 167).

Después de la Edad Media, la modernidad renueva buena parte de los argumentos agustinianos en los casos paradigmáticos de Rousseau y de Brecht. En la *Leetre à M. d'Alembert* (1758), Rousseau no sólo descalifica el valor humanístico de la compasión despertada por la tragedia que, según él, sólo dura el tiempo que dura la ficción escénica, sino que además niega "en el escenario el derecho de reproducir –mediante la comunicación artificial de la imaginación– aquel *sentiment naturel*, que puede llevar a una solidaridad activa con el sufrimiento de otros hombres (ÄELH: 181; TE: 175).

El objetivo de la teoría dramática de Brecht es alcanzar una técnica que haga del teatro un arte didáctico al mismo tiempo que entretenido, sin imponer, en ningún caso, normas de conducta. La concepción de Brecht sobre la tragedia clásica es que utiliza el placer catártico para que crezca en el público el sentimiento de "simpatía por los personajes representados" y, por tanto, lo dirija hacia una aceptación irreflexiva de las normas de conducta o "imágenes del mundo" reflejadas en ella (ib: 183; TE: 177).¹⁴⁸ Sin embargo Jauss tiene razón en que este juicio debería haberlo reservado para buena parte del teatro burgués. Sea como sea, Brecht critica del drama que ponga el mundo frente a los ojos sin dejar abierta la puerta de poderlo cambiar, pues el desarrollo de la acción se representa como ineludible y motiva una actitud contemplativa en el espectador. Por esto, Brecht busca en su drama las técnicas necesarias para producir en el espectador una distancia que evite la identificación y permita la reflexión crítica, sin evitar, sin embargo, la conducta solidaria. Sin embargo, un análisis global de la teoría dramática de Brecht, explica Jauss, puede captar que el dramaturgo fue incorporando progresivamente en su teoría cada vez más elementos que produjeran el efecto psicagógico de la experiencia estética (ÄELH: 185; TE: 179). Por lo demás, Brecht no fue ni muchos menos el primero en concebir el teatro precedente como un mecanismo de sugestión ideológica y el propio como el que introducía los mecanismos para el distanciamiento crítico (ib).

Esto ocurre a causa de la ambigüedad de la función comunicativa de la experiencia estética, "que debe pagar la *katharsis* liberadora a causa de la

¹⁴⁸ Las dos citas de Brecht provienen de *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, en *Gesammelte Werke*, Francfort, vol. 15, p. 305.

mediación de lo imaginario" (ÄELH, 184; TE: 178), que se muestra también en el ámbito de lo ejemplar, ensalzado por el cristianismo. Un breve repaso a la retrospectiva sobre el concepto de "lo ejemplar" justificará el sentido que le hemos dado en el análisis kantiano de la experiencia estética.

A la praxis vital cristiana le interesa la univocidad inicial del *exemplum*, porque se basa en la fuerza demostrativa de la acción fáctica, del acontecimiento histórico. Así, el mayor *exemplum* es Cristo, cuyo recurso se opone tanto a la argumentación teórica –que en la antigüedad clásica monopolizaba el ámbito del conocimiento– como a las normas vigentes. La adopción de Cristo como modelo máximo a imitar incluye en esta primera acción transgresora de normas la consiguiente configuración de normas (ÄELH, 186; TE: 180). El *exemplum* cristiano funciona como una regla general tácita, que no se puede explicitar, y que aporta asimismo el modelo de conducta que cada cual debería adaptar a su vida.

La modernidad desarrolla el concepto de 'ejemplar' en una nueva acepción a partir de Montaigne. Citador pródigo de sus fuentes, Montaigne ya no busca en lo ejemplar aquello que la historia enseña que se debe hacer o evitar – *historia magistra vitae* –, sino que le interesa por igual el gran acontecimiento como la más pequeña anécdota o consejo en virtud de los cuales se pueda sacar una lección sobre sí mismo. Esto significa que lo ejemplar ya no transmite consigo una regla evidente igual para todos, sino que aporta un conocimiento sobre el sujeto mediante la aplicación del mismo a una experiencia propia. Del 'ejemplo' montaigneano se debe extraer una reflexión que "sólo puede llegar a ser ejemplar para lo especial y no para todos" (ÄELH, 188; TE: 183),¹⁴⁹ es decir, que puede valer para uno en un momento determinado, sin que se imponga como norma universal. Este cambio de sentido del concepto es un síntoma del desarrollo de otro, la *imitatio*, que va a dejar de ser el de mera copia o seguimiento de la norma.

El sentido de la *imitatio* como adaptación libre también fue sembrado por el cristianismo. En este contexto, la *imitatio* podía significar tanto "el libre comprender, aprendiendo del ejemplo, [como] el obligado y mecánico sujetarse a una regla (ÄELH: 190; TE: 184), pero no es hasta Montaigne que el primero se

¹⁴⁹ Jauss recoge el estudio de Karlheim Stierle "Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte", en *Poetica*, 1975b.

libera del ámbito puramente moral y puede ser aplicado de manera más general a las experiencias propias del sujeto. Es gracias a él que lo ejemplar podrá tomar el sentido que le dará Kant en la tercera crítica y que está en estrecha relación con la autonomía del juicio. Como hemos visto, aunque el juicio estético es autónomo, no se extrae de la nada, sino que sigue de alguna manera el ejemplo precedente, pero no como una regla, sino como modelo de orientación que uno mismo valora según su propio sentimiento: "continuación, cuando se refiere a un precedente, y no imitación, es la expresión correcta para toda influencia que los productos de un autor *ejemplar* pueden tener sobre otros" (Kant, KdU § 32).¹⁵⁰

En el apartado sobre el *sensus communis* en Kant he mostrado que el concepto de ejemplar –capítulo V.3– no se refiere tanto al objeto estético individual, sino a la consideración que éste toma en el momento de juzgar. Una obra pasa a ser ejemplar para otras obras –en un aspecto concreto o en su totalidad– gracias a un juicio de gusto que la convierte en ejemplar, porque, de hecho, es en el mismo juicio que se encuentra la semilla de la ejemplaridad. En efecto, al no basarse en reglas determinadas, sino ser la base –subjetiva– de otro tipo de juicios, se propone a sí mismo como ejemplar para los demás; y, al hablar de una obra, es la ejemplaridad del juicio que se traslada al objeto. De este modo, el componente ejemplar de un juicio sobre un objeto –estético– es participación de un sujeto en una comunidad y exige a los demás a posicionarse también respecto a los valores y significados que en estos juicios se transmiten; por eso, la participación de un sentido que conlleva el juicio estético no puede consistir en un seguimiento mecánico del juicio de otro, sino en la libertad de apropiación a la propia situación de cada uno. En conclusión, el concepto de lo ejemplar contiene en sí mismo las características básicas de la experiencia estética que hemos venido describiendo: por una parte, el aspecto intersubjetivo de la comunicación de normas y, por otra, la autonomía del juicio por lo que respecta a la interpretación y al seguimiento de las mismas.

¹⁵⁰ "Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht, nicht Nachahmung, ist der rechte Ausdruck für allen Einfluss, welchen Produkte eines exemplarischen Urhebers auf Andere haben können; (KdU, § 32).

5. La función estética comunicativa: hacia una hermenéutica literaria

Mediante el análisis de la catarsis en la forma artística del drama y de los conceptos de ejemplaridad y mimesis hemos profundizado en los matices del mecanismo de la identificación. Como hemos visto, para que el distanciamiento de la realidad pueda efectuarse y se cumpla la experiencia estética, es necesario ponerse en el lugar del otro, o ceder al mecanismo de identificación con el personaje, situación representada en la obra, sentimiento del artista o problemática a la que se enfrentó, momento en el que se abre la posibilidad de la comunicación. Para Jauss, sin embargo, esta identificación no puede ni debe ser total si ha de mantenerse en el ámbito estético –no dejamos nunca de saber que no estamos en la novela–, porque no se ha de perder la distancia estética entre el observador y su objeto irreal: saber que la ficción es ficción, y no realidad. Por el contrario, cuando la identificación con las historias narradas se realiza completamente, como muestran los ejemplos del Quijote o Madame Bovary, entonces se pierden las condiciones de la experiencia estética y se pierde el sentido tanto de la realidad como de la ficción, con lo cual, si hay placer, ya no es estético, y se pierde el carácter reflexivo propio de la experiencia estética.

Para evitar la ambigüedad propia de la *katharsis* que conlleva siempre el riesgo de la identificación acrítica, la historia de este concepto ha descubierto el movimiento que le caracteriza: el arte y la reflexión sobre él han intentado romper en cada época con el mecanismo de identificación total que atribuyen a las obras del pasado. Se cree que las obras del pasado transmiten al presente un mecanismo de identificación perjudicial para el sujeto –sea religioso, ciudadano, etc. De este modo, cada época, o bien ha censurado el arte en su globalidad, o bien ha inventado o reinventado alguna técnica que imponga al receptor una distancia perceptiva para “liberar su reflexión estética y moral frente a la fascinación de lo imaginario” (ÄELH: 167; TE: 161). La historia de la *katharsis* es, pues, también una historia de críticas y de oposiciones a los modelos anteriores.

Todo esto acredita una de las tesis más importantes de Jauss. Si es correcto que, como muestra la historia de la *katharsis*, las expresiones artísticas de cada época han acostumbrado a desarrollar herramientas para evitar la identificación ingenua que presuponen en las obras de épocas precedentes, y así

durante toda la historia, entonces se puede concluir que, con el paso del tiempo, tales herramientas pierden su fuerza, se vuelven familiares y las obras quedan desposeídas de su sentido crítico; esto las hace susceptibles de convertirse en portadoras de un mecanismo de identificación ingenua y de ser portadoras de la ideología dominante. La causa de esto se debe a que el mecanismo que trata de evitar la identificación ejerce su función en relación con un contexto determinado, pero cuando la obra es asumida por el público y el paso del tiempo la convierte en parte del contexto, entonces el mecanismo anti-identificación es asumido por la sociedad como un elemento cotidiano; es decir, pierde la evidencia de su negatividad. En definitiva, que aquel elemento de novedad o de sorpresa que incluía la obra en su primera recepción puede ir volviéndose cotidiano. En esto consiste el doble sentido de *katharsis*, que es al mismo tiempo crítica y transmisión de normas, crítica de lo establecido y seguidamente institucionalización de la crítica.

Ahora bien, el análisis histórico del aspecto aisthético –receptivo- ha concluido que la recepción de obras se libera cada vez más de las normas sociales y de las normas estéticas vigentes. Ya no es sólo la obra la que contiene la semilla de la provocación, sino que, en este mundo tecnificado y de sobreexcitación de la percepción, la percepción aisthética asume cada vez más la función de liberarse a sí misma de los trucos de seducción de los mass-media. En el ámbito de la *katharsis* esto significa que la autoridad de una obra, su aspecto ejemplar e institucionalizado puede ser cuestionado siempre de nuevo por la experiencia estética del receptor. En la medida que la obra del pasado no es considerada simplemente como un documento o una autoridad inapelable, se puede volver a ejercer sobre ella el juicio estético, en su aspecto *aisthético*, pero también naturalmente en su aspecto *poiético*:

En el aspecto productivo, todo nuevo artista puede dejarse inspirar nuevamente por algunos aspectos de las obras del pasado, es decir, tomándolos como ejemplares pero adaptándolos a su nueva situación y ofreciéndoles una nueva estructura semántica. En el aspecto aisthético, los nuevos receptores recrean la idea estética de una obra de arte, y mediante la concordancia de esta idea con las recreadas por los receptores del pasado, se valoran positiva o negativamente las convenciones, se modifican o se renuevan.

Para ir concluyendo, en la reconstrucción de estas tres historias sobre los aspectos productivo, receptivo y comunicativo hemos confirmado también las intuiciones jaussianas sobre el carácter virtual de la experiencia estética –capítulo II. Jauss lo expresaba –en la terminología de Giesz– como un balanceo entre el placer ajeno y un placer en el objeto, entre una participación activa del receptor en la construcción del objeto irreal y en una configuración del sujeto por parte del objeto físico. Este carácter ambiguo propio de la experiencia estética se define ahora de manera análoga. La experiencia estética tiene su potencial crítico justo al límite de su debilidad ideológica: su capacidad de poner en cuestión el *status quo* se debe a la construcción de un objeto ficticio, pero al mismo tiempo, cuando esta construcción no se dirige con autonomía desde el sujeto, sino que es motivada por la fascinación de lo imaginario, entonces se puede caer fácilmente en el acatamiento de la ideología dominante.

La misma esencia virtual de las propiedades estéticas de un objeto conlleva otra ambigüedad: nunca es evidente la diferenciación entre las propiedades estéticas de, por un lado, las meramente sensibles objetivas o, por el otro, las meramente imaginadas. Es decir, es imposible saber con exactitud cuándo, por ejemplo, un color gusta porque es agradable a los sentidos –tal y como gusta el azul del mar– o porque es un elemento que interviene en la construcción de una idea estética, es decir, colabora en la reflexión estética. Del mismo modo, la ambigüedad de lo estético atañe a sus propiedades subjetivas o intersubjetivas. Fundada en el sentimiento, la exigencia de universalidad de la idea estética y de su juicio no se puede comprobar de ningún modo; cuando uno se representa una idea no puede saber si la va a compartir realmente con los demás o si será una vana ilusión subjetiva, es decir, si le gusta como simple autosatisfacción sentimental –que podría estar originada en la recuperación de un recuerdo personal o a la satisfacción en inclinaciones individuales.¹⁵¹

Cualquier elemento que forme parte de la experiencia estética de una obra puede cristalizar como una norma determinada para la producción de otras obras y para la recepción de las mismas. Este elemento pasa a formar parte del horizonte de expectativas de experiencias posibles, pero entonces deja de ser un elemento que pueda producir una reflexión estética. Pasa a ser un elemento

¹⁵¹ Es innegable que, frente a los discursos actuales unívocos monológicos, muchas obras de arte basan el suyo precisamente en mostrar la propia ambigüedad del arte y de la experiencia estética.

cotidiano que quizás pueda ser objeto de crítica de una obra o de un juicio estético, dando lugar a una nueva reflexión y a una nueva idea estética.

Hay históricamente momentos en que un conjunto amplio de expectativas nuevas se verbalizan en la conciencia de una época, la cual se autodiferencia de una época anterior. Esta conciencia establece diferencias de perspectiva, se concibe a sí misma como una percepción diferente sobre las cosas. Cuando esta conciencia se explicita, es decir, se vuelve consciente de sí misma, autoconsciente, puede buscar retrospectivamente sus orígenes, los fenómenos históricos –una obra, una crítica de arte, un acontecimiento histórico- que fueron modificando los usos y costumbres para el cambio. Estos momentos de apertura configuran para Jauss el umbral de una época; en coherencia con la definición de lo estético defendida a lo largo de estas páginas, sobre este umbral cabe normalmente rastrear en las obras de arte aquellos elementos que han influenciado la sociedad y han ampliado su horizonte de expectativa.

Por ejemplo, en la década de los ochenta del siglo XX se empieza a tomar conciencia de estar en un momento diferente al de la modernidad, con lo cual se inaugura una nueva época –o, quizás mejor, una nueva etapa- la postmodernidad. Es entonces que es posible, como hace Jauss, dirigirse a aquellas fuerzas que abrieron la puerta a esta manera de estar en el mundo –de conocerlo-, analizando retrospectivamente qué obras literarias y artísticas han puesto en jaque las expectativas potenciales de la época y han ampliado el horizonte posible de experiencia, colaborando con sus nuevas propuestas en la apertura a una nueva época. Pero esto, más que de la teoría estética, forma ya parte de la hermenéutica literaria. Esto significa que debemos considerar en el próximo capítulo las virtudes y los límites de una heurística literaria y artística.

VIII. La alteridad: reconstrucción de la hermenéutica

1. La estética de Kant como base para una hermenéutica literaria	294
2. Relectura de los conceptos fundamentales de la estética de la recepción	296
El sentimiento estético: el punto de partida	296
Desubstancialización y recepción	297
La comprensión estética y la tríada hermenéutica	298
Preestructura y horizonte de la comprensión: la expectativa	300
Efectos y funciones sociales de la obra	303
Formación de la tradición y heteronomía de la selección	305
Parcialidad de la interpretación; parcialidad de la hermenéutica	308
3. Una nueva hermenéutica literaria de la alteridad	310
La dialéctica de pregunta y respuesta	312
La apertura: prioridad estética de la pregunta	314
4. Ganar el horizonte de la alteridad	317
La reconstrucción historicista vs. la hermenéutica dialógica	318
5. Fusión controlada de horizontes: una tercera pregunta	322
Conclusión	326

En este capítulo tengo la intención de reconstruir la estética de la recepción de Jausss en miras a tres objetivos: por un lado, mostrar que se puede fundamentar sólidamente en la teoría de Kant y que gracias a ésta se resuelven los problemas teóricos planteados en el capítulo I sobre la estética de la recepción. Por otro lado, pensar la teoría kantiana según un plano más histórico y sociológico, con lo cual se puede ganar además algún elemento filosófico importante –como el del movimiento dialéctico de la experiencia estética. Finalmente, responder a la pregunta sobre un discurso no poético, argumentativo, que conjugue la concepción de lo estético defendida hasta ahora. Intentaré, pues, definir las posibilidades y los límites de una hermenéutica literaria para la experiencia estética. Para esto último, explicaré la introducción de la instancia de la alteridad como propia de la experiencia estética y como punto de soporte de una nueva hermenéutica literaria, que se distingue esencialmente de la hermenéutica general, de la teológica y de la histórica. Para poder mostrar la interrelación establecida entre ambas teorías será necesario redundar en nociones ya trabajadas.

1. La estética de Kant como base para una hermenéutica literaria

Mi lectura de la “Análítica de lo bello” en el capítulo V ha descrito un tipo de reflexión para la experiencia estética que se ejerce sobre el conocimiento humano de la realidad, es decir, sobre su manera de estar-en-el-mundo. El proceso estético parte de una percepción diferente a la percepción de un objeto con significado. El objeto artístico no es (re-)conocido por el sujeto mediante un concepto previo o una norma determinante, sino que es construido sin anticipaciones; mediante la libertad de la imaginación, se construye un objeto ficticio. En lugar de determinar el objeto, las propias capacidades sienten que concuerdan entre sí cuando construyen objetos, es decir, sienten que pueden construir, mediante normas y conceptos, mundos de objetos físicos. Por ello, la experiencia estética se puede definir como una reflexión del sujeto sobre su capacidad para conocer el mundo.

La "Dialéctica" de la estética kantiana, en mi lectura del capítulo VI, ha concluido que este tipo de reflexión no puede tener la forma de una mera autoconfirmación de las capacidades: cuando una reflexión consiste exclusivamente en sentir que las capacidades funcionan y se entienden con el mundo exterior mediante la mera forma-figura del objeto, entonces acaba convirtiéndose en una experiencia deficitaria o hasta enajenante. Por ejemplo, cuando uno se fija en las líneas de un cuadro o en la rima de un poema, sin trascender esta mera materialidad, no puede encontrarle un sentido y acaba vacío, aburrido. En efecto, en el análisis del concepto de idea estética hemos podido comprender que la autorreflexión de las facultades, cuando se desarrolla en un medio tanto artístico como natural, sólo puede conjugarse mediante los elementos materiales del objeto y una idea de la razón. Sentir estéticamente que las capacidades funcionan es sólo posible cuando un objeto se nos muestra como *ejemplar de* un mundo. Por esto, la idea estética se ha definido como la representación de un objeto que produce el sentimiento de que ella misma es un modelo de una manera específica de conocer – construir la realidad.

El objeto estético rompe con el mundo cotidiano y comunica nuevas maneras de ver la realidad y de juzgarla, y lo hace mediante la recreación de un espacio virtual, de ficción: la historia o el motivo –aunque sea no referencial– de la obra. El motivo de la obra de arte, al no estar determinado por concepto alguno, debe ser construido en cada nueva percepción del objeto, y puede variar en cada acto perceptivo o en cada lectura. Aunque no está construido según las reglas de la realidad cotidiana, esto no significa que no tenga regla alguna, sino que éstas se reflexionan –se construyen– en el mismo acto de percepción estética, son inmanentes a él. Si bien esto significa que estas reglas no pueden ser objetivas, la "Analítica" de la estética kantiana ha mostrado que en absoluto son exclusivamente relativas al individuo. Estas reglas se construyen teniendo en cuenta una perspectiva comunitaria, no en el sentido de que se someta a los valores de la comunidad, sino en el de que sea comunicativa. El valor de la comunicación no se obtiene según argumentos racionales, sino simbólicamente, es decir juzgando ejemplarmente y proponiendo al objeto como modelo de comunicación de normas, o de normas concretas.

Esto significa que, aunque el mismo juicio no puede ser exigido lógicamente, pretende ser compartido por todos con quienes se comparte. Es así

que, mediante la expresión del sentimiento en el juicio estético, se proponen, simbólicamente, maneras de conocer y de comportarse. Es decir, se construye el objeto según como se siente que lo construirían los demás. El sentimiento estético resume en sí mismo este distanciarse de los significados cotidianos para poder juzgarlos críticamente, y, construyendo un objeto que trasciende lo sensible, apoya, censura o aporta perspectivas nuevas sobre las reglas de aplicar significados. En consecuencia, es también la expresión de que esta experiencia, esta nueva perspectiva sobre los objetos, este sentido del mundo, puede ser compartida por los demás, de que se está comunicando. El sentimiento estético es la sensación de que *tipos* de objetos como el que acabo de construir pueden ser objeto de juicios cotidianos, cognoscitivos, morales, etc.

2. Relectura de los conceptos fundamentales de la estética de la recepción

En este apartado presento una relectura de los conceptos fundamentales de la estética de la recepción de Jauss en coherencia con los principios de la estética kantiana y con los cambios que Jauss mismo introdujo durante el debate que siguió a la presentación de la teoría, respondiendo así a los problemas planteados tanto en los capítulos I y II. De este modo, se entenderán mejor las posibilidades de una hermenéutica metodológica como discurso crítico que intente comunicar el significado de una obra.

El sentimiento estético: el punto de partida

Jauss, del mismo modo que Kant, sitúa el fundamento de la experiencia estética en el sentimiento. Desde esta perspectiva, Jauss intenta recuperar una experiencia primaria que explique la pluralidad de funciones atribuibles al arte y, con ello, además, se desmarca de dos tendencias teóricas muy influyentes: la hermenéutica y la estética de la negatividad. Por una parte, se desmarca de la hermenéutica oficial –gadameriana–, que define la experiencia estética en analogía a la estructura de una experiencia cotidiana: el objeto estético es comparado con una representación conocida o por conocer, con la diferencia de que posee una presencia singular, intensiva. Por otra parte, se aleja también

tanto de las tendencias metodológicas como de las negativistas, que valoran el placer más bien como un estorbo para la consecución de la finalidad, negativa, de la experiencia estética.

Para Jauss, la condición para la consecución de la experiencia estética placentera debe ser la de la negación de la realidad del objeto. Como el análisis kantiano ha mostrado, esta negación consiste en evitar el proceso habitual de asignación de significados, suspendiendo la determinación de conceptos o, como diría Jauss, frustrando el horizonte de expectativas del propio horizonte de comprensión. De este modo, se desarrolla un proceso diferente de percepción y se construye una ficción, que consiste en un juego reflexivo de las facultades con el objeto, en una reflexión sobre el objeto bajo una perspectiva más abstracta y al mismo tiempo más abarcante. En lugar de construir el objeto según significados teóricos o normas morales, se busca una idea y se ensaya la producción de un objeto que sirve de ejemplo, de modelo, para una percepción renovada del mundo. Este ensayo, según Jauss, al no partir de una predeterminación de conceptos, se abre a la forma material de la obra, a lo inesperado, a lo ajeno. La experiencia estética permite, así, abrirse a lo irreducible de la experiencia que *el otro* ha expresado en la obra de arte; consiste esencialmente en ensayar, mediante un objeto, un tipo de percepción ajena a la habitual. La experiencia estética *hace suya la perspectiva del otro*: "La definición del placer estético como autosatisfacción en la satisfacción ajena" (ÄELH: 83, TE 73).

Desubstancialización y recepción

En la teoría de Jauss, en la negación de la estructura semántica de un objeto reside un principio de tipo semiológico. No se considera inicialmente la obra de arte como un significado, sino como un continente, como un signo despojado de referente. En su teoría, Jauss desubstancializa la obra en el sentido que le arranca la propiedad de poseer un significado determinado y critica a la hermenéutica de Gadamer que postule la comprensión de un significado original en las obras de arte. Pero esto no significa que la obra pase a no significar nada –formalistas, Paul de Man, Greenberg– o que pueda significar cualquier cosa –deconstructivistas en general. Todo lo contrario: la obra, según otro de los principios de la teoría de Jauss, se construye con la concreción de significados

que aporta el horizonte histórico en el cual la obra es recibida. Es decir, en la construcción del objeto estético por la imaginación participan también una serie de factores contextuales. Según Jauss, cada objeto estético singular contiene una estructura o unos esquemas que condicionan la concreción de la obra ("Ifigenia": ÄELH, 707, TE 219); la obra contiene una serie de señales que, aunque en sí indeterminadas, adquieren una forma concreta y un sentido según el contexto del sujeto perceptor ("El lector como instancia"; TE 69).

La lectura de una novela, por ejemplo, implica la participación del lector para rellenar con su imaginación –a menudo sin ser conscientes de ello– aquellos huecos que, sin estar implícitos en el texto, son necesarios para construir una historia "de carne y hueso". De este modo, si el sujeto participa en la construcción de la historia que narra la novela, también participa en la generación de aquella idea general a la que se llega para dotar de sentido a un conjunto de elementos de por sí indeterminados. Si relacionamos esto con el concepto de 'ideas estéticas', las cuales se definían como la paradójica síntesis entre una idea y una representación, en la cual el contexto del sujeto ya ha ejercido una influencia, entonces la idea estética que se genera a partir de la representación tiene también que ser diferente en diferentes contextos vitales.

En este sentido, la comunicación estética no se puede definir como la transmisión de un significado sobre una cosa o como un mensaje que parte de un emisor y se dirige a uno o varios receptores. En la comunicación estética emisor y receptor no se entienden tanto sobre cosas, sino que construyen los espacios posibles de comunicación. Tanto emisor como receptor construyen las normas para la comunicación sobre cosas, las normas de los juicios.

La comprensión estética y la tríada hermenéutica

También en coherencia con la estética kantiana, para Jauss la comprensión de una obra no se limita al argumento o motivo representado en la obra; es decir, el sentido de una obra no puede consistir solamente en negar el significado habitual del objeto físico y construir un argumento o una representación con ayuda de la imaginación. Lo que caracteriza la comprensión de una obra es la percepción de lo ejemplar del objeto, aquello que, aunque indefinible mediante una regla conceptual, sirve como modelo de percepción-

construcción de un mundo, da el sentido de un mundo diferente. Pero, además, si seguimos las conclusiones de Jauss en el capítulo dedicado a la *katharsis*, entonces esta apropiación placentera del sentido de un mundo mediante un objeto incluye también la valoración crítica de las normas con las que cotidianamente se construye la realidad. En resumen, en la construcción-comprensión de una obra de arte se adentra uno en un mundo de ficción, un mundo ajeno al habitual, propuesto desde la perspectiva de la diferencia, del otro; y al mismo tiempo desde esta perspectiva excéntrica hay, mediante el sentimiento, una aceptación o rechazo de la realidad o de una parte de ésta. Tanto Kant como Jauss observan el sentimiento como positivo y como negativo: cuando el sentimiento es placentero se siente que en el mundo cotidiano se puede conocer algo nuevo desde la perspectiva propuesta por la ficción. Cuando es un placer negativo –sublime, intriga, terror, confusión– se siente que la ficción propone algo que queda más allá de todo posible conocimiento, es decir, se siente un dolor porque uno se adentra en un mundo en el que en realidad no podría soportar vivir.

En el acto de apropiación de la experiencia estética se muestra claramente su carácter vivencial y existencial. A diferencia de lo que normalmente se ha definido como el tipo de contemplación burguesa, la experiencia estética no es una percepción completamente distanciada. Aunque sea necesario un desinterés inicial por el objeto, no por ello deja de afectar a la vida del sujeto: en tanto que el hombre vive en el mundo conociendo, la ampliación de las posibilidades de comprensión mediante la experiencia estética es percibida, sentida, etc. como un enriquecimiento de la propia vida. En el sentido en que la experiencia estética incluye un tipo muy específico de comprensión, lo más característico de la cual no es conceptual sino al unísono material y supraconceptual –ideal–, entonces *la comprensión estética no puede explicitarse completamente en un discurso ni lógico ni argumentativo*.

La imposibilidad de poder describir los rasgos esenciales de una experiencia estética hace tomar conciencia de la limitación de todo discurso crítico al respecto, pero no implica la imposibilidad de todo discurso crítico ni hace que todos tengan la misma validez. Para orientar la búsqueda de un discurso coherente con la concepción estética defendida, Jauss distingue diferentes momentos en la experiencia: la comprensión, la interpretación y la

aplicación. (Ninguno de estos tres momentos equivale exactamente a los de la teoría kantiana, sino que, como veremos, muestran diferentes aspectos del mismo proceso).

El primero se llama *comprensión* porque consiste en la percepción orgánica de los atributos físicos de la obra –en obras narrativas: comprensión del argumento. Como la percepción estética de los elementos rompe con cualquier tipo de significado cotidiano, entonces se asume que hay una interrupción del tipo de comprensión habitual, comienza una experiencia cualitativamente diferente y se accede a la apertura de lo extraño. Tomar conciencia de que el sentido del objeto no es habitual hace necesario el segundo momento, que se caracteriza como el acto de *interpretación*. Es decir, este segundo aspecto se caracteriza como el que reconoce los elementos materiales y extraños de la obra y que, para llegar a algún tipo de comprensión, se la debe intentar pensar desde otra perspectiva diferente a la propia. Finalmente, este sentido debe ser asumido en el sentido de apropiación del sentido, en la acepción descrita en la teoría estética, o sea, *aplicándolo* a la propia situación. De este modo, los tres momentos de experiencia de una obra se relacionan coherentemente con los dos momentos de la teoría kantiana, percepción y reflexión intrincadas entre sí, que muestran el enriquecimiento existencial del sujeto y la implicación del significado a su situación.

Estos tres aspectos de la comprensión estética que, como digo, no pueden ser delimitados claramente en el proceso estético, orientarán una base metodológica para una hermenéutica literaria. Esta base empieza utilizando el concepto de expectativas.

Preestructura y horizonte de la comprensión: la expectativa

El rechazo de una comprensión objetivista y la necesidad de una concepción de la obra de arte que implique el enriquecimiento experiencial de los sujetos lleva tanto a Kant como a Jausa a considerar la función, respectivamente, del *sensus communis* y de la influencia del contexto. Como hemos visto, para Kant la instancia del *sensus communis* permitía introducir el aspecto intersubjetivo del juicio estético. Según su teoría, las convenciones, que ofrecen

las reglas de determinación de significados a los objetos, son juzgadas implícitamente por el sentimiento en la producción del objeto estético. En la teoría de Jauss, que nace en el seno de la hermenéutica y de la historia, la caracterización de la influencia del contexto sobre la experiencia estética es más compleja.

Con Gadamer –que parte de Heidegger– Jauss comparte el principio de que toda comprensión es posible en virtud de que lo comprendido y el sujeto que comprende comparten un horizonte de comprensión –ver capítulo II.1. Es decir, en el sujeto y el objeto subyace una estructura precomprensiva que establece los primeros lazos con el objeto. Sin esta estructura, apenas se podría decir que el objeto existe para el sujeto. Ya hemos visto en el capítulo III que, en el campo de las ciencias humanas, Gadamer define esta preestructura como tradición, que es la que aporta el medio, el lenguaje, para que el sujeto acceda a una lectura comprensiva de las obras del pasado y de la de sus coetáneos. Este medio, este lugar de encuentro entre sujeto y objeto aporta, además, implícitamente los prejuicios sobre las cosas, los cuales orientan la comprensión determinada tanto de las obras pertenecientes al pasado como de las del presente. Para Gadamer, el tomar conciencia de la preestructura de la comprensión permite tomar una posición mínimamente crítica sobre ella. Pero esta distancia sólo se puede consolidar con la continua lectura y comprensión del pasado, pues es la única que permite explicitar poco a poco los prejuicios iniciales. De este modo, se puede tratar de aplicar el significado de las obras a la propia situación de una manera diferente a como lo hicieron los intérpretes del pasado.

Ya hemos visto que el problema de la concepción gadameriana de la preestructura de la comprensión es que, al priorizar la anticipación implícita de un sentido determinado, introduce un mecanismo teleológico en la percepción y reduce la estructura de la experiencia estética a la de la experiencia cotidiana – capítulo III.4. Por ello, hemos señalado que la experiencia estética en Gadamer no puede obtener autonomía y que no nos sirve como modelo de teoría estética –aunque sí como modelo de teoría de la comprensión general. Esto significa que, si bien se puede aplicar el sentido de una obra de manera diferente, el sentido no puede ser realmente crítico con el pasado.

Del mismo modo, también es posible atribuir una estructura teleológica en la primera versión de la teoría de la recepción, tal y como he analizado en I.2

y en II.6. Sin embargo, el elemento de negatividad que Jauss introduce en su teoría de la experiencia estética entra en conflicto con esta estructura y, por tanto, se distancia de la comprensión hermenéutica defendida por Gadamer. Con la estética de la recepción Jauss pretende justificar que la experiencia de una obra de arte puede también transformar, subvertir y criticar el sentido de la tradición y de la realidad. Sin embargo, en su teoría estética Jauss no explica cómo resolver los dos aspectos conflictivos, y no ha sido hasta el apoyo teórico de Kant que hemos podido argumentar la compatibilidad de esta dualidad; en el capítulo VII la hemos visto confirmada mediante el desarrollo histórico de la experiencia estética.¹⁵²

Según Jauss, los mundos que se ponen en cuestión en la experiencia estética se pueden llegar a conocer estudiando la relación entre la estructura de la obra y el horizonte de expectativas de la recepción. Este último término, que proviene de los escritos de Husserl, es el que Gadamer adapta a su teoría con el concepto de prejuicio; pero, Jauss, después de la profundización en el ámbito de la estética, decide volver al sentido que había mantenido el primer fenomenólogo y aplicarlo a su teoría hermenéutica con un sentido diferente al de Gadamer.

El análisis fenomenológico de Husserl había mostrado que toda experiencia obtiene su posibilidad en un horizonte de expectativas implícitas o inconscientes, de tal modo que sólo se puede experimentar lo que cabe dentro de la estructura del propio horizonte. Según esto, conocer se define como poner de manifiesto algo desconocido en el horizonte de lo posible, explicitar una de las posibilidades implícitas. Incluso aquello que es inesperadamente nuevo es nuevo en el círculo de un conocimiento posible.

Cuando Jauss aplica a la estética el concepto de expectativa de Husserl, lo hace para destacar la función de la percepción estética sensible: ésta, por su irreducibilidad a conceptos, posibilita la frustración del horizonte de expectativas y lo abre a lo desconocido. Esto significa que la recepción estética no se puede

¹⁵² Como he explicado en el capítulo I.2.b-c, Jauss, en las obras de los años 60, se había referido al horizonte de expectativas como si éste fuera objetivable, es decir, como si las expectativas pudieran ser definidas y así se pudiera valorar la obra según las expectativas que puede satisfacer y frustrar. Aplico ahora una redefinición del horizonte de expectativas que se sugiere en ÄELH: III "Horizontstruktur und Dialogizität", siguiendo los principios críticos de Kant explicados en V.3 y repetidos al comienzo de este capítulo.

definir simplemente como una alternativa entre satisfacer o frustrar un preconcepto o prejuicio de la obra (Gadamer). De este modo, la experiencia estética no se restringe al ámbito del propio horizonte, como lo hace la experiencia cotidiana, sino que puede salir de él y entrar, gracias a la ficción, en otro (ÄELH: 665-666; no hay TE).

En este balanceo entre el primer horizonte proyectado sobre la obra y el horizonte ajeno al que se puede acceder se muestra que en la experiencia estética, aún presuponiendo un contexto inicial de comprensión, se puede evitar su dominio sobre el sentido de la obra, se puede evitar la crítica de poseer una estructura teleológica –esta crítica la he desarrollado en el capítulo II.6 y III.4.

En comparación con la naturaleza dinámica de la metáfora del horizonte, que varía según el acervo de experiencias y aprendizajes del sujeto, el sistema de categorías kantiano es sin duda muy estático. Sin embargo, ya hemos visto que en la tercera crítica se incorpora un mayor dinamismo en el sistema cognoscitivo al hacer del juicio estético, el cual no se basa en categorías cognoscitivas, el fundamento subjetivo del conocimiento. En efecto, Kant, con la síntesis de su teoría del arte en la idea estética, para la cual se desarrolla un diálogo productivo entre el objeto y el sujeto sobre la manera de obtener experiencias posibles, introduce una pieza dinámica en su sistema gnoseológico general, una pieza que fundamenta simbólicamente la posibilidad de evolucionar en los juicios de conocimiento y en los juicios morales. De este modo se hace más plausible mi tesis sobre la raíz común de la que nacen y se unifican la experiencia estética según Kant y la propuesta de Jausse de que la recepción artística es una experiencia de apropiación de un mundo.

Efectos y funciones sociales de la obra

El horizonte de expectativa en la experiencia de una obra puede dirigirse, según Jausse, a dos aspectos concretos: el de la obra y el de la experiencia vital del receptor. En el primero, el receptor se acerca a la obra mediante un horizonte implícito de expectativas sobre el género, el autor, el contenido, el estilo, etc.

que la obra satisface o frustra cuando es revivida en la experiencia estética.¹⁵³ Por lo que respecta a la experiencia vital del receptor, la obra también puede modificar sus expectativas de futuro, de amor, de éxito, etc. De este modo, en cada experiencia estética se modifica, según la originalidad de la obra, con más o menos fuerza el horizonte de expectativas del receptor (LGP: 1967: 173-177; TE: 164).

La comprensión de una obra, para Jauss, no se puede limitar a la descripción de sus elementos sensibles o de su estructura, como defiende el formalismo original, ni al contexto de su aparición, como postula el positivismo histórico. La comprensión estética debe definirse también desde el punto de vista del receptor que le dota de vida en su experiencia y esto significa que debe dirigirse a los efectos que produce sobre los receptores, por lo que respecta al cambio de horizontes tanto en el ámbito literario como en el existencial.

Estos dos aspectos, en el momento en que de reconstruir la historia de las obras de arte, deben analizarse teniendo presente las conclusiones del análisis hermenéutico de Gadamer sobre la historia. Se trata del principio de "los efectos de la historia sobre la comprensión actual", que define aquel proceso en virtud del cual algunas interpretaciones concretas de las obras pasan a formar parte implícita de la tradición, devienen prejuicios mediante los cuales los lectores posteriores se dirigen a las obras. Para poder neutralizar estos prejuicios y poder llegar a una comprensión histórica y no anticuada de la obra, se hace necesario, según Jauss, analizarla desde una triple perspectiva, sincrónica, diacrónica y socio-histórica.

La perspectiva sincrónica trata de analizar la primera recepción que obtuvo la obra en el momento de su aparición, y toma como referencia, cuando los haya, las reacciones de su público y sus críticos, los efectos en las obras de arte y en otros productos culturales. La perspectiva diacrónica debe observar las diferentes recepciones que ha obtenido la obra a lo largo de la historia, es decir, tratar de ver cómo unas recepciones han afectado a las siguientes y cuáles se han perdido en el tiempo. Finalmente, la perspectiva socio-histórica trata de vincular la historia de las recepciones con los acontecimientos históricos, de tal

¹⁵³ Un resumen sobre el debate que provocó la obra inaugural de Jauss en relación a las expectativas de forma y de género se encuentra en G. Grimm, (1975: 34-53), que resumo en el capítulo I.2.c.

modo que la historia general humana pueda ser comprendida también desde categorías estéticas.

En el capítulo I las críticas que se hicieron a la teoría de la historia de la recepción han mostrado la casi imposibilidad de compendiar una historia completa de la literatura que comprenda la triple perspectiva para cada obra. Aun así, estos presupuestos sirven como metodología básica para los estudios históricos más encarados a temas concretos o monografías. Con el paso de los años también Jauss reduce la importancia de estos principios y parece estar persuadido de su necesidad básicamente en los momentos en que se empiezan a encontrar los primeros síntomas de un cambio de época, que es donde el carácter de apertura de las obras puede ser mejor descrito en su influencia de modificar una manera de ver las cosas. Esto significa estudiar las obras en relación con los momentos históricos de cambios de época, llamados por Jauss, umbrales de época, con lo cual también ha de ser posible llegar a definir la distancia estética o el aspecto novedoso de una obra.¹⁵⁴

Formación de la tradición y heteronomía de la selección

Según lo anterior la concepción de la tradición de Jauss tiene en común con la de Gadamer el principio de que la tradición transmite al receptor actual una preestructura que posibilita la comprensión de las obras de arte, pero difiere de ella por lo que respecta a la influencia de este principio sobre el sujeto. Para Jauss, la tradición sirve como una preselección de expectativas para el receptor que posibilitan y orientan la comprensión de la obra. Pero, por ello mismo, esta selección puede ser interpretada como una debilidad de la recepción, puesto que limita sus posibilidades. Sin embargo, la gran diferencia que el concepto de tradición de Jauss observa con el de Gadamer es que, en lugar de considerar la tradición como un absoluto que se transmite a sí misma mediante la recepción, hay diferentes elementos que pueden hacer variar la recepción del pasado, y que en cada recepción pueden tener una presencia distinta; Jauss clasifica en tres niveles los tipos básicos de selección de la tradición en la recepción:

¹⁵⁴ Para esto, ver *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Las transformaciones de lo moderno*.

El primer nivel se refiere al receptor individual, y hace referencia a sus intereses, experiencia, preguntas, problemas y situación momentánea particulares y además varía según el nivel cultural, la especialización profesional o el origen de cada persona. Aunque se puede ser consciente de algunos elementos que conforman la situación particular propia, ésta nunca puede ser neutralizable conscientemente.

Un segundo nivel de selección que se introduce en la recepción de la tradición es del artista mismo al crear. Además de tener él también un horizonte personal como todos los receptores, su obra también se plantea como respuesta a problemas planteados por obras anteriores, tanto en el marco temático como en el formal. De este modo, puede ocurrir que algunas obras del pasado aparezcan utilizadas de cierto modo según los intereses estéticos que preocupan a un autor: "los procesos de selección son necesariamente selectivos, presuponen desarrollos de acortamiento o de cambio de peso [*Umgewichtung*] que pueden ser simplificadores o complicadores [*vereinfachend, verkomplizierend*], en la medida en que se trata de una recepción productiva de fuerza rejuvenecedora" (ÄELH: "Goethes und Valéry's 'Fausts'", 507).

El tercer nivel hace referencia a la formación del canon de obras que se instituyen como las formadoras de la tradición. Para Jauss, y en clara diferencia de Gadamer, el proceso de formación del canon implica un criticismo público constante respecto a las obras del pasado y, en consecuencia, un consenso desde la perspectiva de los receptores sobre lo que constituyen los clásicos. Unas obras pueden emerger del pasado oculto y ser rejuvenecidas en nuevas recepciones, del mismo modo que otras obras que fueron consideradas como canónicas pueden en algún momento dejar de serlo. De este modo, aunque parezca que el canon de obras de una tradición sea una instancia autoritaria que sirve de marco de referencia para los juicios estéticos, tanto si tenemos en cuenta el análisis de la teoría de la experiencia estética kantiana como la posición de Jauss, la construcción y valoración del canon es más complejo: son los juicios sobre las obras los que revaloran cada vez el sentido de autoridad de los cánones estéticos, con lo cual se revisan y modifican teniendo en cuenta la comunidad en la que se ejerce el juicio (ÄELH: *Ifigenia*: 742-5, TE 242-4).

Como se puede ver, en el tercer nivel Jauss introduce la participación consciente y crítica de los receptores. Aunque en la formación de los cánones y

de las obras que pasan a ser referencia para una tradición intervengan la situación individual del receptor y la influencia del canon establecido, también es cierto que es gracias a la facultad de la experiencia estética de proporcionar una productividad autónoma en la recepción que se puede establecer un punto de vista más crítico y consensuado. Si bien hay una selección previa tanto de las obras como de los significados que se les atribuyen, la influencia de la tradición sobre los receptores no es unidireccional, sino que la tradición también es rejuvenecida creativamente. Aunque el control de la recepción es sólo parcial, su mecanismo es autónomo y con la presencia del consenso entre receptores y productores.¹⁵⁵

Estos dos aspectos los hemos fundamentado filosóficamente en la estética kantiana. Allí hemos visto que la dirección propia de una experiencia estética es meramente reflexionante –y no determinante–, es decir, desde lo sensible hacia la idea, creando una idea estética. De este modo, la intervención del contexto no es, como en la hermenéutica general, de anticipación del sentido de la obra, sino que aporta las reglas que son trabajadas por la imaginación productiva y cuestionadas por el sentimiento sobre la idea estética. El análisis crítico de Kant, por tanto, también nos advierte de que, si la experiencia estética puede mantener su autonomía, al generar una idea estética, no produce normas determinantes, sino perspectivas sobre lo real que juzgan críticamente las normas actuales. El sentido existencial de la experiencia estética consiste, pues, en poder ver, experimentar las cosas de otra manera. Sólo en un proceso cognitivo posterior –no estético– puede cada sujeto aplicar estas perspectivas a su situación concreta, mediante juicios determinantes. Pero formular unas normas nuevas y aplicarles a situaciones individuales ya no se puede considerar inherente a la experiencia estética. También ocurre que alguna de estas aplicaciones particulares del sentido de la obra a situaciones individuales se institucionaliza, se antepone al sentimiento y se utiliza como norma determinante para explicar la obra: entonces es cuando se está valorando prejuzgadamente la obra, es decir, no se está realizando ninguna experiencia estética en sentido

¹⁵⁵ “Creo poder llamar a Gadamer contra Gadamer cuando doy prioridad a su aplicación activa de la comprensión, antepongo la tarea de la separación de los horizontes [Horizontabhebung] a la mezcla pasiva de horizontes [Horizontverschmelzung] y veo el resultado del proceso de la historia de los efectos desde la recepción productiva” (ÄELH: 27, no hay TE).

estricto. Leer un clásico tratando de identificar el juicio de un crítico o según la consideración popular sobre el género de obras al que pertenece indica más bien lo contrario de lo que es una experiencia estética.

Parcialidad de la interpretación; parcialidad de la hermenéutica

Cuando la hermenéutica de Jauss reconoce como categoría primordial de toda comprensión el concepto de horizonte, reconoce que todo discurso interpretativo está condicionado por una serie de factores implícitos a los cuales no se tiene acceso consciente y controlado. La introducción del elemento negativo de la experiencia estética, es decir, aquel mediante el cual se suspenden las convenciones sociales y se las juzga según el sentimiento *no puede evitar esta parcialidad*, pues está basada en el sentimiento y no en un punto de apoyo crítico. La experiencia estética, mediante el sentimiento, puede rechazar ciertas perspectivas sobre el mundo y puede transformarlas productivamente, pero no desde una perspectiva absolutamente neutral, sino siempre apoyando otras o construyendo nuevas. Por ello, el problema de un discurso que trate de describir la comprensión de una obra se encuentra con una doble parcialidad, la imposibilidad de reducir el sentimiento estético a un discurso argumentativo y la de explicitar completamente el horizonte que el sentimiento juzga.

El reconocimiento de la parcialidad del discurso crítico sobre la obra a causa de la imposibilidad de explicitar el horizonte que determina la situación de los intérpretes conduce a Jauss a un autovaloración de su propia teoría poco habitual en las teorías literarias. La estética de la recepción se origina también dentro de un horizonte teórico particular de comprensión de la literatura: este contexto y los desafíos que abrieron paso a la teoría de la recepción los he resumido en el capítulo I. Sin embargo, la explicitación total del propio horizonte es una posibilidad metodológica que la hermenéutica niega en cualquier caso, con lo cual debe aceptar su propia parcialidad. En tanto que metodología, la hermenéutica de Jauss acepta su condición parcial frente a otras posibles metodologías y se abre al diálogo con ellas. Mientras que la mayoría de teorías y metodologías son por lo general intrínsecamente excluyentes, es decir, niegan la

validez de los principios de las demás, la hermenéutica de la recepción debe aceptar como principio propio la posibilidad de la validez de todas las demás; como mucho, puede argumentar su mayor convicción o idoneidad para sus principios y en los estudios particulares.

La versión de Jauss de una hermenéutica literaria –y del arte– se concibe a sí misma como una heurística que, en lugar de reconocer una verdad y un discurso único dominante, se abre a la diversificación de las interpretaciones: “la hermenéutica literaria se entiende como una hermenéutica pluralizante que se opone a las singularizantes”, entre las cuales se cuentan las hermenéuticas teológica e histórica y otros métodos de interpretación de textos literarios (ÄELH: “Der fragende Adam”, 381, no hay TE). En este sentido, si hay una expresión que pueda definir la convicción de la hermenéutica es la que formuló O. Marquard “¿pero no se deja este texto comprender también de otra manera –y en caso de que ésta no alcance– todavía de otra manera y de otra?” (cito según Jauss ÄELH: ib).

En una de sus últimas recopilaciones de artículos, titulada *Wege des Verstehens* (1994), Jauss explota de nuevo la metáfora del camino, en parte para defender la hermenéutica de uno de los tópicos que se levantaban en ese momento en su contra: el de dogmática. Es una metáfora conocida en el ámbito hermenéutico –recordemos los *Holzwege* de Heidegger– porque describe este deambular que de vez en cuando consigue ir a parar a claros, lugares donde parece haberse llegado a una comprensión. Pues bien, para la hermenéutica literaria, no sólo hay, como dice Jauss, diferentes caminos para llegar a un mismo claro, sino que también hay diferentes lugares de comprensión; “siempre se pueden abrir nuevos procesos de comprensión que conduzcan a caras desconocidas de una persona o a aspectos visibles de una cosa” (*Wege*: “Vorwort”, 8, no hay TE).

Si para Jauss la multiplicidad de interpretaciones es propia de la hermenéutica literaria, y quizás sea esto lo que tenga por enseñar a las otras hermenéuticas, es gracias a haber asumido la condición propia de su objeto, la condición estética. Se trata del sentimiento del placer que Jauss descubre como origen de la experiencia estética y como último fundamento de una perspectiva sobre el mundo en su profundización teórica en el ámbito de la estética. Como hemos visto en Kant, es posible entender por qué la comprensión estética

produce un placer, pero es imposible saber qué tipo de comprensión de una obra puede desarrollarse desde en una experiencia estética. El sentimiento estético hace que, a pesar de los elementos metodológicos que desarrolla Jauss en su teoría de la recepción, haya un elemento fundamental incontrolable. Como Jauss mismo reconoció hacia el final de su obra, "la comprensión de una obra no se deriva de los principios metodológicos, sino que aparece bruscamente" (*Wege*, "Brief an Paul de Man", 299). Esto significa que en la raíz más profunda de la comprensión estética hay una semilla desconocida. Todo lo que puede hacer un discurso estético es mantener el respeto por el elemento estético y describir los elementos de la obra y de la propia situación que pueden haber influido en él. Comprender completamente ese reducto incontrolable de la obra que conduce a un lugar y no ha otro es imposible, porque en ese camino se ha salido de sí mismo y se penetrado en lo desconocido, en la alteridad.

3. Una nueva hermenéutica literaria de la alteridad

Recapitulo de nuevo las ideas básicas de la reconstrucción de una estética entre Jauss y Kant con el objetivo de desarrollar, en coherencia con ella, los principios de la hermenéutica literaria que Jauss esbozó a partir de los años 80.

El análisis kantiano nos ha conducido a considerar como característica principal del fenómeno estético su irreductibilidad material a cualquier determinación conceptual. Este momento de negatividad en el cual se suspende el tipo de mecanismo propio de la comprensión cotidiana de significados incita a la imaginación a relacionar los atributos sensibles de nuevas maneras y a referirse a ideas de la razón. Estas ideas son más abstractas que los conceptos del entendimiento y abarcan un campo semántico mucho más amplio e indefinido, que puede incluso abarcar conceptos incompatibles para los mismos hechos. Al resultado de esta unión creativa –aunque epistemológicamente paradójica y lógicamente indefinible–, entre el objeto irreducible en su materialidad y la idea trascendente en su intelectualidad, Kant le llama idea estética, que es, según él, el tipo de representación propia de la experiencia estética tanto a partir de la naturaleza como del arte. Esta idea estética, si mis conclusiones respecto a su interpretación son correctas, no describe, sino que

muestra ejemplarmente una manera de estar en el mundo, es decir, muestra una manera de ver el mundo, de concebirlo. La producción de una idea estética produce un placer cuando asegura que el mundo es cognoscible desde la perspectiva que encarna el objeto, o un placer negativo cuando muestra que puede ser siniestro u horrible desde otra perspectiva. En cualquier caso, mediante esta "propuesta objetual" de mundo uno es llevado a poner en cuestión –a veces implícita, a veces explícitamente– reglas del mundo cotidiano, afirmándolas, criticándolas y proponiendo otras nuevas.

Ya he mostrado en las páginas anteriores, así como en el capítulo VII, que el diálogo entre la estética kantiana y la de Jauss es fructífero, pues entre ambos construyen una teoría, por una parte, de profundidad filosófica y que, por otra, da razón –sin explicarlos unívocamente– de un amplio abanico de fenómenos estéticos, también contemporáneos. Esta propuesta puede ir todavía más allá y fundamentar la hermenéutica literaria de Jauss, aunque también debe recordarle sus límites críticos.

La teoría de la recepción de Jauss ha sido presentada desde su primera versión en los años sesenta como una heurística específicamente literaria –y en algunos aspectos también para el arte en general. Ya hemos visto en el capítulo I que el fuerte debate que suscitó su teoría condujo a Jauss a reconsiderar algunos aspectos y a desarrollarla también hacia la estética filosófica. De esto surgió lo que Jauss más tarde ora pasó a llamar una hermenéutica dialógica ora una hermenéutica de la alteridad, de lo ajeno, con lo cual se remitía a los atributos propios que la distinguían de la hermenéutica general, de la teológica y de la del derecho; una "hermenéutica que [...] no es afilológica, sino que desarrolla una lección de aplicación reconciliadora entre la filología y la estética" (ÄELH: 364, no hay TE).¹⁵⁶

Esta reformulación de la hermenéutica –cuyos elementos básicos ya estaban presentes en las primeras obras de Jauss– se hace evidente gracias a la *priorización de lo estético*: esto permite *la rotura de lo cotidiano, la penetración en lo ajeno y la vivencia de su mundo* –aunque sea como mundo ficticio. Es gracias al mecanismo de la percepción estética, la cual no presupone concepto alguno del objeto, que uno se adentra mediante la imaginación en la

¹⁵⁶ Ver especialmente ÄELH: III Teil, no hay TE; *Wege des Verstehens*, 1994: "Vorwort" [Prefacio] y "Das Buch Jona", tampoco hay TE.

materialidad, en lo extraño de ese objeto, frustra las expectativas sobre la obra y, en un acto creativo-reflexivo, lo relaciona con una idea posible de mundo –o submundo. De este modo, no se comprende el objeto en el sentido epistemológico, pero uno participa –en una ficción– de este objeto como si fuera el ejemplar de un mundo ajeno y se apropia de su sentido (ÄELH: 83; TE: 73); con lo cual se enriquece con más posibilidades de comprensión de la realidad, amplía su horizonte. Es decir, mediante lo otro, obtiene una experiencia, no de un objeto, sino de ampliación de sentido de su mundo y, en este sentido, de conocimiento sobre sí mismo. Si bien esta experiencia de enriquecimiento de perspectivas no puede ser describible mediante aseveraciones, ahora veremos que Jauss encuentra dos mecanismos para construir un discurso hermenéutico que le haga justicia: el de pregunta y respuesta y el de profundización en el conocimiento de la alteridad.

Trataré de mostrar que los medios para un discurso que desarrolla Jauss a partir de los años 80 son coherentes con la concepción de la experiencia estética que aquí defiende y que, por tanto, aunque la hermenéutica literaria no pueda ser una manera de describir sistemáticamente la experiencia estética de una obra, en cierto sentido es una prolongación de ésta última e influye en ella retroactivamente. *Experiencia estética y hermenéutica literaria se unen para enriquecer el ámbito de lo vivenciable y el ámbito del estudio académico.*

La dialéctica de pregunta y respuesta

Hemos visto que en la teoría de Kant el juicio estético pone en cuestión los significados cotidianos (por ejemplo, KdU: §49 B193) y que en la de Jauss la experiencia estética avanza unas expectativas, que serán frustradas por la obra y así harán avanzar el horizonte de nuevas expectativas–*katharsis*. Pues bien, tanto este ‘poner en cuestión’ como el ‘frustrar un horizonte de expectativas’ incluyen semánticamente una actitud interrogativa, una apertura del sujeto. Veamos primero la dialéctica de pregunta y respuesta en Gadamer para entender mejor en qué se basa la modificación particular de Jauss. En ella también influirá

la relectura que Jauss hace de la concepción de Husserl sobre el horizonte de expectativa.

El análisis filosófico de Gadamer también concibe el mecanismo de pregunta y respuesta como fundamental para la comprensión hermenéutica. No se puede comprender nada a cuya comprensión no se esté abierto, no se esté de algún modo preparado. Las notas que hemos visto más arriba en relación al concepto de horizonte han mostrado que todo aquello que se conoce puede llevar a otros conocimientos, es decir, presupone también un horizonte de lo desconocido, un horizonte de posible comprensión. No se puede comprender nada que no forme parte ya del horizonte de lo posible, de lo alcanzable, pero todavía ignorado. Y al comprender algo nuevo el horizonte se abre hacia nuevas posibilidades de comprensión, previamente inalcanzables.

Este carácter de apertura general inherente a toda comprensión tiene la forma análoga a una pregunta –no me referiré en ningún caso a las que se responden afirmativa o negativamente.¹⁵⁷ La pregunta implica siempre una expectativa abierta de lo conocido hacia lo desconocido. Cuando se pregunta por alguna cosa, es porque de algún modo se sabe ya algo de ella, pero se quiere ir más allá de lo sabido, se pregunta por aquello que se ignora de aquello que se sabe. Cualquier conocimiento puede ser orientado hacia otros nuevos, es decir, puede ser el origen de las preguntas que desarrollarán la comprensión de algo nuevo. Pero lo interesante de la pregunta es que, a diferencia de, por ejemplo, la hipótesis o el ensayo, es que no determina el conocimiento de ese algo, sino que tiene el carácter de apertura, deja abierto un horizonte de posibles respuestas, orienta el campo de lo que se quiere conocer: “en la pregunta yace el comienzo –cuando no lo primordial– de la comprensión” (ÄELH, 392; no hay TE).

Gadamer caracteriza la comprensión de un objeto con la metáfora de un diálogo entre dos personas, en el cual el conocimiento no se dirige linealmente, sino que se corrige, se repasa, se pregunta, se confirman expectativas anteriores, aparecen otras nuevas, y se responde, etc. En algún momento llega la comprensión, es decir, *se obtiene una respuesta*, la cual también puede abrir nuevas preguntas. Al fin y al cabo, “comprender significa entenderlo como

¹⁵⁷ Gadamer, W&M, 349 (TE: 445): “Fragen heisst Offenlegen und ins Offene stellen”. Para el tratamiento sistemático, ver W&M 375-384 (TE: 447-459).

respuesta a una pregunta para la cual es la respuesta" (Gadamer, W&M: 352, TE: 448).

La apertura: prioridad estética de la pregunta

Jauss ya había adaptado la dialéctica gadameriana de pregunta y respuesta en la primera versión de la estética de la recepción (LGP, 1967, 186; TE: 173). No obstante, no es hasta finales de los años setenta que adapta más profundamente a su hermenéutica los principios estéticos de la negatividad a la dialéctica entre pregunta y respuesta; con esto, introduce otra diferencia esencial entre el proceso hermenéutico de una obra literaria y el proceso hermenéutico general.¹⁵⁸ Como acabamos de ver, Gadamer caracteriza la comprensión cotidiana, que en su precomprensión dirige una pregunta al objeto para profundizar en su conocimiento, como *la respuesta* del objeto sobre aquello que se quería saber. Pero si hay que ser consecuentes con los principios estéticos deducidos en los anteriores capítulos, entonces no se puede concebir la comprensión de una obra exclusivamente como una respuesta a una pregunta.

De este modo, la hermenéutica literaria debe mantener dos aspectos fundamentales de la estética: por una parte, la vigencia de la irreducible materialidad del objeto, es decir, la negación de la determinación conceptual del objeto que da paso a la percepción de lo materialmente extraño del mismo; por otra parte, ese poner en cuestión, mediante la producción de una ficción, las convenciones que aportan significados a las cosas, lo cual conlleva una apertura reflexionante, es decir, una toma de perspectiva diferente sobre el mundo. Si se tiene en cuenta lo expuesto hace unas líneas sobre el carácter de apertura del horizonte de comprensión que se presupone en la pregunta, entonces la comprensión estética tiene más elementos en común con la pregunta que con la respuesta. Y es que, por ejemplo, ¿cuántas veces no se ha sentido la presencia de un interrogante en el momento a encararnos de una obra de arte?

¹⁵⁸ Uno de los primeros artículos podría haber sido "Goethes und Valerys Faust – Versuch ein Komparatistisches Problem mit der Hermeneutik von Frage und Antwort zu lösen", aunque no es hasta "Der fragende Adam" que la diferencia entre ambas teorías se explicita.

El intérprete se dirige al texto, como hemos visto más arriba, con un horizonte de expectativas implícito, una intención de conocimiento. El horizonte de expectativa tiene la forma de una pregunta general e implícita, que a lo largo de la comprensión la experiencia irá concretando –aunque no tiene por qué explicitarse. Se trata de una pregunta –o una serie de preguntas– que dejan abierto un ámbito posible tanto de experiencia vital como de comprensión sobre los géneros y temas literarios. De este modo, el diálogo que se inicia con la obra de arte contiene no sólo una sino varias preguntas.

Sin embargo, en la experiencia estética del texto no se obtiene una respuesta inmediata a estas preguntas. La percepción estética rompe precisamente con el mecanismo cotidiano de respuestas y se detiene en los elementos sensibles del objeto, juega con ellos, los relaciona de diversos modos posibles. Como hemos visto, el desinterés que caracteriza la experiencia estética consiste en no tratar el texto como una respuesta inmediata a la pregunta que uno le dirige, sino en dejar que sus elementos hablen por sí mismos, en la voluntad de percibirlo desde sus atributos estéticos.

Para comprender los atributos estéticos sin presuponer conceptos, sin prejuizarlos, la comprensión estética deja de interesarse por lo que el entendimiento habitualmente reconoce –la representación de un personaje, de una fábula–, se fija en los elementos desconocidos y en los que ha despojado del significado cotidiano. Entonces empieza el proceso reflexivo, que trata de reconstruir nuevas condiciones de sentido para los elementos extraños del texto, y tiende a adentrarse en el mundo del cual proceden: el autor, el contexto histórico, los motivos de la narración, etc. Por ejemplo, cuando hay algo de una novela que no se entiende, se reflexiona sobre ello y se busca información al respecto sobre su contexto de producción, sobre el mundo del que habla, etc.

En esto queda claro que a la comprensión estética no le interesa el objeto en sí como aseveración, sino el horizonte de problemas al cual la obra de arte es una reacción. Por eso, la comprensión estética se dirige hacia la pregunta a la cual el texto se propuso como respuesta. Es precisamente cuando el texto es tratado estéticamente, es decir, en su irreducible alteridad, que éste puede responder con una pregunta. Al fin y al cabo, la experiencia estética surge de una primera pregunta implícita y previa del receptor, pero continúa por una fase de extrañamiento, de identificación con la alteridad del texto, y en la cual se

encuentra con una nueva cuestión, con "la pregunta a la cual este texto es una respuesta" (Jauss, "Das Buch Jona", en *Wege*, 86, no hay TE).¹⁵⁹ Es gracias a los elementos del texto ajenos al receptor, aquellos que él percibe estéticamente, que la obra puede formular una pregunta a éste y ayudar a poner en cuestión las convenciones propias que dominan su mirada cotidiana.¹⁶⁰

Gadamer concibe la comunicación entre artistas, obras y receptores actuales, entre los cuales se encuentran otros artistas, en analogía con un diálogo entre personas, en el cual el receptor dirige su pregunta al texto, y éste es comprendido como respuesta. En contraste con él, Jauss concibe la tradición artística como un diálogo más particular, pues el texto, en lugar de responder, reacciona preguntando. Mientras que las hermenéuticas histórica y teológica consideran el texto como una respuesta, y por ello "están limitadas a la perspectiva del intérprete" ("Geschichte der Kunst", 241), la percepción de lo otro del texto es una puerta abierta a su horizonte originario. De este modo, lo interesante para la experiencia estética en la teoría de Jauss es el diálogo entre preguntas, es la apertura de perspectivas a la cual se accede mediante la percepción estética concreta del objeto.

A esto hace falta añadir el carácter parcial de la recepción, según el cual se pueden proponer diferentes preguntas al texto. No hay sólo una pregunta posible que dirigir al texto, sino que, de hecho, la hermenéutica literaria debe preguntarse siempre "si se pueden formular otras preguntas al texto y otras de nuevo" ("Der fragende Adam", en *ÄELH*: 381; no hay TE).¹⁶¹ A la hermenéutica literaria, considerando el momento de negatividad de la experiencia estética, le es imposible dar con la respuesta concreta y definitiva, pues sabe que no existe. Ni siquiera para ella lo más importante es encontrar una respuesta provisional en el texto; para la hermenéutica literaria, a diferencia del diálogo cotidiano, lo más interesante es el carácter de apertura del diálogo artístico, que se puede concretar en preguntas. Incluso en textos supuestamente autoritarios, como

¹⁵⁹ Jauss cita aquí a O. Marquard: "*Felix culpa?* – Bemerkungen zu einem Applikationsschicksal von Genesis 3", en *Poetik und Hermeneutik IX*, S. 53.

¹⁶⁰ Aquí Jauss cita también K. Stierle: "una respuesta es una apelación a sonsacar la pregunta" ("Erfahrung und narrative Form", en *Theorie und Erzählung in der Geschichte*, ed. J. Kocka / Th. Nipperdey, München, 110-117).

¹⁶¹ O. Marquard de nuevo: *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Stuttgart, 1981.

algunos textos mitológicos y teológicos, aplicar en ellos una comprensión estética amplía las posibilidades de comprensión: "en el proceso de recepción se comprenden de manera nueva y diferente las respuestas autoritarias mediante nuevas y diferentes formas de preguntas, contradiciendo incluso el significado antiguo; con lo cual las respuestas pueden ser traspuestas a posteriores horizontes históricos (ib, en ÄELH: 382).

Antes de explicar mejor la profundización en la alteridad, cabe hacer un breve comentario sobre el nuevo matiz que toma aquí la tradición considerada globalmente: Jauss declara que, "en la estructura dialógica", la historia del arte ya no es una compilación de respuestas, sino mejor un continuo de preguntas, las cuales vistas en su unidad, "se dejan pensar como una gran pregunta que abarca hombre y mundo", y con cada obra, es decir, "con cada nueva formulación de la pregunta, se desarrolla un sentido nuevo de la respuesta" (ib. ÄELH: 385).

4. Ganar el horizonte de la alteridad

Acabamos de ver que, gracias a la irreducible materialidad del objeto estético, el horizonte de expectativa del receptor es frustrado y éste puede tomar conciencia de la alteridad del texto. Recordemos que es gracias al desinterés sobre la existencia del objeto con la que Kant inicia su analítica que esto es posible, pues es gracias al desinterés que se puede superar la frontera de las preocupaciones individuales y abrirse más desprejuiciadamente al otro.

La lección kantiana también ha enseñado que, en este proceso en que se suspende la determinación de significados cotidianos al objeto, se hace referencia general a las condiciones mediante las cuales se dotan de significados a los objetos. Este acto de hacer referencia al contexto de sentido de nuestro mundo cotidiano propio de la experiencia estética se juzga mediante el sentimiento, en lo cual coinciden tanto Kant como Jauss. Como hemos visto en el capítulo anterior –VII.7– Jauss explica como parte de la experiencia estética receptiva –*aisthesis*– en muchas obras de arte actuales el tener que recrear o reconstruir las condiciones de origen de la obra, pues en ella no están claras o son ambiguas. En este sentido, el arte ya no es inmediatamente comunicativo, sino que, al haber acentuado la ambigüedad del objeto, el acto de la reflexión

estética se apoya en muchos casos en la reconstrucción explícita del horizonte de producción de la obra –o de un horizonte alternativo que permita la reflexión. La aplicación de un contexto a los atributos del objeto expone verbalmente la reflexión estética e intenta expresar la conveniencia de la idea estética que ha surgido de la reflexión, es decir, la conveniencia de las reglas ejemplares que se ensayan en la creación estética, tanto productiva como receptiva, en la creación de un objeto estético.

Por tanto, está justificado explicitar el horizonte de la alteridad mediante el cual se motiva la reflexión estética –aquella que rompe con el horizonte cotidiano. En el caso de una hermenéutica de las obras del pasado, lo más justificado es tratar de reconstruir el horizonte de la obra que, con el paso del tiempo, ha quedado extraño: ese contexto al cual el texto fue una reacción. Pero esta reconstrucción, como hemos visto en el apartado anterior, debe acabar teniendo estructura de apertura, de pregunta. Se trata, pues, de recuperar la pregunta a la cual el texto se presentó como respuesta.

La reconstrucción historicista vs. la hermenéutica dialógica

La reconstrucción del horizonte de sentido original con estructura de apertura o, metafóricamente, de pregunta, no sólo tiene su fundamento en la experiencia estética, también tiene una razón metodológica que le diferencia de los otros tipos de hermenéutica.

La hermenéutica histórica considera el texto como una respuesta a la pregunta, anticipación o prejuicio con que el intérprete se dirige a él, con lo cual, en el momento de investigar el contexto original del texto, acaba reconstruyéndolo con “la forma de la asimilación del horizonte propio del intérprete” (“Horizontstruktur und Dialogizität” en *ÄELH*: 670, no hay TE).¹⁶² Es decir, el historiador reconstruye el contexto según la forma de la respuesta que sus intereses predeterminan. De este modo, se puede realizar la mezcla entre el horizonte del intérprete y el originario del texto. Para Jauss, sin embargo, la hermenéutica literaria no puede proceder del mismo modo, pues la

¹⁶² Jauss cita aquí a G. Buck, quien ha sintetizado la hermenéutica contemporánea desde Husserl – como antecedente– hasta Gadamer, *Hermeneutik und Bildung*, München, 1981

reconstrucción historicista del horizonte de sentido del texto en virtud de la anticipación del intérprete está dirigida por los presupuestos de la comprensión, es decir, por los prejuicios. "A aquel que empieza reconstruyendo las condiciones sociales desde un conocimiento prestado según las fuentes históricas y económicas, le ocurre fácilmente que encuentra, comprobados en el espejo de los testigos literarios, aquello que uno históricamente ya conoce" (ib., ÄELH: 701). Al fin y al cabo, cuando se construye el contexto de una obra partiendo de lo que en otras disciplinas se conoce y según la pregunta que uno le dirige, se hace decir al texto aquello que, implícitamente, se espera saber.

Para evitar caer en la reconstrucción histórica positivista y, como alternativa, orientar una reapertura de un horizonte extraño, ya no se lee el texto como una respuesta, sino como la "apelación" (Stierle) a encontrar la pregunta a la cual la obra se presentó como reacción. Sólo cuando "lo otro del texto (...) no nos habla a nosotros inmediatamente", sino que es considerado en su propia alteridad, "se puede esquivar la mezcla ingenua de horizontes", "se puede corregir y ampliar la propia expectativa con la experiencia del otro" (ib. ÄELH: 671).

Bakhtin ha sido, según Jauss, quien ha concebido más profundamente la hermenéutica literaria como una teoría de la comprensión mediada por la presencia de la alteridad.¹⁶³ Su hermenéutica dialógica asume el momento negativo de la experiencia estética, que conlleva la conciencia de los elementos ajenos al sujeto en la obra, y gracias a él legitima la referencia al horizonte de sentido original. Una vez abierto a este contexto, el lector tiende a recrear un mundo diferente al presupuesto por el propio horizonte. Esta reconstrucción modifica el mundo ficticio que se percibiría ingenuamente en la primera lectura, previa a cualquier indagación histórica. Es entonces, según Bakhtin, que es posible identificarse con la experiencia del otro; no se trata de que sea la experiencia determinada que el autor tuvo la intención de prescribir para la obra, pero sí una experiencia orientada por la alteridad de la misma. Este "comprenderse a sí mismo en el otro" es, según Ricoeur, "la apertura del

¹⁶³ La obra de Bakhtin que Jauss cita, *Ästhetik des Worts* (traducción española, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1990), es analizada en ÄELH, "Horizontstruktur und Dialogizität" (671-685).

discurso a la experiencia subjetiva del mundo”, pues se convierte en comunicable aquello que permanecía cerrado en la subjetividad propia y en la del otro (“Horizontstruktur und Dialogizität” en ÄELH: 681).¹⁶⁴

Este es uno de los aspectos que diferencia estructuralmente la experiencia estética en el sentido estricto de aquel tipo de experiencia que persiguen provocar los productos culturales de consumo fácil e inmediato. Este tipo de productos intentan evitar la experiencia en la que el consumidor tenga que salir de sí mismo, facilitando los recursos de identificación inmediata y pasiva. Por el contrario, la percepción estética según Bakhtin y Jauss se fija mediante una ficción precisamente en lo desconocido y, en un proceso activo, se intenta identificar con lo otro, con lo que diferencia la obra del receptor. Gracias a la reconstrucción de un horizonte diferente del propio, se puede jugar a ser otro en la ficción y acceder “a la experiencia de otro en lo que éste tiene de diferente” (ib, ÄELH: 681). Mientras que, por tanto, los productos de consumo utilizan una ficción sin salir del mecanismo propio de la experiencia cotidiana ni del contexto presupuesto, las obras de arte exigen salir del horizonte cotidiano y entrar en lo desconocido, pero permitiendo mantener, sin embargo, un control o una conciencia sobre aquél. Digámoslo todavía de otra manera: mientras que en la identificación ingenua el sujeto se ve reflejado a sí mismo en el otro –el cual sobrevalora, alaba o caricaturiza algunos aspectos del receptor–, en la identificación dialógica, “más que comprenderse a sí mismo en el otro, hay un momento de identificación del otro desde su propia diferencia (“Fraguen als Anfang des Verstehens”, en ÄELH: 394, no hay TE).

Ya he explicado antes que el carácter de horizonte abierto de la experiencia estética tiene la forma de una pregunta. Por esto, en la apertura a lo desconocido el momento de identificación con lo otro debe tener más bien el carácter de asunción de la pregunta, del problema planteado por el texto. La obra sitúa al receptor fuera de sí y le dirige una pregunta; es decir, le cuestiona sobre su situación inicial, sobre sí mismo.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Jauss cita aquí a Ricoeur, “Die Schrift als Problem der Literaturkritik und der philosophischen Hermeneutik” (pág. 79), en *Sprache und Welterfahrung*, ed. Zimmermann, Munich, 1978.

¹⁶⁵ Probablemente sea el mecanismo de la identificación el menos aplicable a las formas artísticas no narrativas. Esto no significa que en obras abstractas o donde se rompe la identificación no el sujeto no se implique personalmente en la recepción. Kant ya ha mostrado que la construcción de

Si lo anterior es correcto, se alcanza mediante la recepción de una obra una verdadera pregunta, una pregunta dirigida desde la alteridad, y no, como en la comprensión ingenua de las obras, una pregunta dirigida desde uno mismo. La pregunta abre así un horizonte de comprensión sobre un fenómeno extraño, sin determinarlo concretamente, manteniendo el carácter incierto que deja espacio a la posibilidad de toda experiencia nueva auténtica. “Mientras que algunos textos teológicos sobre la persecución de brujas sólo se dejan esclarecer históricamente –pero no comprender–, algunas obras de arte, mediante la identificación de ese horizonte en cuestión, nos abren al conflicto de los que actuaron y sufrieron en nombre de Dios” (ib., ÄELH: 398).

Pero no hay que considerar la identificación con lo otro como la comprensión propia de la experiencia estética. La experiencia de la alteridad no puede ser una experiencia completa. Sería otra ingenuidad creer que se puede llegar a experimentar completamente la situación de otro, como poniéndose *realmente* en su lugar. Reducida a este aspecto, la experiencia estética sería equivalente a la empatía con una persona individual y, como he mostrado en el capítulo V, no podría exigir la universalidad. La identificación con lo otro no puede ser más que un escalón de la experiencia estética, un momento de su ir y venir dialéctico del uno mismo al otro. Al alcanzar el horizonte extraño desde el cual se puede dirigir al intérprete una pregunta realmente diferente, se está en el umbral de experimentar algo nuevo y de enriquecer el horizonte con una nueva perspectiva sobre las cosas.

un objeto estético, aunque no contenga formas miméticas, como en la música clásica, ya se produce un primer momento de implicación personal. Como referencia de obras sobre la estética de la recepción en artes visuales, ver, por ejemplo, M. Aissen-Crewett, *Rezeption als ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst*, 1999; Brigitte Schallenberg, *Vermittlung des Abstrakten: zur Bedeutung einer Vermittlung des Abstrakten in der Kunsttheorie Wassily Kandinskys*, 1993; W. Kemp, *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, 1992; en la música, H. Danuser, *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, 1991; y en el cine, C. Meyer, *Der Prozeß des Filmverstehens : ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*, 1996, y en la televisión, L. Mikos, *Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens*, 2001.

5. Fusión controlada de horizontes: una tercera pregunta

La experiencia estética parte de uno mismo y continúa en la identificación con el otro, todo como momentos del mismo proceso. Ésta es, para Jauss, la propiedad distintiva de la hermenéutica literaria y artística: la "intercambiabilidad entre la experiencia de lo extraño y la experiencia propia es la novedad decisiva en la reformulación de la teoría de la identificación por Bakhtin" ("Horizontstruktur und Diaologizität" en ÄELH: 681). En este vaivén no se pierde en ningún momento la conciencia de sí mismo, pero se obtiene una experiencia mediante la experiencia del otro. Teniendo en cuenta esto, se debe concluir que la tarea de la hermenéutica literaria de reconstruir el horizonte de sentido extraño no consiste en una tarea meramente historiográfica y academicista, sino que puede entrar a formar parte del conjunto de la experiencia estética: profundizar en el horizonte de sentido extraño planteando una problemática, y no sólo soluciones, dota de mayor fuerza a los elementos oscuros y retroalimenta el primer momento de negatividad de la experiencia estética. Esto hace que el resultado final de la experiencia estética, que ahora, a pesar de su indisoluble unidad, denomino su tercer momento, obtenga el mayor fruto. ¿En qué consiste este tercer momento de síntesis?

Hasta ahora la hermenéutica literaria ha distinguido el horizonte extraño y se ha abierto a la pregunta que éste dirige al intérprete actual. Identificándose con la perspectiva de la alteridad es posible dirigir una pregunta al propio horizonte de sentido, con lo cual éste es diferenciado y cuestionado. El mecanismo hermenéutico de la separación consciente de los dos horizontes permite, como he explicado poco más arriba, si no describir, al menos hacer un poco de justicia al carácter diferencial en el que se fundamenta la experiencia estética y, así, evitar caer en una reconstrucción ingenua –es decir, presupuesta inicialmente–, de las preguntas a las que el texto se proponía como respuesta. De este modo, además, se consigue una cierta distancia sobre parte de los propios prejuicios y expectativas con los que se parte en el momento inicial de dirigirse a la obra. Esto ha de servir, finalmente, para permitir una comunicación controlada entre los dos horizontes. Ahora debe mostrarse que este mecanismo se diferencia de la mezcla de horizontes [*Horizontverschmelzung*] propuesta por Gadamer, y en la cual los elementos comunicados permanecen implícitos, es

decir, sin control. Examinemos cuáles pueden ser los contenidos de esta comunicación.

Según el análisis kantiano, en virtud del cual el contenido de la experiencia estética tiene el sentido de una perspectiva general sobre el mundo, la comunicación propiamente estética entre ambos no puede consistir en normas concretas o conceptos determinados. Según Jauss, el tercer momento de la experiencia estética debe consistir "en una comunicación dialéctica entre el horizonte del pasado y el del presente en una nueva concretización del sentido" (ib., ÄELH: 700). Este sentido debe mantenerse en los límites de la idea estética, del carácter estético de apertura: si en el primer momento uno se dirige al texto con una expectativa implícita determinada por la propia situación y en el segundo se construye, desde la perspectiva de la alteridad, la pregunta a la cual el texto debió ser la respuesta, en el tercero no puede surgir otra cosa que también una pregunta. Puesto que es una pregunta que el texto dirige al intérprete, esta pregunta ha de poder aplicarse a su situación. Se trata de encontrar "la pregunta para la cual el texto todavía no era la respuesta" ("Das Buch Jona" en *Wege*, 86).¹⁶⁶

De este modo, el tercer momento de la experiencia estética se concreta en una nueva problemática, mediante la cual, en virtud de tener la perspectiva ajena más la aplicación a la situación propia, es uno mismo el propio intérprete el que queda cuestionado. Este cuestionamiento no tiene por qué tener el carácter de rechazo o subversión de lo propio, sino que principalmente tiene la función de hacer explícito parte del propio horizonte. Es gracias a la ubicuidad de la ficción que se hace posible esta influencia sobre los otros submundos de la realidad: la "experiencia estética en el horizonte de la ficción hace transparentes los horizontes solidificados y las legitimaciones ideológicas de otros submundos de sentido (como por ejemplo, el religioso, el político, el laboral)" ("Horizontstruktur und Dialogizität" en ÄELH: 701; no hay TE).

Como ya hemos visto en Kant, la importancia del enriquecimiento estético no tiene un efecto limitado meramente al ámbito del individuo que experimenta, sino que se hace siempre en consideración con los otros. A esto la hermenéutica literaria de Jauss ha aportado que no sólo se tiene en consideración a los

¹⁶⁶ Jauss cita aquí a O. Marquard: "*Felix culpa?* – Bemerkungen zu einem Applikationsschicksal von Genesis 3", en *Poetik und Hermeneutik IX*, pág. 53.

conciudadanos, como si fueran iguales míos, sino que la experiencia estética "posibilita una nueva comunicación con el mundo en el cual viven" los otros en calidad de diferentes a mí (ib.). La experiencia estética no sólo promueve el mutuo entendimiento desde la diferencia, no sólo es una resistencia a la uniformidad, también, finalmente, si es verdad que esta comunicación con los otros tiene la forma de un enriquecimiento del horizonte colectivo, entonces debe tener también la función de "apertura del aparentemente inamovible horizonte del orden social a nuevas expectativas" (ib.). Es decir, la experiencia estética tiene también una función utópica.

De modo parecido a lo que defendió Jauss en su primera lección de Constanza, la literatura puede ampliar el horizonte social de expectativas, lo que posibilita no sólo la comprensión de la realidad de manera diferente, sino, además, la intención de cambiarla. Quizás la diferencia que se pueda establecer con aquella lección original es que la obra ya no es concebida como un objeto que, según la época en que es recibida, comunica unas normas y unos valores determinados, sino que es definida como una apertura a un mundo, mediante las reglas del cual los sujetos escogen cómo determinan el significado de los objetos. La hermenéutica literaria no puede ya prescribir al lector un significado determinado de la obra, "no trata de resolver lo oscuro del texto, sino de mantenerlo bajo cuestión (cuestión que el mismo texto deja abierta para nosotros)" (Das Buch Jona en *Wege*, 87). La función de la hermenéutica literaria puede ser la de reconstruir un contexto histórico atendiendo a estos aspectos oscuros, con lo cual no tienen por qué quedar comprendidos, sino que han de servir para abrirnos a un mundo de ficción desde el cual podamos juzgar y desarrollar el nuestro propio. De algún modo, una de las funciones de la hermenéutica literaria debe ser la de destacar, sin explicar, aquellos elementos que la percepción cotidiana no puede reconocer; en un segundo nivel, puede entonces reconstruir mundos diferentes a los que aquellos elementos puedan pertenecer y gracias a los cuales el nuestro pueda enriquecerse. En este cuestionarnos, en este reconocimiento del desconocimiento, empieza –o, mejor dicho, continúa– el conocimiento. ¿Y entonces, termina con esto la experiencia estética?

Este análisis de la experiencia estética mediada por la hermenéutica literaria concluye en la obtención de una nueva y original pregunta para la cual el

texto todavía no era una respuesta. Desde el nuevo horizonte en que la cuestión ha situado al intérprete, va a ser difícil que éste no dirija de nuevo la pregunta al texto, con lo cual la experiencia estética puede volver a empezar o, mejor dicho, continuar para siempre: el texto, leído estéticamente, no responderá con una solución definitiva, sino que volverá a dejar entrever nuevos elementos oscuros, no comprendidos por la última interrogación; de ahí será necesaria una nueva reconstrucción del horizonte original que respete los elementos ajenos nuevos, accediendo a un horizonte nuevo y a una pregunta "original" diferente, que servirá de materia de comunicación con la pregunta anterior.

La experiencia de una obra parece no tener por qué finalizar y es concebible estar profundizando en el sentido de una obra durante años, hasta el momento en que, en una experiencia estética de mayor intensidad, tal sentido cambia completamente de rumbo y nos abre a una percepción nueva de las cosas y de la obra. La irreducible materialidad con la cual la percepción estética dota al objeto hace necesaria el continuo refrescamiento de la mirada hacia el mismo, mediante el cual se refresca la mirada hacia el mundo. Sólo cuando hay identificación con lo otro es posible que la experiencia estética signifique un salir de sí mismo para contemplar la propia situación y así ganar la autorreflexión de las capacidades que conduce al placer estético. Es en este sentido que Jauss, en palabras de Worringer, puede decir que "gozar estéticamente significa gozarme en un objeto sensible diferente a mí" ("Horizontstruktur und Dialogizität" en *ÄELH*: 681¹⁶⁷).

La experiencia estética acaba definiéndose como una reflexión sobre uno mismo mediante la alteridad, reflexión que amplía las capacidades y, como ha mostrado la lección de Kant, conduce a un placer, el cual, como ha mostrado Jauss, se siente cuando los demás enriquecen también las suyas propias.

¹⁶⁷ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1918⁶, S. 4.

CONCLUSIÓN

Dedicaré estas páginas a un resumen sobre los resultados de la investigación, a una valoración de los mismos y a esclarecer algunos de los presupuestos que han orientado los resultados.

Recordemos el doble objetivo de este trabajo: reflexionar sobre los fenómenos estéticos intentando no violentar su integridad y sobre la posibilidad y los límites de un discurso que describa tales fenómenos. El marco general en el que se ha asentado la investigación, el debate de las últimas tres décadas sobre la experiencia estética en el mundo de influencia germánica, plantea dos posiciones de partida, que aportan sendos postulados sobre la autonomía y la comunicación de lo estético.

Los primeros tres capítulos no han aportado resultados satisfactorios para una teoría estética ni para la de un discurso hermenéutico, pero, con todo, han ejercido una fundamental función prospectiva sobre sus necesidades y condiciones.

En el capítulo I.2 he presentado una primera propuesta sobre una teoría heurística de las obras literarias, la estética de la recepción de Jauss. Esta teoría define la función estética comunicativa como las influencias del arte sobre la sociedad y la historia, y lo hace desarrollando una nueva y provocativa consideración del objeto artístico que será un referente para la mayoría de pensadores posteriores: la obra deja de pensarse desde una concepción substancialista para definirse como un diálogo que se construye entre ella, como parte material o código, y el receptor. De entre los problemas que contiene la teoría de la recepción, cabe destacar, primero, la incompatibilidad entre el proyecto de construir una metodología objetiva y la necesidad de incluir la propia situación del intérprete en la comprensión de la obra. Por otra parte, a la estética de la recepción le puede resultar poco menos que imposible objetivar el horizonte de expectativas que orienta la recepción histórica de cada obra.

En el capítulo II expongo cómo Jauss profundiza en los fundamentos filosóficos para una hermenéutica de la literatura y del arte. La teoría estética

que construye se basa en la negación de los significados de la realidad cotidiana y en el sentimiento de placer, mediante el cual consigue encontrar la fuente originaria de las tres dimensiones principales de la experiencia estética, la creativa, la receptiva y la comunicativa. El placer es, asimismo, el elemento que fundamenta el carácter experiencial del fenómeno estético, aquello que permite explicar su influencia en la existencia concreta de los artistas y del público. El placer proviene de la producción de un mundo como si fuera propio y de la apropiación de un sentido nuevo de la realidad.

Sin embargo, la teoría estética de Jauss, contrastada con su teoría de la recepción, deja sin esclarecer algunas ambigüedades. Por una parte, no explica suficientemente cómo el momento de negación sobre los significados del mundo real puede complementarse con la función comunicativa de la experiencia estética. Por otra parte, la premisa de un horizonte de expectativas que predetermina el juicio sobre la obra podría hacer perder la autonomía de lo estético y la importancia estructural del placer en la experiencia estética. Finalmente, la teoría de Jauss tampoco fundamenta fenómenos propiamente estéticos que hacen hablar a lo antiguo, manteniendo al mismo tiempo su alteridad, para el presente: fenómenos como, por ejemplo, la producción de un *collage* con elementos extraídos de otras obras antiguas, la nostalgia en motivo de un templo en ruinas, la lectura de una obra arcaica, etc.

Los problemas no resueltos en la estética de Jauss han reclamado una profundización en algunas cuestiones filosóficas generales cuyo desarrollo ofrezca, además, un marco de referencia para una segunda tentativa de teoría estética. Una aproximación a la teoría hermenéutica de Gadamer define la *comprensión humana como una comprensión de las cosas estructuralmente circular, teleológica*, que presupone un todo para poder percibir sus partes y conoce las partes para renovar la idea de ese todo. La comprensión del objeto es, según la hermenéutica, una *comprensión inseparable del contexto* que une al objeto con el sujeto cognoscente. En esta teoría se incluye también la comprensión de un objeto del pasado como un objeto que forma parte de la tradición a la que uno pertenece; el hecho de que, según Gadamer, el significado del objeto de la tradición configure el horizonte de comprensión del hombre y sea aplicable a él, no sólo evita tener que recurrir a una metodología, también la imposibilita.

Sin embargo, las críticas a la teoría de Gadamer muestran que ésta no puede mantener el principio de la autonomía del arte ni el de negación o distanciamiento de la realidad. Además, el dominio de la tradición sobre el receptor imposibilita una función realmente subversiva de la experiencia estética y la intervención consciente en la selección de la tradición. El problema de fondo de la hermenéutica de Gadamer, como teoría estética, parece consistir en que se limita al paradigma substancialista de la obra (Jauss), que concibe la experiencia estética bajo la perspectiva de la *mímesis* clásica y, en consecuencia, introduce una estructura teleológica en la experiencia estética que no puede diferenciarla de la experiencia cotidiana (Menke).

Los ensayos en relación a las teorías de Jauss y a la de Gadamer han aportado una mayor conciencia de los retos para una teoría estética, a los cuales trato de responder mediante el análisis trascendental kantiano de los juicios de gusto.

Para Kant, un juicio de gusto es muy diferente a un juicio de sensación, de conocimiento y de moral, pues aquél expresa un sentimiento de placer hacia el objeto en particular, aunque, sin embargo, no exprese ningún interés existencial hacia el mismo. Según el análisis kantiano, la experiencia estética del juicio de gusto procede negativamente en relación a la determinación conceptual del objeto, es decir, suspende la aplicación de los conceptos sobre él, percibe en éste un material intelectualmente irreducible. Kant no esconde la aparente paradoja de su teoría: mientras que para la comprensión humana todo objeto sólo puede ser percibido gracias a los significados que se le atribuyen, la experiencia estética percibe un objeto sin determinarle significado conceptual alguno. Pero éste momento de negatividad es en Kant sólo uno de los aspectos de la experiencia estética, pues en virtud de él se puede generar un segundo momento: la reflexión de las facultades hacia una idea de la razón, que orienta un sentido general al conjunto sensible del objeto. A la unión de lo materialmente irreducible del objeto con la reflexión racional la llama Kant, de nuevo paradójicamente, idea estética. En esta construcción no se describe lógica ni conceptualmente ningún aspecto de la realidad, sino que se proyecta sobre el objeto una manera de conocerla, el objeto encarna una manera modélica de estar en el mundo. La ficción que se construye con los elementos materiales del objeto tiene un carácter de apertura de la percepción a otro mundo, el cual no se

llega a habitar, sino tan solo a intuir, no se llega a construir un mundo posible, sino que se abre la puerta hacia él. De ahí el *carácter ambiguo, virtual, ubicuo de la belleza*.

La *experiencia estética* es, al fin y al cabo, una experiencia que *confirma el funcionamiento*, no siempre óptimo, *de las facultades cognoscitivas*, que satisface la esencia cognoscitiva del hombre. Sin embargo, al no obtenerse un conocimiento del objeto, el objeto de la experiencia es el mismo proceso de reflexión sobre la cognición; al no satisfacerse un fin externo a las facultades, se puede sentir que se satisface su finalidad más propia y se demora en esta actividad, se siente seguridad en el mundo que se construye. Toda experiencia estética, según Kant, *es placentera*, porque se define como la satisfacción de la finalidad de las facultades y las mantiene en su propia actividad. Sin embargo, el diálogo con el objeto, como el "Excurso" al capítulo V ha sugerido, no siempre permite construir objetos que remiten a un mundo cognoscible y seguro para el hombre, otros objetos estéticos, que provocan sentimientos sublimes, horribles, de ridículo, de inseguridad, etc. muestran los *límites de su mundo o incluso aquello con lo cual su existencia sería absurda e insoportable*; en estos casos se puede denominar, de nuevo con una forma paradójica, el placer estético como un placer negativo. El amplio abanico de posibilidades que se sugieren en esta teoría incluye también aquellas manifestaciones artísticas que han asumido intencionadamente o no la función estética de problematizar la experiencia humana, incluida la estética, y reflexionar sobre sus límites y ambigüedades.

La estructura productiva de la experiencia estética explica también su inherente aspecto intersubjetivo. El juicio estético no describe una propiedad de un objeto expresando la necesidad de adhesión de los demás, como lo hacen los juicios de conocimiento, sino que genera las condiciones de universalidad según las cuales los otros juicios pueden ser necesarios. Los *juicios estéticos*, como hemos visto, *constituyen el espacio público de la comunicación humana*, tienen en cuenta las reglas de construcción de juicios y las suspenden al construir el objeto estético; al construir el objeto mediante esta actividad, juzgan, critican, renuevan, transforman, las reglas de construcción de los juicios cognoscitivos, morales, sensibles, etc. Por ello, el juicio estético sólo se puede ejercer desde la autonomía, fomenta el espíritu crítico y la comunicación; la belleza hace de ese exterior, no tanto un mundo de conocimientos posibles, hace de él un mundo

humano, civilizado, tanto en el sentido positivo como en el más trágico. Valorado desde esta perspectiva, la de la intersubjetividad, parece menos paradójico que en un juicio de gusto se exija a los demás el mismo placer cuando están frente al objeto, pues sólo cuando la construcción del objeto es universalizable, ejemplar, se siente el placer estético.

La teoría estética kantiana, a lo largo de estas reflexiones, muestra su rabiosa actualidad, incluso *escapando también a la crítica de ser una teoría representacional* o basada en un modelo mimético. A diferencia de la estructura de la experiencia cotidiana, que es determinante, la estructura de la experiencia estética es meramente reflexiva y no se limita al ámbito de los conceptos del entendimiento, sino que, cuando se realiza plenamente, alcanza estados más elevados de abstracción sobre el mundo, como las ideas, que, como dijo Kant, hacen pensar más de lo que permite la mera representación sensible.

La teoría de Kant responde también afirmativamente a las expectativas actuales indiciando que la *relación humana cognitiva con el mundo* no es única, sino *múltiple*, aunque en diferentes etapas históricas se hayan privilegiado sólo algunas o sólo una. Pero este análisis histórico ha sido más oportuno desarrollarlo en el capítulo VII mediante una obra de Jauss. Aquí se ha mostrado que el doble momento entre negatividad y positividad de la experiencia estética al que apunta la teoría kantiana también se desarrolla dialécticamente a lo largo de la historia cuando el sentido nuevo que un juicio estético establece pasa a ser interpretado como una regla para aplicar a unos fenómenos reales. Este capítulo, por lo demás, ha servido para justificar y aplicar la teoría kantiana a las tres dimensiones básicas de la experiencia estética, la productiva, la receptiva y la comunicativa. En los tres aspectos, Jauss observa que la percepción estética de lo materialmente irreducible, que conlleva a una apertura de la reflexión, se puede entender también como la percepción de aquello ajeno al sujeto perceptor, de la conciencia de la presencia de un horizonte de la alteridad. Esto ocurre tanto en la experiencia de obras del presente como en las del pasado: mientras que en la primera el horizonte que se intuye hace referencia más a la subjetividad de un artista o de un contexto concreto de críticos e intérpretes, en la segunda se puede reanimar un horizonte de comprensión perdido en el tiempo.

El capítulo VIII ha mostrado que la perspectiva de Jauss no sólo es productiva para la teoría kantiana de la experiencia estética, sino que ésta también lo es a su vez para la teoría jaussiana de la hermenéutica de las obras. En efecto, la estética de Kant ofrece a la hermenéutica literaria los fundamentos para sus premisas y, al mismo tiempo, demarca sus límites. Entre los aspectos comparables entre estética y hermenéutica se encuentran la concepción sobre la negatividad estética y el carácter de apertura del significado de la obra, el proceso fundamentalmente productivo y dialógico de la experiencia estética, la importancia del contexto de recepción, la posibilidad de una posición tanto crítica como complaciente con la tradición. Los *límites* más claros que la teoría estética impone al *discurso hermenéutico*, para no violentar lo estético, consisten en la *imposibilidad de definir el contenido*, la idea estética, *mediante un discurso lógico o causal*; la imposibilidad de definir definitivamente qué *atributos* son los que semánticamente han conducido a la reflexión *de una idea estética*; *la necesidad de describir el proceso de la percepción* que lleva a una relación concreta entre los atributos de la obra; *la imposibilidad de dar por concluido el propio discurso*; la parcialidad del mismo...

A pesar de la imposibilidad de construir un discurso racional y definitivo sobre el contenido de la obra, Jauss reinventa una metodología, basada en la teoría de Bakhtin, que hace de la necesidad virtud. Mientras que en un proceso hermenéutico, el momento negativo quedaría en un segundo plano o sería completamente marginado, la hermenéutica dialógica o de la alteridad de Jauss lo aprovecha para *distanciarse de la propia subjetividad* mediante las posibilidades de la ficción, y *adentrarse en el horizonte de la alteridad*. De este modo, *la pregunta* que todo intérprete dirige a su objeto de comprensión, en la hermenéutica literaria *no se satisface con una respuesta, sino con el carácter de apertura propio de la experiencia estética*. Esta apertura a un horizonte ajeno puede ir seguida de su reconstrucción histórica, sociológica, psicológica, etc., pero no según lo que ya se conoce de este horizonte, sino orientado según los elementos estéticos descubiertos en la percepción. Esta reconstrucción de un contexto diferente permite entonces reconfigurar algunas de las preguntas originales a las que el texto se pudo presentar como respuesta.

Las preguntas originales del texto pueden ser extrañas en nuestro contexto e incluso pueden parecer imposibles de responder, pero precisamente

es esto de lo que se trata: de poder preguntar de nuevo al horizonte inicial del intérprete actual desde una pregunta realmente extraña, ajena; de poder analizar la propia situación desde la situación de lo ajeno o del pasado. Así, se puede iniciar un proceso de autorreflexión explícita sobre la propia situación o sobre algún aspecto de la misma mediante una obra de arte, mediante la perspectiva de una alteridad, que establece el otro polo desde el cual ir y venir preguntando y reflexionando y obteniendo nuevas preguntas y nuevas experiencias de apertura. En esto se reconoce también uno de los aspectos más atractivos de la belleza, la capacidad de hablar interminablemente a lo profundo del ser.

* * *

Como valoración y autocrítica, se impone primero una reflexión sobre el concepto de comunicación artística que se ha ido desarrollando en este trabajo, lo que dará paso a un intento de plantear algunos de los presupuestos del debate en que se enmarca esta investigación.

Frente a las obras del debate actual, se ha tratado de argumentar lo más sólidamente posible la concepción aquí defendida de la obra y de la experiencia estética –conceptos complementarios el uno del otro. Esta concepción se caracteriza por su capacidad de producción y apropiación de un sentido del mundo, lo cual incluye, al mismo tiempo, la capacidad de crítica, apoyo y transformación sobre el mundo humano. Definido así, el contenido de un objeto estético choca frontalmente con lo que habitualmente se entiende por ‘significado de un objeto’: en lugar de profundizar en el conocimiento del objeto físico, la comprensión estética percibe cada vez más ambigüedades en las relaciones semánticas entre los atributos materiales del objeto; en lugar de penetrar en él, sale del mismo y problematiza su mundo y el salir propio. En este sentido, parece que esta teoría estética es hija de la separación actual entre la experiencia humanística y la verdad del conocimiento científico y técnico.

Sin embargo, esta concepción de la experiencia estética puede ofrecerse como una respuesta tanto a uno de los tipos de negatividad propia que defienden las teorías críticas y deconstructivistas como al postulado general de la hermenéutica de la comprensión de un sentido. Por supuesto, no corresponde ni

a una ni a otra, sino que matiza las dos posiciones. Por lo demás, esta concepción de la experiencia estética se inserta de manera natural como idea paradigmática de una sociedad abierta, plural y autocrítica. Ahora bien, en ello se destaca el carácter utópico de la belleza.

La idea de comunicación que, sin embargo, esta tesis no puede satisfacer de ningún modo es la que se destaca en muchas de las reflexiones estéticas que denuncian la pérdida del carácter comunicativo del arte contemporáneo o su desvanecimiento a la mínima expresión. En parte de estos escritos se puede entrever una especie de nostalgia por aquel arte del pasado que, desde el prejuicio actual, le parece que comunicaba a su público original valores, contenidos y significados unívocos; en otros escritos, se esconde una especie de resignación o hasta incluso frustración, tanto profesional, por parte del crítico, como personal, por parte del público, de no poder encasillar en cuatro palabras, o aunque sea en un libro entero, el contenido de una obra de arte. Pero tanto aquella nostalgia como estos ideales del arte parecen más bien producto de nuestra sociedad de la información, de nuestra sociedad de los discursos científicos, uniformadores y contundentes. Pues bien, tanto los artistas como la experiencia estética, aunque también se adaptan a su manera a estos mecanismos sociales, parecen tener que frustrar inevitablemente tales expectativas.

Pero todo esto no significa en absoluto que no haya lugar para un discurso sobre el arte. Todo lo contrario: la hermenéutica literaria y del arte puede referirse a las obras y desarrollar sus significados hasta tal punto que pasa a formar parte de la propia experiencia estética. Y cuanto más reconozca su parcialidad, tanto más se interesará por aquello misterioso, ajeno, desconocido de la obra y tanto más riqueza ganará la experiencia estética reflexiva. La hermenéutica del arte se anima, así, a aguzar la mirada, a investigar en lo extraño y a enriquecer la reflexión sobre el propio mundo.

Este proceso, en consecuencia, es un proceso colectivo; es decir, la experiencia estética no es un diálogo entre la obra y el intérprete, en él también participan tanto las obras y las interpretaciones que configuran el horizonte extraño de la obra como los creadores y los intérpretes del propio horizonte. Intentar fotografiar uno de los momentos de todo este proceso colectivo es sólo una ilusión imposible exigida por una mentalidad cientificista. Sólo históricamente

se puede creer detectar la semejanza entre una forma artística y un cambio social; pero la certeza total de una relación causal entre una y otro no se puede llegar a satisfacer. Por lo que respecta al presente, si no se puede ni siquiera capturar el contenido concreto de la comunicación, lo que sí se puede hacer, al intentarlo, y hay que hacerlo, es intervenir en él. Al discurso sobre el arte le queda la paradójica tarea de no poder capturar a su presa, porque cuando lo intenta pasa a formar parte de ella. Al juzgar estéticamente no sólo se valora, se co-construye la obra y, por tanto, la mirada hacia el futuro. De lo que tenga que devenir, sólo el hombre libre es el responsable.

Esta última reflexión en torno al proceso colectivo de la experiencia estética produce, al repensarla, cierta extrañeza. Normalmente, se tiende a considerar como referente último de la experiencia estética lo que uno mismo experimenta, percibe, siente, o experimentaría, sentiría, percibiría en una situación hipotética. Sin embargo, ahora parece que, al querer modificar el significado de 'experiencia estética' hacia lo intersubjetivo, la perspectiva original tomada en este trabajo puede ser cuestionada.

La perspectiva, la de la experiencia estética, que se ha mantenido durante toda la investigación y que asimismo dirige parte del debate académico durante las últimas décadas, parece empezar a cuestionarse a sí misma y a preguntarse por sus propios presupuestos. Se pregunta, por ejemplo, si la intención de caracterizar el proceso cognitivo de la experiencia estética descrito en este trabajo no es también producto de una ilusión subjetivista y substancialista de la experiencia. ¿No podría ser, incluso, que *esta estructura cognitiva estética cambiara a lo largo de la historia?* El capítulo VII ha intentado mostrar que hay una estructura básica que se mantiene, pero esto puede no ser más que otra ilusión: si la experiencia estética de las obras es un proceso colectivo que, además, configura el espacio de comunicación y las condiciones de los juicios, entonces configura asimismo las condiciones de todo este trabajo y la perspectiva de este discurso; en consecuencia, podría haber caído en la ilusión de reconocer en el pasado aquella estructura que actualmente configura su propia mirada.

Con este cuestionarse a sí misma, a la mirada se le hacen ahora presentes algunos –sólo algunos– de los presupuestos que la han dirigido

durante toda su investigación y que no ha podido cuestionar. Ha partido de la condición de que el ser humano es un ser cognoscitivo y racional –capítulo III– y, en función de esto, ha caracterizado la *función estética*: no por casualidad, esta función se ha acabado definiendo según su *trascendencia en el sistema cognoscitivo y comunicativo humano*. Teniendo en cuenta esto, tampoco producirá extrañamiento al lector que *el contenido de la experiencia estética* haya acabado teniendo enormes *semejanzas con el de un discurso filosófico* como el que éste pretende ser: a saber, reflexionar sobre el hombre, el mundo y la relación entre ambos.

Esta última analogía introduce también la sospecha sobre si se ha llegado a mantener la autonomía de lo estético. A lo largo de este escrito el placer estético y la irreductible materialidad del objeto a conceptos han sido los fundamentos que con más detenimiento se han argumentado, incluso a pesar de que, al final, la experiencia estética haya salido a la medida de la filosofía. Esto plantear la cuestión sobre si la exigencia de mantener la autonomía de lo estético respecto de las teorías de la verdad, de la moral, etc. no es más un presupuesto de la filosofía y menos una exigencia del arte consigo mismo. No hay que olvidar que en las últimas décadas el arte se ha implicado en todas las esferas humanas y, aunque esto no tendría por qué cuestionar su autonomía, a veces no le importa ser partidista y ser juzgado desde aquellas.

Mejor será interrumpir aquí esta Conclusión autocrítica, no fuera a caer en el delirio o la vanidad de creer pensarse a sí misma. Más precavido sería ahora apelar a otros para que asuman una perspectiva externa sobre el trabajo y continúen el diálogo.

BIBLIOGRAFÍA:

De Hans Robert Jauss	337
Sobre estética kantiana	344
Bibliografía general	347

Bibliografía primaria:

obras de

de Hans Robert Jauss¹⁶⁸

- 1953: "Die Defiguration des Wunderbaren und der Sinn der Aventüre im Jaufre", *Romanistisches Jahrbuch*, 6, Hamburg, pp. 60-70.
- 1955a: *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust "À la recherche du temps perdu"*, Heidelberg, Karl Winter Verlag (tesis doctoral).
- 1955b: "Proust auf der Suche nach seiner Konzeption des Romans (Zur posthumen Veröffentlichung des Jean Santeuil)", *Romanische Forschungen*, 66, Francfort a. M., pp. 255-304.
- 1957: "Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im Lazarillo de Tormes", *Romanistisches Jahrbuch*, 8, Hamburg, pp. 290-311.
- 1958: "Die beiden Fassungen von Flauberts *Education Sentimentale*", *Heidelberger Jahrbücher*, 2, Heidelberg, pp. 96-116.
- 1959: *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag. Recopilado en *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976* (1977b).
- 1960a: "Racines Andromaque und Anouilhs Antigone (Klassische und moderne Form der französischen Tragödie)", *Die Neuren Sprache*, 9, pp. 428-444. Reimpresión en Theile, W. (ed.), *Racine*, Darmstadt, 1976.
- 1960c: "Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia" en Jauss I Schaller, D., (1960), pp. 179-206.
- 1960d: 'Zur Frage der "Struktureinheit" älterer und moderner Lyrik (Teophile de Viau: Ode III: Baudelaire: Le Cygne)', *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 10, 1960, Heidelberg, pp. 231-266. Hay versión española 'Sobre la "unidad

¹⁶⁸ Ha formado parte de la investigación agrupar todas las referencias de las obras de Jauss, de las cuales omito aquí sólo las reseñas y críticas a otras obras y otros textos menores.

- estructural" de la lírica clásica y moderna (Théophile de Viau: Ode III; Baudelaire: Le Cigne)', en Jauss, (1977a), pp. 339-389.
- 1961b:** "Diderots Paradox über das Schauspiel (Entretiens sur le Fils Naturel)", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 11, Heidelberg, pp. 380-413.
- 1961c:** "Une transformation tardive de l'épopée animale: Rainaldo et Lesengrino", *Cultura Neolatina*, 21, Roma, pp. 214-219.
- 1964a:** (ed.), *Nachahmung und Illusion*, Munich, Eidos Verlag, (*Poetik und Hermeneutik 1*).
- 1964b:** "Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Moderns", introducción a Charles Perrault, *Parallele des anciens et des moderns*, Múnic, Eidos Verlag, pp. 8-64. (19732). Publicado en 1967b.
- 1964d:** "Les enfances Renart" a *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts á M. Delbouille, Gembloux, Editions J. Duculot*, vol. II, pp. 291-312.
- 1967a:** "Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die *Querelle des Anciens et des Modernes*", a Hugo Friedrich I Fritz Schalk (eds.), *Europäische Aufklärung-Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag, pp. 117-140. Hay traducción española "La réplica de Fr. Schlegels y Fr. Schillers sobre La querelle des Ancienes et des Modernes", en Jauss, 1970b, pp. 65-100.
- 1967b:** *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Modificada en en 1970, versión comúnmente utilizada. Hay dos versiones españolas: "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", a Jauss, (1970b), pp. 131-211; a Gumbrecht, H. U. (1971b), pp. 37-114.
- 1968a:** (ed.) *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, (*Poetik und Hermeneutik 3*).
- 1968b:** "Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in Mittelalterlichen Literatur", a Jauss (1968a), pp. 143-168.
- 1968c:** "Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung" en *La littérature didactique, allegorique et satirique*, volum I, pp. 146-244, en Jauss i Kohler, E. (eds.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 6. Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag.
- 1968d:** "Moliere l'Avare", a J. Von Stackelberg, *Das Französische Theater*, vol. I, Düsseldorf, August Bagel Verlag, pp. 290-310.
- 1969:** "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", *Linguistische Berichte*, 3, Hamburg, pp. 44-56. También a Zmegac, V. (ed.), *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag., V., 1973, pp. 274-

292. En castellano está en Dietrich Rall, *En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*. México, D.F., UNAM, 1987, pp. 55-58.
- 1970a:** *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Cito según la traducción española *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000 (1976¹, primera versión, parcial, *La literatura como provocación*). Hay también una edición mexicana en Rall, D. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México D. F., UNAM, 1987.
- 1970b:** "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poetik*, 1, París, pp. 79-98. Traducción d'Eliane Kaufholz de un texto alemán hasta entonces inédito: "Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters", que aparece finalmente en *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*, vol. VI. Heidelberg, 1972, pp. 103-138, y en 1977b.
- 1971:** "Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter", a Furhmann, M., (1971), pp. 187-209.
- 1972:** *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constanza, Verlagsanstalt. Conferencia revisada y ampliada en Jauss (1977a). Traducción catalana en la revista *Saber*, 6, 1972, pp. 449-463. Traducción castellana, *Pequeña apología de la experiencia estética* a Paidós-UAB, Barcelona, 2002.
- 1973a:** "Geschichte der Kunst und der Historie", en R. I. Koselleck i W. D. Stempel *Poetik und Hermeneutik V* (1973), pp. 187-209. Está incluida en la última edición de LGP, 1970a.
- 1973b:** "Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode" a *Theorie literarischer Texte. Neue Hefte für Philosophie*, 4, Göttingen, pp. 1-46. Dos traducciones españolas: la que utilizo, "La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción", en Warning, R. (1975), pp. 217-250; también en la edición mexicana en Rall, D. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México D. F., U. N. A. M.
- 1975a:** "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur", Chemnitz, *Poetica*, 7, pp. 325, 344. Utilizo la versión española "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", a Mayoral, J. A. (1987), pp. 59-87. 78.
- 1975b:** "Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung", en Weinrich, H. *Poetik und Hermeneutik* 1975, pp. 263-339. Revisado y ampliado en Jauss (1977a).
- 1975c:** 'Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen "bürgerlicher" und "materialistischer" Rezeptionsästhetik'. Versión española en Warning, (1975) con el título:

'Continuación del diálogo entre la estética de la recepción "burguesa" y "materialista"', pp. 209-216.

- 1975d:** *Kurt Badts Apologie der Kunst*, Constanza, Konstanz Universitätsverlag.
- 1975e:** "La Douceur du foyer. Lyrik des jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen", en Warning (1975). Dues traduccions espanyoles: "La douceur du foyer. La lírica del año 1857 como modelo de comunicación de normas sociales", en Warning, R. (1975), pp. 251-276; i a Jauss (1977a), pp. 393-430.
- 1975g:** "Interview/ Hans R. Jauss", *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism*, vol. Spring, Baltimore, pp. 53-61
- 1976a:** "Cinq models d'identification esthétique: complément á la théorie des genres littéraires au moyen âge", *Atti XIV Congresso internazionale di lingüística e filologia romana*, Nápoles/Amsterdam, vol. I, pp. 145.1^o64. Recogido en Jauss (1977a).
- 1976b:** "Goethes und Valerys Faust – Versuch ein Komparatistisches Problem mit der Hermeneutik von Frage und Antwort zu lösen", *Comparative Literature*, 28.
- 1976c:** "Über den Grund des Vergnügens am Komischen Helden", a Preisendanz, W. I Warning, R. (1976: *Poetik und Hermeneutik 7*), p. 103-132.
- 1977a:** *Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag. Es importante la segunda edición, Jauss (1982a), profundamente modificada y ampliada con la parte de "literarische Hermeneutik" –ausente en la primera. Utilizo la versión española, basada en la primera edición y, por tanto, muy incompleta, de Jaime Siles y Ela Ma Fernández *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- 1977b:** *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Munich, Wilhelm Fink Verlag.
- 1978a:** "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History*, vol. X, núm. 1, pp. 187-227. Traducción inglesa de Timothy Bahti de la introducción del libro de Jauss (1977b).
- 1978b:** *Pour une esthétique de la réception*, amb pròleg de Jean Starobinski, Paris, Editions Gallimard.
- 1978c:** "Ästhetische Erfahrung als Verjüngung des Vergangenen: Klassik-wieder modern?" en Zimmermann, J. (ed.), *Sprache und Welterfahrung*, Munich, 1978, pp. 301-328.
- 1978d:** "Religiöser Ursprung und ästhetische Emanzipation der Individualität. Augustin – Rousseau – Goethe", in *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*, Fs. Werner Krauss, Berlin, 111-122.

- 1979a:** "An interview with Hans Robert Jauss", entrevista de Rien T. Segers, traducción de Timothy Bahti, *New Literary History*, 11, pp. 83-95.
- 1979b:** "Soziologischer und ästhetischer Rollenbegriff", en Marquard, O. I Stierle, K., (1979: *Poetik und Hermeneutik 8*), pp. 599-607.
- 1979c:** "Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphytrion", a Marquard, O. I Stierle, K., (1979: *Poetik und Hermeneutik 8*), pp. 213-253.
- 1979d:** "Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive", en *Materialen zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, ed. B. Lindner –W. M. Lüdke, Frankfurt, 138-168.
- 1979f:** "Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation", en *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz, 387-397.
- 1979g:** "Rousseaus "Nouvelle Héloïse" und Goethes "Werther" im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus", en Jauss, 1982^a, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*,
- 1979:** "Soziologischer und ästhetischer Rollenbegriff, en *Identität*, ed. O. Marquard, K. Stierle, PH 8, München, 599-607
- 1980a:** "Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (am Beispiel von Baudelaires zweitem Spleen-Gedicht)", Heidelberg, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, pp. 228-274. Añadido en la segunda edición de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).
- 1980b:** "Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique. Interview de Charles Grivel avec H. R. Jauss", Villeneuve d'Ascq., *Revue des Sciences humaines*, 177, pp. 7-21, traducción de André Billaz.
- 1981a:** "Esthétique de la Réception et communication littéraire", *Critique*, 423, pp. 1116-1130. También en Jauss, Naumann, M. i Konstantinovic, Z. (1980), pp. 15-26.
- 1981b:** "Die Mythe von Sündefall (Gen. 3) – Interpretation im Lichte der literarischen Hermeneutik", en Jauss, Furhmann, M. i Pannenberg, W. (1981: *Poetik und Hermeneutik 9*), pp. 25-35. Añadido en la segunda edición de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).
- 1981c:** "Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischer Hermeneutik", a Jauss, Furhmann, M. i Pannenberg, W. (1981: *Poetik und Hermeneutik 9*). Añadido en la segunda edición de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).
- 1981d:** "Der Fragende Adam – Zur Funktion von Frage und Antwort in literarischer Tradition", a Jauss, Furhmann, M. i Pannenberg, W. (1981: *Poetik und Hermeneutik 9*). Añadido en la segunda edición de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).

- 1981e:** "Hiobs Fragen und ihre ferne Antwort (Goethe, Nietzsche, Heidegger)", Chemnitz, *Poetica*, 13, pp. 1-15. Añadido en la segunda edición de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeutik* (1982a).
- 1982²a:** *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeutik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag. Edición revisada y ampliada en más de Jauss (1977a).
- 1982b:** *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press. Edición de trabajos de Jauss publicados en 1982a y traducidos por Timothy Bahti. Hay una segunda edición de 1983 con introducción de Paul de Man (ver 1986).
- 1982c:** "Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden", en 1982²a, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeutik*
- 1983a:** "Zur historishen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität", a Henrich, D. E Iser, W., (1983: *Poetik und Hermeneutik 10*).
- 1983b:** "Anmerkungen zur idealen Gespräch", en *Das Gespräch*, ed. K. Stierle – R. Warning, *PH 11*, Múnich, 467-472.
- 1984a:** "Versöhnung im Streit der Philosophen", a Stierle, K. I Warning, R. (1984: *Poetik und Hermeneutik 11*).
- 1984b:** "Anmerkungen zum idealem Gespräch", a Stierle, K. I Warning, R. (1984: *Poetik und Hermeneutik 11*).
- 1985:** "The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding", a Valdés, M. i Miller. O., *Identity of the Literary Text*, 1985, Toronto, University of Toronto Press.
- 1985:** "Thesen zur Position Baudelaires in der ästhetischen Moderne", *Weimarer Beiträge* 31, 15-23.
- 1987:** "Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno" en Herzog, R. I Koselleck, R., (1987: *Poetik und Hermeneutik 12*), pp. 243-268. Incluido en Jauss (1989c).
- 1987b:** *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Constança, Konstanz Universitätsverlag.
- 1989a:** "Réception et production: le mythe des frères ennemis" a Hay. L., *Le naissance du text*, París, Jose Corti, 1989, pp. 163-173.
- 1989c:** *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Traducción española *Las transformaciones de lo moderno*, 1995, Madrid, Visor.
- 1989d:** "Historia Calamitatum et Fortunarum Mearum or: A Paradigm Shift in Literary Study", dins Cohen, R. (ed.), *Future Literary Theory*, Londres, Routledge, pp. 112-128.

- 1991: *Teoria de la recepció literària*, Barcelona, Barcanova. Edición e introducción a cargo de Victòria Cirlot.
- 1991: "Tempo transfigurato e tempo negato. Una lectura dantis", *Belf (Belfagor: Rassegna di varia Umanità)* 46.
- 1992: "Rezeption, Rezeptionsästhetik", in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter, Bd 8, Basel-Stuttgart, 996-1004.
- 1994a: "El arte como antinaturalidad" a Villanueva, D. (1994). Posteriormente, es vuelve a traducir este artículo en Jauss (1989c).
- 1994b: *Wege des Verstehens*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag. Recopilación de ensayos publicados entre el 1985 y el 1993).
- 1994c: "Rückschau auf Begriffsgeschichte von *Verstehen*", en *Wege des Verstehens*, Munich, 11-28.
- 1994d: "Über religiöse und ästhetische Erfahrung – zur Debatte um Hans Belting und George Steiner", en *Wege des Verstehens*.
- 1999: *Probleme des Verstehens: ausgewählte Aufsätze*, Stuttgart, Reclam. Recopilación de artículos.

JAUSS, H. R. y SCHALLER, D. (eds.)

1960: *Medium Aevum Vivum (Festschrift für Walther Bulst)*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag.

JAUSS, H. R. y NESSELHAUF, H. (eds.)

1977: *Gebremte Reform. Ein Kapitel deutscher Hochschulgeschichte*, Universität Konstanz 1966 bis 1976, Constança, Universitätsverlag Konstanz.

JAUSS, H. R., NAUMANN, M. y KONSTANTINOVIC

1980: *Literary Communication and Reception, Proceedings of the International Comparative Literature Assotiation*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universitäts Innsbrück.

JAUSS, H. R., FURHMANN, M. y PANNENBERG, W. (EDS.)

1981: *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft in Hermeneutischen Gespräch*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (Poetik und Hermenutik 9)

JAUSS, H. R., I PFEIFFER (EDS.)

1987: *Art social und Art industriel – Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag.

BIBLIOGRAFÍA

sobre estética kantiana

ARENDET, Hannah

1982: *Lectures on Kant's political Philosophy* Chicago. También, la versión alemana *Das Urteilen*, München, 1985., y castellana, *Lecciones sobre la filosofía política de Kant*.

BELL, David

1992: "The Art of Judgement", en CHADWICK, R. F., 1992 *Immanuel Kant. Critical Assessments*.

BUBNER, Rüdiger

1973: "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik", compilado en 1989, págs. 9-51.

1981: "Zur Analyse ästhetischer Erfahrung", compilado en 1989, págs. 52-70.

1989: *Ästhetische Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

CARVAJAL CORDÓN, Julián

1992: "El lenguaje como problema filosófica y *Crítica del Juicio*"; en RODRÍGUEZ ARAMAYO, Roberto y VILAR, Gerard, (eds.), pp. 46-106.

CASSIRER, Ernst

1918¹: *Kant, vida y doctrina*, Fondo de Cultura Económica, 1948¹, México.

CHADWICK, R. F.

1992: (ed.) *Immanuel Kant. Critical Assessments*, London: Routledge. Recopilación de artículos, entre los cuales se encuentra el de Bell (1992).

ESSER, Andrea Marlen

1997: *Kunst als Symbol: Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*, Wilhelm Fink, München.

FLÓREZ MIGUEL, Cirilio

1992: "Poiesis y Mimesis en la Experiencia Estética kantiana", en Rodríguez Aramayo, Roberto y Vilar, Gerard, *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, pp. 107-121.

GABÁS, Raúl,

1992: "La comunicabilidad del juicio estético en la *Crítica del Juicio*", en Enrahonar 19, Publicacions de la UAB, Bellaterra (Barcelona).

GREENBERG, CLEMENT

1986: *The Collected Essays and Criticism*, The University of Chicago Press. Volúmenes I y IV.

1999: *Homemade Esthetics*, Oxford University Press.

GUYER, Paul,

1977: "Formalism and the Theory of Expression in Kant's Aesthetics", en *Kant-Studien* 68. Jahrgang 1977, eds. Funke, G., Kopper, J., Walter de Gruyter, Berlín

1997²: *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, (1979¹).

HERNÁNDEZ REYNÈS, Jesús

2001: "La raó en el 'gir estètic' de la filosofia (la racionalitat kantiana); en *Enrahonar* 32/33 pp. 81-150, Bellaterra (Barcelona).

JAQUES, Jèssica

2004: "Memorias de una traducción. Apuntes sobre la versión catalana de la *Kritik der Urteilskraft* de Immanuel Kant", Comunicación al VI Congreso Internacional de Ontología, septiembre-octubre 2004.

2004, "La construcción de la intersubjetividad estética en la *Kritik der Urteilskraft*", Comunicación al II Simposio Internacional del Instituto de Pensamiento Iberoamericano, Salamanca, octubre, 2004.

2004: "Introducció" a la *Crítica de la facultat de jutjar* d'Immanuel Kant, Edicions 62, Barcelona.

KANT, Immanuel,

Kritik der reinen Vernunft, 1781. De la traducción española de Pedro Ribas, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1998 (1978¹).

Kritik der Urteilskraft, Berlin, 1790. Traducción catalana de Jèssica Jaques *Crítica de la facultat de jutjar* en Laie, 2004, Barcelona; y española de Manuel G. Morente, *Crítica del Juicio*, Porrúa, México, 1985 pp. 189-400 (1914¹) y *Crítica del discernimiento*, A. Machado Libros.

KERN, Andrea

2000: *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

KULENKAMPFF, Jens

1978: Kants Logik des ästhetischen Urteils, *Frankfurt a.M.*

1979: "Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst", en *Zeitschrift für philosophische Forschung* 33, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan.

1992: "La lógica del juicio estético y la significación metafísica de lo bello en Kant", en *Enrahonar* 19, Publicacions de la UAB, Bellaterra (Barcelona)

LEHMANN, Harry

Der Diskurs ästhetischer Erfahrung in Deutschland, en prensa (prevista la aparición para otoño 2006).

LEYVA, Alejandro

- 1996:**, *Die "Analytik des Schönen" und die Idee des sensus communis in der Kritik der Urteilskraft*, Europäische Hochschulschriften, Berlin.
- LÜTHE, Rudolf
1984: "Kants Lehre von den ästhetischen Ideen", a *Kant-Studien 75. Jahrgang, 1984*, eds. Funke, G. i Malter, R., Walter de Gruyter and Co., Berlín
- DE MAN, Paul
1986: *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
1996: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis. La traducción española es *La ideología estética*, Cátedra, 1998, Madrid.
- Martínez Marzoa, Felipe
1987: *Desconocida raíz común*, Barcelona, Visor.
Mas, Salvador
2003: "Estudio introductorio" en la traducción castellana de la *Kritik der Urteilskraft - Crítica del discernimiento*, A. Machado Libros.
- MICHAUD, Yves
1998: *Critères esthétiques et jugement de goût*, Éditions Jacqueline Chambon. He leído la traducción castellana a cargo de Gerard Vilar, *El juicio estético*, Barcelona, Idea Books, 2002.
- MOLINUEVO, José Luís
1992 "El lado oscuro de lo sublime", en Rodríguez Aramayo, Roberto y Vilar, Gerard, *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, pp. 152-168.
- Parret, Herman (ed.)
1998, *Kants Ästhetik*, Walter de Gruyter, Berlin, New York.
- PROUST, Françoise
1998, "Les Idées esthétiques", en Parret, herman (ed.), *Kants Ästhetik*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 513-529.
- RODRÍGUEZ ARAMAYO, Roberto
1992: (ed.) *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Barcelona: Anthropos.
- SARTRE, Jean P.
1949: *Que est-ce que c'est la littérature?*, he utilizado la traducción castellana de *¿Qué es la literatura?*, 2003 (1950¹), Losada, Madrid.
- SHAPER, EVA
1979: "IMAGINATION AND KNOWLEDGE", en *Studies in Kant's Aesthetics*, EDINBURGH UNI. PRESS, EDIMBURG.
- VILAR, GERARD
1992: (ed.) *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Barcelona: Anthropos.

Bibliografía general

ADORNO, Th. W.

1992: *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, tomo 7, Frankfurt; traducción castellana, *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

AISSEN-CREWETT, Meike

1999: *Rezeption als ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst*, Potsdam Universität Verlag.

ARISTÓTELES

1992: *Poética*, traducción de A. García Yebra en Editorial Gredos, Madrid.

BENJAMIN, Walter,

1936: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,. Traducción catalana *L'obra a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* en Edicions 62, 1993, Barcelona. Traducción española, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

BLUMENBERG, Hans,

1957: "Nachahmung der Natur – Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen", en *Studium Generale*, X: 273 y ss. Traducción española "Imitación de la naturaleza'. Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador", en *Las realidades en que vivimos*, Paidós-UAB: 83-114.

DUFRENNE, Mikel

1993: *Art, llenguatge i formalismes*, València, Universitat de València. Son los dos primeros capítulos de la segunda parte de la obra *Esthétique et Philosophie I*, Editions Klincksieck, París, 1976 (pp. 73-1218).

FEIJÓO, Jaime

1995: "Kommunikative Norm, ästhetische Transgression. Über den Begriff der "Klassizität in Hans Robert Jaus's Kritik an der Negativitätsästhetik Theodor W. Adornos", en Millet, 1995.

FREUD, Sigmund,

2000: *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, Madrid.

FURHMANN, Manfred (ed.)

1971: *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (Poetik und Hermeneutik 4).

GADAMER, Hans Georg

- 1960:** *Warheit und Methode*, Tubinga, Mohr. También he utilizado la traducción española de Ana Agud Aparicio y Rafael de Aparicio *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001 (19771).
- 1993:** "Kunst als Aussage", tomo VIII de los *Gesammelte Werke*, Tübingen. Recopilación castellana en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós-UAB. Ensayos extraídos del 8º volumen de las obras completas: 1998.
- GNUTZMANN, Rita
- 1994:** *Teoría de la literatura alemana*, Madrid, Síntesis.
- GOODMAN, Nelson
- 1990:** *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid. Edición original *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978.
- GRADEN, Michael i KREISWIRTH, Martin (eds.),
- 1994:** *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore University Press, Baltimore, Maryland.
- GRIMM, Günter (ed.)
- 1975:** "Einführung in die Rezeptionsforschung", en *Literatur und Leser*, Stuttgart, Reclam.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich
- 1971a:** "Presentación. La situación de la <<Literaturwissenschaft>> alemana: análisis y perspectivas" a Gumbrecht (1971b).
- 1971b:** (ed.) *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya.
- 1975:** "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie", Chemnitz, *Poetica*, 7, pp. 388-413. He utilizado la versión española "Consecuencias de la estética de la recepción o la ciencia literaria como sociología de la comunicación", a Mayoral (1987), pp. 145-175, traducción de J. C. Garrido.
- GUZMAN, Josep-Roderic
- 1995:** *Les teories de la recepció literària*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat de Jaume I.
- HARSHAW (HRUSHOVSKI), Benjamin
- 1984:** "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", en *Poetics Today*, vol. 5:2. Utilizo la traducción española de "Ficcionalidad y campos de referencia", en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, 1987, Madrid.
- HENRICH, D. E ISER, W.,
- 1983:** *Funktionen des Fiktiven*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik 10*)
- HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier
- 1996:** *Corrientes actuales de filosofía*, Tecnos, Madrid.

- HERZOG, R. I KOSELLECK, R.,
1987: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik 12*).
- HOLUB, R.C.
1984: *Reception Theory. A Critical Introduction*, London and New York, Methuen.
- HOHENDAHL, Peter Uwe
1974: "Zur Lage der Rezeptionsforschung", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (Lili)*, 4, 15, pp. 7-11. He utilizado la traducción de J. C. Garrido "Sobre el estado de la investigación de la recepción", a Mayoral (1987), pp. 31-38.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat,
 1994: "La estética de la Recepción y el horizonte de expectativas", en D. Villanueva.
- ISER, Wolfgang
1972: "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, 3, pp. 279-294. Dos traducciones españolas; utilizo la de Warning (1989), "El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico", pp. 149-164; y hay una traducción castellana en Mayoral (1987), pp. 215-243.
- KEMP, Wolfgang (ed.)
1992: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Reimer Verlag, Hamburg. Recopilación de artículos de estética de la recepción en la pintura.
- KOSELLECK, Reinhart, i STEMPER, Wolf-Dieter (eds.)
1973: *Geschichte-Ereignis und Erzählung*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik 5*).
- MAN, Paul de
1986: "Reading and History", artículo recogido de la introducción a Jauss (1982b) para la antología *The Resistance to Theory*, Minnesota, Minnesota University Press, 1986. Versión castellana La resistencia a la teoría, Madrid, Visor, 1990.
- MARQUARD, Odo i STIERLE, Karlheinz.,
1979: *Identität*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik 8*).
- MAYORAL, J. A.
1987: *Estética de la recepción*, Madrid, Arco.
- MENKE, Cristoph
1988: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. Hay traducción española *La soberanía del arte*, en Madrid, Visor, 1997.
- MESSEGUER, Lluís B.,
1991: *La crítica referencial*, Castelló de la Plana, Universitat de Castelló Jaume I.

- MILLET, Victor
1996: *Norm und Transgression in deutscher Sprache und Literatur: Kolloquium in Santiago de Compostela*, idudicium verlag, Múnic.
- MURRAY, Chirs (ed.)
1999: *Enciclopedia of Literary Critics and Criticism*, 964-6
- PANOFSKY, Erwin
1962: *Studies in Iconology*, Harper Torchbook. Utilizo la traducción castellana *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, 1972 (2002), Madrid.
- PREISENDANZ, Wolfgang i WARNING, Rainer
1976: *Das Komische*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag, (*Poetik und Hermeneutik* 7).
- Murray, Chris (ed.)
1999: *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism*, vol. I, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- ROTHER, Arnold
1978: "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine", *Literture*, 32, pp. 96-104. Utilizo la versión española "El lector en la crítica alemana contemporánea", a Mayoral, 1987, pp. 13-27.
- RUSH, Ormond
1997: *The reception of doctrine: an appropriation of Hans Robert Jauss' reception aesthetics and literary hermeneutics*, Ed. Pontificia Univ. Gregoriana, Roma.
- SCHELER, Max
1928: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, en la traducció espanyola *El lugar del hombre en el cosmos*, Barcelona, Alba, 2000.
- SCHÜTZ, Alfred, i Luckmann, Thomas
1975: *Strukturen der Lebenswelt*, Neuwied i Darmstadt, *Soziologische Texte*. Traducción castellana *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001.
- SONDEREGGER, R.,
2002: "Wie Kunst (auch) mit Wahrheit spielt", en *Falsche Gegensätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfort a.M., pp. 209-216.
- STIERLE, Karlheinz,
1975: "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?" a *Poetica*, 7, Chemnitz, pp. 345-387. He utilizado la traducción española de Adelino Álvarez "Qué significa la recepción en los textos de ficción?", en Mayoral (1987), pp. 87-143. Traducción francesa: "Réception et fiction", *Poétique*, 39, 1979, pp. 299-320.
- STIERLE, K., i WARNING, R.

- 1984:** *Das Gespräch*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, (*Poetik und Hermeneutik 11*).
- STOICHITA, Viktor
- 2000:** *La invención del cuadro*, Ediciones del Serbal.
- VARGAS MARTINTO, Rosemary
- Fotografía y estética de la recepción*, tesis de la Universidad Complutense de Madrid.
- VALÉRY, Paul
- 1923:** *Eupalinos ou l'architecte*, París, Editions Gallimard. He leído la traducción al catalán *Eupalinos o l'arquitecte* de Jordi Llovet, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, (19822).
- VILLANUEVA, Darío (ed.)
- 1994:** *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Editorial de la Universidad de Santiago de Compostela.
- WARNING, Rainer (ed.)
- 1975:** *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag. Utilizo la versión española *Estética de la recepción*, traducción de Ricardo Sánchez, Madrid, Visor, 1989.
- WELLMER, Albrecht
- 1985:** *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Suhrkamp, Frankfurt a.m. He utilizado la versión española: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica a la razón después de Adorno*. Visor, Madrid, 1993.
- WEINRICH, Harald
- 1967:** "Für eine Literaturgeschichte des Lesers", *Merkur*, 21, pp. 1026-1038. He leído la versión española "Para una historia literaria del lector", en Gumbrecht (1971b).
- 1975:** (ed.), *Positionen der Negativität*, Munich, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik 6*).

ÍNDICE GENERAL

Introducción: contexto y tesis	7
I SECCIÓN: LA ESTÉTICA DE JAUSS FRENTE A LA HERMENÉUTICA	20
I. La obra de Jauss: mirada retrospectiva	20
1. Apología de la literatura medieval	22
2. Apología de la historia de la literatura	25
Anteriores paradigmas en la historia de la literatura	26
Siete tesis para una historia de la literatura	32
La recepción de la teoría de Jauss y las primeras modificaciones	35
3. Apología del sentimiento estético: el fundamento del sistema	42
4. Apología de la hermenéutica literaria	49
5. El punto de partida	54
II. Teoría de la experiencia estética: primera tentativa	55
1. Por una teoría de la experiencia estética placentera	56
2. La unidad en el sentimiento estético: exploración histórica	59
3. Crítica a la negación del placer estético	64
4. Definición del placer estético	67
5. Esbozo de una teoría de la experiencia estética	71
6. Grietas para un posible naufragio (de la teoría)	78
División y comunicación entre el mundo real y el de ficción	79
Comprensión teleológica o experiencia estética	83
Problemas para una experiencia estética del pasado	85
7. Estado de la cuestión: reconstrucción de la teoría estética	87
III. La hermenéutica de Gadamer: teoría de la experiencia	89
1. La comprensión: eje central de las ciencias humanas	91
El tiempo y el lenguaje: esencia del hombre y condición de conocimiento	94
La tradición como horizonte de sentido	97
Circularidad de la comprensión y explicitación de los prejuicios	98
2. El avance de la tradición y la conciencia de sus efectos	101
La interpretación y la aplicación	105

La violencia normativa de lo estético	110
3. La imposibilidad de una metodología y la categoría de "clásico"	112
4. Una teoría acomodaticia	115
El concepto de verdad	115
El concepto absoluto de tradición	117
Crítica al concepto de clásico	119
Crítica a la hermenéutica como teoría estética	123
5. Desafíos para una teoría de la experiencia estética	126
II SECCIÓN: FUNDAMENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA (KANT)	130
Objetivos de una teoría estética	130
IV. Las condiciones de la estética: autonomía y pretensión de universalidad	134
1. Autonomía en el placer y cancelación del sentido	135
Nota sobre el desinterés	140
2. La universalidad del placer	143
V. Cognición estética y suspensión del significado	148
1. La comunicación en el juego estético	149
La experiencia cotidiana	151
La indeterminación de la experiencia estética	153
Visión material y percepción estética	155
Experiencia estética: ¿momento previo al conocimiento?	158
Un juego gnoseológico	161
2. Finalidad y placer	163
La finalidad estética no tiene fin	166
La belleza añadida (<i>adherens</i>) a los objetos conocidos	170
Placer en la autoconfirmación	175
3. El sentido común: la referencia intersubjetiva	178
El sentido común y su aspecto paradójico	180
Ejercitar el juicio y dar ejemplo	185
Convenciones, ejemplo y espacio público	187
V.4 Conclusión: juicio estético y libertad	192
Excursus: ampliación de la definición de valencia estética	197

VI: El significado de la experiencia estética	201
1. Crítica al formalismo estético	204
2. Las ideas estéticas: ¿el argumento de la obra?	211
3. Una teoría de la representación estética	218
4. Trascender el ámbito de la experiencia	228
5. Recapitulación: perspectivas sensibles sobre lo real	238
Perspectivas sensibles intersubjetivas	245
Lo estético en relación con lo simbólico	253
Conclusión: dialéctica estética y evolución del horizonte de comprensión	256
III SECCIÓN: ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA LITERARIA	261
VII. Desarrollo del horizonte de la experiencia estética	261
1. De Kant a Jauss: las tres funciones estéticas básicas	262
2. La <i>poiesis</i> : el aspecto productivo (<i>construire et connaître</i>)	264
3. La <i>aisthesis</i> : el aspecto receptivo (<i>voir plus de choses qu'on n'en sait</i>)	271
Condiciones actuales de la percepción sensible	272
Historia de la <i>aisthesis</i> (recepción estética)	274
4. La <i>katharsis</i> : la función comunicativa (<i>movere et conciliare</i>)	283
Historia de la <i>katharsis</i>	284
5. La función estética comunicativa: hacia una hermenéutica literaria	289
VIII. La alteridad: reconstrucción de la hermenéutica	293
1. La estética de Kant como base para una hermenéutica literaria	294
2. Relectura de los conceptos fundamentales de la estética de la recepción	296
El sentimiento estético: el punto de partida	296
Desubstancialización y recepción	297
La comprensión estética y la tríada hermenéutica	298
Preestructura y horizonte de la comprensión: la expectativa	300
Efectos y funciones sociales de la obra	303
Formación de la tradición y heteronomía de la selección	305
Parcialidad de la interpretación; parcialidad de la hermenéutica	308
3. Una nueva hermenéutica literaria de la alteridad	310
La dialéctica de pregunta y respuesta	312
La apertura: prioridad estética de la pregunta	314
4. Ganar el horizonte de la alteridad	317

La reconstrucción historicista vs. la hermenéutica dialógica	318
5. Fusión controlada de horizontes: una tercera pregunta	322
Conclusión	326
Bibliografía:	336
de Hans Robert Jauss	337
sobre estética kantiana	344
Bibliografía general	347
ÍNDICE GENERAL	352