

**HACIA LA RECUPERACIÓN DE UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA  
PLACENTERA Y COMUNICATIVA  
Incursión en el pensamiento de Hans Robert Jauss**



**CAROLINA MALDONADO FRANCO**

**CAROLINA MALDONADO FRANCO**

**LA RECUPERACIÓN DE UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA  
PLACENTERA Y COMUNICATIVA  
Incursión en el pensamiento de Hans Robert Jaus**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Filosofía  
Bogotá, 11 de agosto de 2010**

**CAROLINA MALDONADO FRANCO**

**LA RECUPERACIÓN DE UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA  
PLACENTERA Y COMUNICATIVA  
Incursión en el pensamiento de Hans Robert Jaus**

**Trabajo de grado presentado por Carolina Maldonado Franco, bajo la  
dirección de la Profesora Anna Maria Brigante Rovida, como requisito  
parcial para optar al título de Filósofa**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Filosofía  
Bogotá, 11 de agosto de 2010**



**DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS:** Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (*En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Unidad de Procesos Técnicos de la Biblioteca General en el correo [biblioteca@javeriana.edu.co](mailto:biblioteca@javeriana.edu.co), donde se les orientará*).

## ESPAÑOL

HANS ROBERT JAUSS  
ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN  
EXPERIENCIA ESTÉTICA  
RECEPTOR  
PLACER ESTÉTICO

## INGLÉS

HANS ROBERT JAUSS  
AESTHETIC OF RECEPTION  
AESTHETIC EXPERIENCE  
RECEPTOR  
AESTHETIC PLEASURE

## RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

En este trabajo de grado se expone una comprensión de la experiencia estética como experiencia *poiética*, *aisthética*, y *kathartica*; basada en la estética de la recepción formulada por Hans Robert Jauss. En el análisis realizado se privilegian los efectos de las obras sobre el público y la postura del receptor. Esto envuelve una rehabilitación del placer estético que, de la mano de Jauss, deja de ser un peligro manipulador para convertirse en una condición de posibilidad del pleno despliegue de la experiencia estética. Tal placer se muestra aquí no como mero hedonismo, sino como un placer que entiende y un entendimiento que disfruta. De esta manera, en la experiencia estética entran a jugar tanto el aspecto emocional como el aspecto cognitivo del sujeto. A partir de esto, lo que se busca es reivindicar el carácter comunicativo de las obras de arte y su relación con la praxis humana.

In this thesis project, a comprehension of the aesthetic experience is presented as a poietic, aesthetic and cathartic experience, based on the aesthetic of reception formulated by Jauss. In the analysis made, the effect of works on the audience and the receptor's posture are privileged. This involves the rehabilitation of aesthetic pleasure which, according to Jauss, stops being a manipulating risk to become a condition for the total display of the aesthetic experience. Such pleasure is shown here not as mere hedonism but as a pleasure that understands and an understanding that enjoys. Therefore, in the aesthetic experience, both the emotional and the cognitive aspects of the subject, take part. Based on this, our aim is to claim the communicative importance of works of art and its relation to human praxis.

## Agradecimientos

Estos ojos lunáticos de mi acompañante gatuno, que juegan con el movimiento del cursor mientras las palabras van apareciendo, estuvieron junto a mí, con sus sonidos relajantes y sus bigotes alegres, como espectadores del juego que constituyó el trayecto aquí culminante...

Hoy, esos ojos, evocan en su profundidad, la contribución de horizontes que se entrecruzaron con el mío. Que lo formaron, lo transformaron y lo enriquecieron.

A los poseedores de esos horizontes, participantes del juego, les agradezco enormemente...

Cómo no agradecer a mis padres, por su gran apoyo, sus consejos y sus cuidados. Porque todas sus enseñanzas, hacen parte de lo que soy...

A aquellos que me brindaron su tiempo en diálogos interminables, que soportaron crisis y angustias, que entre conversaciones, discusiones y silencios enriquecieron mis pensamientos, mis escritos y mis experiencias...

A aquellos cuyas distracciones fueron mi polo a tierra, la salida del autismo que puede generar a veces el mundo del pensamiento y la escritura...

Y cómo no, a Anna Maria Brigante, cuya “razón inclusiva” no sólo permitió mi encuentro con Jauss, sino que también enriqueció mi encuentro con la filosofía. Porque compartió mis preocupaciones y afanes, y se arriesgo junto a mí en la aventura de este trabajo.

¡Gracias enormes a todos ustedes!

Así concluye un ciclo.

Pero el abismo continúa, apremia.

Una pasión impulsa a sobrevolarlo.

La misma que me ha enseñado a bailar sin piso firme,  
al ritmo de la filosofía.

## Tabla de contenido

<b>Introducción. Hacia un nuevo paradigma</b>	12
<b>Primer acercamiento a una estética de la recepción</b>	18
I. Hacia las fuentes de una revolución estética. La hermenéutica gadameriana como base.	25
a) Hacia la experiencia de verdad del arte	28
b) Superando los abismos de la comprensión. Recuperando las experiencias perdidas	31
II. El diálogo entre Gadamer y Jauss. Aproximaciones y distancias	36
<b>La reivindicación de la recepción de la experiencia estética</b>	41
I. El esplendor de la experiencia estética	45
II. La experiencia estética se pone en marcha	55
<b>Una apología del placer estético</b>	64
I. Un breve acercamiento a Adorno	65
II. Más allá de la percepción, la experiencia estética comunica	78
III. La libre imaginación o imaginación creadora	86
IV. Una autonomía comunicativa. La estética como esfera abierta	93
<b>Conclusión</b>	97
<b>Bibliografía</b>	107

## Introducción

### Hacia un nuevo paradigma

Hay tres tipos de lector: el que disfruta sin juicio; el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro, intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando; éste es el que de verdad reproduce una obra convirtiéndola en algo nuevo<sup>1</sup>

Iniciamos nuestro recorrido en Göppingen, Alemania, el 12 de diciembre de 1921. Día en el que nace aquel que implantará un cambio de paradigma en los estudios literarios como fundador de la teoría estética de la recepción, Hans Robert Jauss, quien se gradúa como filólogo de la universidad de Heidelberg, incursionando en los estudios de filosofía, literatura e historia. Se destaca como profesor en varias universidades alemanas, en otros países europeos y de Norte América, pero su trabajo más significativo e influyente lo realiza en la Universidad de Constanza, a la que ingresa en 1966. Allí ejerce como profesor de teoría de la literatura, y es en esa sede donde advierte por primera vez la necesidad de una cierta revolución, de un giro de los estudios literarios, que anunciará, a manera de lección inaugural, con el título *La Historia de la Literatura como Provocación de la Ciencia Literaria*.

---

<sup>1</sup> Aforismo de Goethe, citado por Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid. 1986, p. 78.

A partir de entonces, Jauss se dedicará a defender sus planteamientos sobre dicha modificación de perspectiva, que tiene su manifestación en la estética de la recepción. Para desarrollarla y profundizarla contará con un grupo de asociados que incursionan en esa nueva manera de acercamiento a la literatura, entre los que se encuentran Ulrich Gumbrecht, Rainer Warning y Wolfgang Iser, entre otros; con los cuales conformará la llamada “Escuela de Constanza” y emprenderá el proyecto de la revista *Poetik und Hermeneutik*. Igualmente, ahondando en su trabajo, publicará obras como *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, *Apología de la Experiencia Estética*, y otras más, acompañadas por considerables artículos, que nos guiarán a lo largo de nuestra investigación.

Nos encontramos en el umbral de una nueva época en el ámbito de la estética, marcado por el develamiento de una cierta figura que empieza a abrirse lugar en nuestros horizontes de comprensión, en la que los ojos del conocimiento se empiezan a enfocar. Se trata de la figura del receptor, ante la cual surgen nuevas preguntas, investigaciones y experiencias. Nos encontramos en el umbral de un nuevo paradigma, en el que, como veremos, se hace una renuncia consciente a la prioridad ontológica de la obra de arte como objeto.

El umbral se abre ante un contexto de doble escenario: por un lado, vemos en escena a una estética que encierra al arte en sí mismo como en un castillo de cristal imponente e intimidante, frente al que el espectador no puede más que callar pasivamente y quedar aniquilado, sin intervenir ni plantear pregunta alguna. Por otro lado, encontramos sobre las tablas una estética en la que los hechos sociales determinados por la economía son la única fuente válida para la creación artística, de tal manera que el arte se ve reducido a ser un mero reflejo de la sociedad. La estética de la recepción da lugar a la apertura de una nueva comprensión del arte y de la experiencia estética, que se contrapone a la

tradición formada por los paradigmas anteriormente dominantes. Estos son: el clásico-humanista, en el que domina una fe en la tradición y la supervivencia de lo antiguo; el histórico-positivista, representado sobre todo por el neo-materialismo; y el estético-formalista, que se manifiesta en todo formalismo a-histórico<sup>2</sup>. Jauss planteará su teoría tomando algunos elementos principalmente de los dos últimos paradigmas, que fueron las bases de su formación académica, pero rechazará y evitará caer en sus peligrosos extremos. Nuestro autor, a partir de la estética de la recepción, abre un camino a una nueva etapa, ayuda a erigir una puerta en aquél castillo de cristal, antes totalmente hermético, y así lucha por rescatar su relación con las demás esferas de la experiencia humana y con la vida misma.

Nuestro autor quiere combatir fundamentalmente una comprensión del arte dominante en su época: aquella que rechaza su función comunicativa e ignora al receptor, enfocándose únicamente en la producción artística. A esta comprensión ha llevado la tradición estética, en la que el arte pierde su función social, su relación con la vida y con la realidad. He aquí lo que Jauss quiere recuperar: la comunicatividad del arte, que encierra a su vez el imprescindible papel del receptor, su identificación con las obras, el placer y el efecto catártico, elementos despreciados por esa estética dominante, cuyo más reciente representante encuentra Jauss en Adorno, su más grande oponente.

El receptor es el punto de fuga hacia el nuevo paradigma, el reconocimiento de su rol en la experiencia estética generará un cambio en la comprensión del arte. Una obra lingüística ya no será una entidad cerrada y formal, pues sólo adquiere sentido como acto de lectura, en el que entran en relación el autor y el lector. En este punto es inevitable señalar la gran influencia de la hermenéutica gadameriana en la estética de la recepción, pues basándose en Gadamer, Jauss planteará aquella relación como fusión de

---

<sup>2</sup> Cfr. De Sensi, Antonio. *Estetica ed ermeneutica dell'alterità in Hans Robert Jauss*. Trauben, Turín. 2003, p. 24.

horizontes y como diálogo. Así como en Gadamer, encontramos que la vida de una obra es la historia de sus efectos, Jauss propondrá a la filología la provocativa tarea de una nueva historia de la literatura, una historia dinámica en la que las obras sean estudiadas desde sus efectos; no como algo estático y de sentido absoluto, sino como un evento en el que entran en juego las expectativas, convenciones y predisposiciones del público. El auténtico lector, más que un yo pasivo, silencioso y aniquilado, es un agente creativo, coautor de la obra.

Ahora bien, nuestro autor quiere recuperar la autenticidad de la experiencia estética, rescatándola de las reducciones en las que ha caído con el rechazo del receptor, de los efectos de la obra y por lo tanto, de su comunicación. Para esto, un estudio de la experiencia estética debe tener en cuenta todos sus aspectos sin dejar ninguno de lado, y es así como Jauss ve la necesidad de una historia de la *poiesis*, la *aisthesis* y la *katharsis*, sus aspectos productivo, receptivo y comunicativo. La estética de la recepción reconoce que la experiencia estética sólo se puede dar totalmente en la unión de sus tres aspectos, y en la medida en que uno de ellos sea ignorado, aquella quedará mutilada.

Jauss prestará una gran atención al elemento del placer estético y junto a él rescatará el mecanismo de la identificación y los efectos catárticos del arte. Los papeles de estos elementos, antes despreciados, se tornan fundamentales en la estética de la recepción. El placer es la unión de aquellos tres aspectos constitutivos de la experiencia estética y es a partir de él que el sujeto entra en contacto con la obra. En este primer encuentro, se da la identificación a partir de la cual el receptor entra en diálogo con la obra y con su autor, se trata del momento de la comprensión. Sólo después de este momento identificativo el espectador puede tener las herramientas necesarias para la reflexión, y es entonces cuando se distancia del objeto estético para poner en práctica sus capacidades cognitivas, analizar conscientemente aquello que la obra le ha comunicado y decidir si asumirlo o no para su propia vida. Así se da lugar a un placer que entiende y a un entendimiento

que disfruta. Esto implica que el placer que defiende nuestro autor no es un mero goce hedonista y complaciente, sino un elemento que envuelve múltiples sentimientos y lleva en sí la distancia crítica, fomentando la reflexión libre. El placer y la identificación son el motor de la catarsis, en la que se da lugar a una liberación de sentimientos que llevan a un cambio de actitud o de convicción a través de la reflexión, interpretación y libre aplicación de lo comunicado por la obra. Entonces, veremos que para Jauss, estos elementos, considerados por la estética dominante herramientas de manipulación y de consumismo, son, al contrario, las bases del carácter revolucionario del arte y de la experiencia estética misma.

En este orden de ideas, la tesis que se llevará a cabo busca alcanzar una auténtica comprensión de la experiencia estética, teniendo en cuenta todos sus aspectos y haciendo énfasis en aquellos que han sido rechazados tradicionalmente. Aquí se expone un giro en la comprensión del arte, en el que ya no se podrá entender la obra encerrada en sí misma, sino sólo en su apertura. Entonces, ya no se pensará el arte desde la mera producción, sino desde la relación de ésta con la recepción y la comunicación. La experiencia estética que se quiere mostrar no es una experiencia ascética y asequible sólo a eruditos, pero tampoco una experiencia hedonista, conformista y de consumo. Se trata de una experiencia que tiene como condición de posibilidad los elementos del placer estético y de la identificación, y que sólo logra expresarse efectivamente a través de la catarsis, pero que a la vez exige la reflexión crítica y libre del destinatario. Se quiere defender un arte que se relacione con la vida, que tenga un carácter social, comunicativo y revolucionario; un arte que, en vez de aniquilar a sus receptores, de fomentar la contemplación pasiva y silenciosa, fomente su participación activa, reflexiva y libre. Análogo a lo que hará Eco a partir de la música serial, que debe constituirse gracias al receptor, para Jauss la obra literaria se consume sólo con el lector.

Ahora bien, en lo referente al placer estético y a la dinámica de la experiencia estética, hemos encontrado ciertos temas adjuntos, que nos sirven para entender mejor los planteamientos de Jauss, pero que, a la vez, nos hacen ir más allá de los mismos ya que no fueron profundizados por nuestro autor.

Por un lado, encontramos el componente de la imaginación, que acompaña al placer en el juego de la experiencia estética, participando en todos sus aspectos. De hecho, la imaginación es una condición de posibilidad para la realización de la experiencia estética, pues, como veremos, es gracias a ella que el espectador puede percibir y crear las propiedades estéticas de un objeto artístico. La importancia de este elemento radica en que se trata de una imaginación activa, en la que se manifiesta la participación creadora del receptor en la configuración de una obra, y en la que, por lo mismo, se expresa su libertad.

Por otro lado, encontramos lo referente al tema del estatuto de la autonomía del arte. Como sabemos, para la estética de la recepción es de suma importancia el carácter comunicativo de una obra, lo que abarca la interacción entre arte y sociedad. Sin embargo, la idea dominante de una radical autonomía del arte, excluye la posibilidad de sus efectos en la vida y así, omite su función social. Debido a esto, la estética de la recepción, rechazando una comprensión totalizadora y absoluta del arte, propondrá un estudio estético abierto al diálogo con distintos ámbitos del conocimiento, a través de lo cual, planteará una “autonomía relativa”, desde la que veremos cómo el arte puede ser comunicativo y social, sin por ello renunciar a su independencia.

Entonces, advertiremos cómo el cristal de la burbuja estética se ha agrietado. Sus fisuras han hecho surgir nuevas experiencias y nuevas preguntas, a partir de las cuales la estética de la recepción ha visto su nacimiento. El palacio de cristal se ha modificado y en él se han construido puertas y ventanas. A través de éstas, ahora el arte puede relacionarse con el exterior, y recuperar así su poder comunicativo, cognitivo y práctico.

## **Primer acercamiento a una estética de la recepción**

A grandes rasgos, el proyecto de Jauss surge como respuesta a una inconsistencia en la tradición de la reflexión estética, pues ésta ha seguido un camino que olvida la existencia de una relación íntima entre obra, autor y público, conduciendo al desconocimiento de la experiencia estética, que para el autor, abarca tanto la actividad productiva, receptiva y comunicativa. Gracias a esa tradición se ha formado un abismo entre los factores de aquella relación y entre los horizontes contextuales e históricos que confluyen en ella. La reflexión artística ha sido orientada y dominada por la función exclusivamente productiva del arte, provocando que su historia, si es que se la considera, sea reducida a la historia de las obras y sus autores, dejando de lado los contextos y las interpretaciones “repcionales”.

Jauss expone que el estudio del arte, especialmente el de la literatura, se ha dado a partir de ciertos paradigmas, que señalan los distintos cambios de orientación en la investigación y las renovaciones del canon a seguir en la práctica<sup>3</sup>. En primer lugar, encontramos el paradigma clásico-humanista que, siendo propio del Renacimiento,

---

<sup>3</sup> Cfr. Jauss. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*. Arco/Libros, Madrid. 1987, p. 61.

revive a partir del nazismo alemán. Desde esta posición se afirma la concepción clásica que señala que el significado de una obra radica en su objetividad física, con lo que se llega a creer que la obra tiene un significado absoluto. El segundo paradigma es el histórico-positivista, que empieza a vislumbrarse a partir de la Ilustración y su descubrimiento del carácter histórico del arte, cuya comprensión está ligada a las costumbres, gustos, ideas y conceptos de cada época. Nace entonces el historicismo y se va desarrollando hasta su más reciente fase que es la de un historicismo positivista. En este punto se asevera que la obra de arte sólo puede ser comprendida a través del estudio de las condiciones o influencias de los hechos históricos alrededor de los cuales fue producida<sup>4</sup>. Con esto, la historia y la comprensión del arte se ven reducidas a la acumulación de descripciones de sucesos históricos, y se cae así en la idealización de las literaturas nacionales que se encierran en sí mismas, ignorando la influencia de y la relación con obras ajenas a su propio contexto.

En tercer lugar está el paradigma estético-formalista, en el que el estudio de la literatura da lugar a una teoría estilística que se centra en el lenguaje de las obras, y a una teoría de la interpretación inmanente, desde la que una obra es analizada al margen de los demás ámbitos prácticos de la vida humana. Tomando elementos tanto de la estilística como del inmanentismo, el paradigma llega a su máxima expresión con el formalismo, que da prioridad al análisis de los elementos formales de la obra, excluyendo su contenido –en lo que ahondaremos más adelante. Es precisamente en este paradigma en el que Jauss fue formado y del cual llegará a desprenderse. Nuestro autor anunciará su decadencia y abrirá paso a una nueva dirección, a un nuevo paradigma, que empieza a surgir en las grietas que se abren en el anterior, al no poder éste dar respuesta a las preguntas que se formulan en el umbral de una nueva etapa y que quedan

---

<sup>4</sup> Dentro de este paradigma encontramos la estética de carácter marxista.

contenidas en la siguiente enunciación: *¿cuál es el rol del lector, del oyente o del espectador en la interpretación de una obra de arte?*<sup>5</sup>

Dicho lo anterior, podemos anotar que aquellos paradigmas forman la tradición ligada a una comprensión precaria del arte, contra la que reaccionan los planteamientos de Jauss. En el desarrollo de esa tradición el estudio del arte ha llegado a caer en una pretensión de cientificismo proveniente del positivismo, que llevó a que los estudiosos del arte emprendieran la tarea de buscar que el predicado artístico fuera equiparable a uno científico. Esto es lo que se ve en la situación alemana de comienzos y mediados del siglo XX, en la que se destacan dos corrientes estéticas que desean alcanzar la objetividad de la obra artística a través de planteamientos diferentes y opuestos. Se trata del debate entre el formalismo y el marxismo, en cuya oposición la estética de la recepción ve la oportunidad de su amanecer. Son estas dos corrientes las que, en la época de Jauss, dominan y se debaten en el terreno del estudio del arte, especialmente de la literatura, y convergen, por lo mismo, en el pensamiento de nuestro autor. Por esta razón, será preciso exponer a continuación, en qué consisten estas disciplinas exactamente.

El formalismo, por su lado, está ligado a un afán de carácter positivista por alcanzar la rigurosidad objetiva de una ciencia literaria, y sin embargo se aleja del positivismo y reacciona contra él, cuestionando sus procedimientos como pseudocientíficos, pues en éstos, como señalamos arriba, se tendía a la acumulación y clasificación de datos extraliterarios, como la biografía de los autores, desatendiendo a las obras mismas. Para superar esto, y de paso derrotar otras ideas impresionistas, simbolistas y románticas que también eran vigentes y explicaban las obras desde una subjetividad radical, desde una inspiración mística, o desde el carácter privilegiado de un ser genial, el formalismo

---

<sup>5</sup> Cfr. Capdevila Pol. Experiencia estética y hermenéutica. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. 2005, p. 27-32. Revisado en enero de 2010, en [http://www.tesisexarxa.net/TDX/TDX\\_UAB/TESIS/AVAILABLE/TDX-0117107-150402/pcc1de1.pdf](http://www.tesisexarxa.net/TDX/TDX_UAB/TESIS/AVAILABLE/TDX-0117107-150402/pcc1de1.pdf)

apuesta por plantear un estudio verdaderamente científico de la literatura, basado, en un primer momento, en los planteamientos de una *explicación inmanente del texto*. Según esto, el texto como obra de arte está sujeto a sus propias leyes estéticas y no puede entenderse como documento biográfico o histórico ni como una suma de influencias literarias, de tal forma que la obra de arte queda encerrada en sí misma. En este orden de ideas, cada obra debe ser analizada desde su propia estética y se la estudia de manera aislada sin integrarla al proceso histórico ni literario, ni general, pues lo que interesa analizar son los principios constructivos de los textos literarios, aquellos que los distinguen como tales. De esto se sigue que, además, el estudioso de la literatura debe apuntar a una lectura objetiva, dejando de lado su personalidad, gustos e intereses<sup>6</sup>.

Esta escuela plantea una distinción entre lenguaje poético y práctico, confinando en el último todos los elementos históricos y sociales que rodean a una obra literaria, denominándolos “sucesión no literaria”, y dejando en el ámbito del lenguaje poético todo lo referente a los elementos formales de los textos. Esta distinción, por un lado, tiene como objetivo el poder estudiar la literatura y la obra de arte como objeto independiente y libre de sus condicionamientos externos, esto es, de la sucesión no literaria. Y por otro lado, permite señalar la característica propia del lenguaje poético y su poder sobre la cotidianidad, pues mientras que en ésta lo habitual y rutinario hacen que la percepción sea automatizada e indiferente, el lenguaje poético tiene el poder de generar una percepción auténtica, de desautomatizarla a través de técnicas que causen extrañamiento.

Este planteamiento lleva a que, con el tiempo y el desarrollo del formalismo, se abandone aquella concepción inmanentista de la obra y se acepte una cierta historicidad en la literatura. Una obra de arte pasa a ser entendida entonces como un pequeño sistema

---

<sup>6</sup> Cfr. Rorthe, Arnold. “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en *Estética de la recepción, op.cit.*, p. 14.

de elementos formales no cerrado, contenido dentro de uno más grande que es el de la literatura. Este último no es un sistema estático, ya que en él se da un movimiento continuo de los principios constructivos dominantes, dependientes de los valores vigentes en cada época, pues siempre hay un constante debate de diversos tipos de géneros y formas que entran en conflicto entre sí, sobre el cual se alza algún factor dominante, que una vez se vuelve habitual, es desplazado por otro que logre causar extrañamiento y sorpresa. De esta manera, la literatura y la obra de arte pasan a ser entendidas como una estructura organizada, en la que se establece una jerarquía de factores bajo la hegemonía de alguno dominante, que cambia con el tiempo<sup>7</sup>.

Lo anterior representa un gran paso en el estudio de la literatura, y sus ventajas, aceptadas y acogidas por Jauss, radican en que aquella empresa acepta que en una obra presente influye lo previamente existente en cuanto al género y la forma de obras pasadas, dando así lugar a la posibilidad de analizar una obra desde una perspectiva histórica. En otras palabras, lo anterior permite analizar una obra en relación con otras y reconocer las aportaciones lingüísticas de un texto dentro del sistema literario. Jauss se servirá de estos avances, pero los llevará más lejos para evitar los callejones sin salida a los que llega el formalismo. Éste se ve obstaculizado porque sus planteamientos abren un gran abismo entre el arte y la práctica vital, y reducen la experiencia estética del receptor, al exigirle que, en lugar de deleitarse, se dé a la tarea erudita de reconocer el procedimiento formal artístico. Adicionalmente, la teoría inmanentista no se supera del todo, pues la obra de arte sale de su encierro sólo para dar paso al confinamiento del sistema formal literario en sí mismo, ya que se deja por fuera el contenido narrativo y el significado de las obras para los lectores, ignorando con esto que la historia del arte no se agota en una sucesión de sistemas estéticos inmanentes al arte mismo, sino que su desarrollo entra en relación con el proceso histórico general<sup>8</sup>. Sólo más adelante, cabe

---

<sup>7</sup> Cfr. Viñas, David. *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona. 2000, p. 378.

<sup>8</sup> Cfr. Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Península, Barcelona. 1976, pp. 159-161.

anotar, algunos formalistas, que rozan ya con el fin de esta corriente y que serán acogidos como referentes importantes para la teoría de nuestro autor, admitirán que el sistema literario no se encierra en sí mismo, sino que se relaciona con otros sistemas culturales y sociales, sin caer en los extremos del marxismo, que explicaremos a continuación.

En este último, por otro lado, encontramos en el contexto alemán otro modelo explicativo del arte, que toma fuerza gracias a las circunstancias histórico-políticas dominadas por el partido comunista, y que se opone al formalismo al enfocar su interés en la descripción y demostración de la interacción entre la obra de arte y la sociedad, dando primacía a las condiciones económicas de una época histórica determinada<sup>9</sup>. El marxismo<sup>10</sup> niega una historia particular e independiente del arte, pues afirma que todas las producciones artísticas e intelectuales dependen de la disposición de los medios de producción, de tal manera que si esta última cambia, también cambian las prácticas del ser humano. “Es decir, que los cambios en los niveles inferiores del orden social repercuten en la historia del arte y del pensamiento”<sup>11</sup>.

En este orden de ideas, la estética marxista atiende sólo a aquellas obras que se muestran como expresión directa del proceso social, cayendo así en una unilateralidad en la que los hechos sociales determinados por la economía son la única fuente válida para la creación artística. Con esto se reduce el arte a sus producciones miméticas y su función social no sería más que la manifestación de una realidad ya conocida. Además, se omite aquí la posibilidad de que una obra del pasado, de un desarrollo social ya superado, pueda generar interés y placer en el presente, así como se omite también el poder que una obra tiene de cambiar e influir en la dirección del proceso tanto literario

---

<sup>9</sup> Cfr. Viñas, David, *op.cit.*, p. 358, 367.

<sup>10</sup> Nos referimos aquí sobre todo a una aplicación del marxismo al estudio de la literatura, conocida como “teoría del reflejo”. Cfr. *Ibíd.*, p. 411.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

como social. Al arte se le niega entonces su poder revolucionario y queda reducido a ser mero reflejo.

Para Jauss la vida de la obra no se remite a su existencia autónoma ni a su proceso intraliterario, pero tampoco es mero reflejo de los procesos socio-económicos de la humanidad. Estos extremos, que se encuentran en debate en el estudio de la literatura contemporáneo a nuestro autor, son precisamente los que hacen que éste considere menester pensar una teoría estética que reconozca adecuadamente la relación entre el arte y su historia con la vida práctica y la historia general, sin que se caiga en ninguno de aquellos polos.

Frente a todo lo anterior (positivismo, formalismo, marxismo), Jauss siente la necesidad de crear una nueva teoría del arte que se ocupe de la praxis estética y se base para esto en una historia que tenga en cuenta “el proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público”<sup>12</sup>, así como de fusión y diálogo entre horizontes histórico contextuales distintos, que incluyen tanto a los artistas y sus obras como a sus receptores e interpretaciones.

¿Cómo tener, por ejemplo, una verdadera comprensión de la tragedia, si sólo se analiza desde su producción? Se ignoraría, entre otras cosas, la concepción aristotélica, que funda la importancia de aquélla para la *polis* en su efecto catártico, al culminar en la purgación de los afectos de los ciudadanos, desde la cual la tragedia es entendida como medio educativo. Se ignoraría el cambio de direcciones que ha tenido la comprensión de la tragedia, como podemos advertir si pensamos en la concepción del Medioevo, influenciada por el cristianismo, que oponiéndose al planteamiento aristotélico, condena todo arte por sus efectos placenteros al terreno del pecado, la mentira y el engaño<sup>13</sup>. Se ignoraría finalmente, en nuestros días, a una autora como Martha Nussbaum, quien,

---

<sup>12</sup> Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética, op.cit.*, p. 15.

<sup>13</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 81.

rescatando a Aristóteles, ve en la tragedia una herramienta para la construcción personal e interpersonal de una racionalidad práctica adecuada y moral, que se adapte a las particularidades y contingencias de la vida y del ser humano ¿Se podría tener una auténtica comprensión de lo que es la tragedia, ignorando sus efectos y los planteamientos que éstos han generado a través de la historia? ¿Acaso sería suficiente una comprensión que sólo se fijara en el texto trágico como tal, sin tener en cuenta las reacciones que causa en su recepción, su contexto y sus antecedentes?

Jauss responde a lo anterior con una rotunda negación, señalando que la tradición dominada por el positivismo, que habla de un texto inmanente que ha de ser analizado en su pureza, libre de cualquier intervención subjetiva o contextual, en vistas de un conocimiento objetivo, genera una comprensión que, como se verá, no es genuina, y más que esto, es absurda. Es entonces cuando Jauss apuesta por una apertura del estudio literario, en busca de una verdadera y más amplia concepción de la comprensión del arte, remitiéndose, como herramienta principal para ello, a una hermenéutica literaria, que permitirá la recuperación de la praxis estética.

## **I. Hacia las fuentes de una revolución estética. La hermenéutica gadameriana como base**

A partir de todo lo anterior, Jauss ve la necesidad de una estética que asuma en su comprensión del arte la relación de la obra con el espectador o el lector, y por lo tanto, que tenga en cuenta una historia de la recepción estética. Ésta es la condición de posibilidad de recuperar la experiencia estética y la conexión del arte con la vida. Atendiendo a esto, el proyecto por el que apuesta nuestro pensador echa sus raíces sobre la fertilidad de la hermenéutica de Gadamer, que, precisamente, le da la posibilidad de relacionar la obra y su contexto original con el receptor y el contexto de éste. Por lo

tanto, será conveniente señalar ahora, a grandes rasgos, los conceptos gadamerianos que juegan un papel importante en el pensamiento de Jauss, con el fin de que logremos un mejor acercamiento a la estética de la recepción que él propone.

Para el padre de la hermenéutica, ésta consiste, como veremos de manera más amplia, en la “interpretación del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete”<sup>14</sup>; se trata de un estudio de *la comprensión* auténtica en su carácter universal, entendida como experiencia de interpretación que va más allá de su concepción en auge, encerrada en la cientificidad metodológica. Con la hermenéutica se busca liberar a la comprensión de su entendimiento técnico, en el que el método científico se alza con la pretensión hegemónica de ser el único camino hacia la verdad. Así, Gadamer, como lo hará Jauss más adelante, se opone a la exclusividad que han obtenido la ciencia, su objetivismo y su método, como únicos portadores de verdad. Este autor denuncia que las ciencias del espíritu se han dejado dominar por el método científico-positivista, desvalorizando la verdad de algunas experiencias que no son abarcables por tal patrón. Se olvida con esto la importancia que da la tradición humanista a la formación constante del individuo en la educación y el cultivo de las relaciones de reconocimiento de los seres humanos, sobre la mera acumulación de métodos científicos. La hegemonía positivista llevó a que se rechazara y se desterrara fuera del ámbito de la verdad todo aquello que no se manifestara metódicamente, en la seguridad de la objetividad. Esta situación generó, para la modernidad, la pérdida de unas importantes esferas de experiencia de la verdad.

Al notar estas experiencias, que son particularmente las del arte, la historia y la filosofía, Gadamer ve que la comprensión en su totalidad –el complejo entero de nuestras experiencias de verdad– se resiste a ser reducida al método científico. Entonces, el filósofo plantea la posibilidad de un conocimiento que abarque el todo de nuestras experiencias y que nos brinde una auténtica comprensión. De esta manera, lo que la

---

<sup>14</sup> Grondin, Jean. *Introducción a Gadamer*. Herder, España. 2003, p 147.

hermenéutica gadameriana implica es una apuesta por salir de la desfigurada reducción en la que ha caído la comprensión en la época moderna, para redescubrirla y recuperarla en su totalidad como experiencia de verdad que denota más que una cuestión de método. La comprensión, más que tratarse de una adquisición de reglas y normas, se trata de cultivar una forma de ser, una sabiduría de la vida, que más que contenidos, señala capacidades de aplicación de ese saber a determinadas situaciones vividas<sup>15</sup>. Es la recuperación de este entendimiento, la que Gadamer quiere alcanzar, con el fin de liberar al ser humano y a su experiencia de comprensión del reduccionismo en el que ha caído.

Cuando Gadamer insiste en señalar esa reducción lo que ve es una nueva manera de abordar la comprensión, que rompe con la seguridad objetiva de la verdad metodológica. Pues, dice el filósofo, la comprensión encierra un factor que influye en su constitución; a saber, la tradición histórica, de la que aquélla procede y a la que está constantemente referida. Por lo tanto, no se trata de algo absolutamente objetivo y libre de prejuicios, como lo exponen la ciencia y el positivismo modernos. A éstos, debido a sus ideas cerradas y excluyentes, se les escapa parte importante de lo que es la verdad y así se abren vacíos en su comprensión.

Pues bien, aquello que se fuga y abre grietas en la seguridad del cientificismo, las verdades de experiencias que la ciencia no puede abarcar y que por lo mismo opta por desacreditar, son, como ya hemos dicho, las experiencias del arte, la filosofía y la historia, que funcionarán como punto de partida para la tarea gadameriana. Estas experiencias son fruto de interpretaciones en movimiento, en las que es notable la influencia del sentido común, de las convicciones compartidas, de las costumbres y de las tradiciones. Debido a esto, Gadamer ve la oportunidad de mostrar que existe una experiencia más auténtica correlativa a un conocimiento más amplio, que será precisamente el de la hermenéutica. Ésta aventaja al conocimiento científico –y hasta es

---

<sup>15</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 52.

anterior a él— en tanto que puede extenderse hacia todas nuestras experiencias y ser universal, porque entiende que nuestra actividad comprensora es a la vez interpretadora. Y es que es la interpretación la base de toda comprensión, de toda filosofía y de todo ámbito del conocimiento. Es así, que se señala el alcance de la hermenéutica sobre una experiencia del comprender más amplia y profunda que la de la ciencia.

Para probar esto, Gadamer introducirá un análisis de aquellas experiencias mencionadas arriba como vacíos en la desfigurada comprensión moderna, pero, en vistas a nuestros intereses, nos enfocaremos aquí en la que se nos presenta como la más importante para nuestro propósito, ésta es, la experiencia del arte.

#### **a. Hacia la experiencia de verdad del arte**

La experiencia del arte encierra una verdad que ha sido velada, negada e ignorada como consecuencia del dominio del método científico y el auge positivista. Éstos, al penetrar los estudios del arte, generaron un afán por la participación de aquél en la objetiva seguridad de la verdad científica; ya que se difundió la idea de que si el arte quiere ser “auténtico conocimiento”, debe obedecer a la rigurosidad metódica de las ciencias exactas. Al darse esto así, los pensadores y estudiosos del arte se vieron en la necesidad de afrontar los criterios positivistas que caracterizaban a la ciencia, y por lo tanto, buscaron que un predicado artístico pudiera equipararse a uno científico. Este último, exige el positivismo, debe ser verificable de manera unívoca, de tal forma que cualquier otra opción de respuesta sea excluida. El problema es que mientras que un predicado científico puede ser fácilmente verificable en un laboratorio, de acuerdo a ciertas leyes fijas de procedimiento; un predicado artístico o literario no da para tales verificaciones, pues necesita ser considerado no sólo desde su producción, sino también desde sus recepciones, interpretaciones, contextos y demás influencias histórico-sociales. Esta

diferencia no permite que el arte haga parte del ámbito seguro del conocimiento científico, y así se ve obligado a inscribirse en una esfera distinta, que envuelve el debilitamiento de su valor de verdad. Es entonces cuando el arte se ve reducido a lo meramente subjetivo y al ámbito de la apariencia bella, bajo la denominada “conciencia estética”. Indiferente a las cuestiones sobre lo verdadero o lo falso, la experiencia estética es desvinculada del valor de verdad, y se vuelve, como expone Kant, un juego libre y desinteresado de las facultades. Como consecuencia, las obras de arte se convierten en meros estímulos transitorios acumulables y son desligadas de su contexto y de su sentido; se alza la actitud estética como la actitud de contemplación de lo puramente estético, libre de cualquier dimensión cognitiva o moral, libre de cualquier relación con la verdad. Se trata de la situación de la “diferenciación estética” que tiene su correlato en la autonomía del arte, fenómeno cuya radicalización tendrá como fatídica consecuencia la privación de verdad para el mismo. La idea kantiana de un arte bello, libre y puro se fortalece con el romanticismo y la estética del genio, que encierran a la experiencia estética en el lugar de la subjetividad creativa genial, limitando el estudio del arte al mundo interno de la producción basada en la experiencia personal del genio. La obra de arte se encierra en sí misma y no remite a nada por fuera de ella, se ha separado totalmente de la realidad.

En contra de todo lo anterior, Gadamer subraya, como también lo hará Jauss, que la experiencia de la obra de arte va mucho más allá de ser un simple estímulo estético, pues se trata de una experiencia que transforma significativamente a quien participa en ella<sup>16</sup>. El arte es más que entretenimiento y no existe sólo para apartar nuestras miradas del mundo real; el arte es sobre todo *una experiencia de la verdad* que debe ser recuperada con la superación del subjetivismo y del cientificismo. Además, aunque tal experiencia de la obra artística no sea totalmente objetiva, tampoco se reduce a la mera relación subjetiva con el receptor, sino que más bien, se trata de una *integración* de ambos

---

<sup>16</sup> Ferraris, Maurizio. *Historia de la Hermenéutica*. Akal, Madrid. 2000, p. 242.

factores, integración que al fusionar la objetividad y la subjetividad relativas a la obra artística, actúa como mediación entre un presente que es el del receptor-intérprete que accede a la obra, y las huellas y el sentido transmitido del pasado, que señala al autor que crea y realiza el proceso de producción artístico en determinada situación histórica. Esta mediación es lo que constituye una experiencia de verdad y transformación, una *experiencia hermenéutica*. En ésta no sólo se funden dos horizontes temporales y culturales, sino que también se abarca tanto el proceso comunicativo como el productivo de la obra de arte. Y como se verá, esta actividad mediadora e integradora será imprescindible para el proyecto de Jauss de renovación de la teoría estética en una estética de la recepción.

Para entender mejor esa dinámica de integración de la experiencia estética, Gadamer hace uso de *la metáfora del juego*, dándole a éste una connotación que se aleja de la idea del juego como simple recreación. Para Gadamer es un error suponer una separación contrastante entre aquél y la seriedad del conocimiento o de cualquier otra actividad humana. Al contrario, juego y seriedad “están entrelazados en lo más profundo. Cada uno repercute en el otro”<sup>17</sup>. Todo juego envuelve una experiencia seria y racional que se manifiesta en la existencia de reglas y prescripciones, las cuales sólo tienen validez dentro del mundo de cada actividad lúdica. Esto nos muestra que todo juego tiene un espacio propio, una cierta realidad lúdica y autónoma que atrae e introduce a los jugadores, sobre cuya subjetividad se impone el juego mismo como soberano. En el juego del arte, en la experiencia estética, ninguna subjetividad tiene primacía sobre otra, el creador no guarda ningún privilegio respecto al receptor, pues ambos comparten y participan del mismo espacio, aquel que sobrepasa las subjetividades para dar lugar a un verdadero encuentro.

---

<sup>17</sup> Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Tecnos, Madrid. 1998, p. 136.

En esta medida, podemos ver que la actividad lúdica no sólo no es mero entretenimiento, sino que tampoco es un acto en soledad, pues todo jugar es un “jugar-con”<sup>18</sup>, no se trata de la experiencia de un solo individuo; se necesita del otro para jugar. Además, expone Gadamer, el juego del arte no es ningún mundo de ensoñación, no se trata una mera ficción, puesto que, como decíamos más arriba, cada juego lleva en sí una realidad, aquel espacio lúdico en el que entran a participar los jugadores es su objetividad. Para el filósofo alemán es falsa la contraposición entre vida y juego, pues este último es una función elemental de la existencia humana y no se puede pensar en absoluto la cultura sin un componente lúdico<sup>19</sup>. De hecho, se pueden encontrar “formas lúdicas en las tareas humanas más serias: en el culto, en la jurisprudencia, en el comportamiento social, donde se habla directamente de representación de papeles, etc.”<sup>20</sup> La metáfora del arte como juego nos muestra al arte como realidad autónoma que nos implica, que es objetiva en tanto realidad que invita a que participemos en ella y que implica también una subjetividad que es poseída en su movimiento. El arte como juego envuelve una experiencia verdadera y real que nos interpela, exige respuesta y nos transforma.

### **b. Superando los abismos de la comprensión. Recuperando las experiencias perdidas**

Esta dinámica del juego es también la dinámica de la integración de la que hablábamos anteriormente, donde no sólo se vinculan lo subjetivo y lo objetivo, sino también el pasado y el presente. Y así como el modelo de integración ha funcionado para defender la experiencia de verdad del arte, debe ser aplicado en las demás experiencias

---

<sup>18</sup> Cfr. Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona. 1991, p. 69.

<sup>19</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 66.

<sup>20</sup> Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica, op.cit.*, p. 130.

particulares que se le escapan al método científico, y hasta debe ser la base para las ciencias del espíritu mismas.

Por otro lado, la historia y la tradición tienen en esta corriente una gran significación y, anticipándonos, será un punto de divergencia entre Gadamer y Jauss. La tradición está en constante *diálogo* con el presente, afecta las interpretaciones y constituye la comprensión misma. Sin embargo, la cientificidad positivista, así como abrió los abismos entre el arte y la realidad, también los abrió entre el presente y la tradición, al desacreditar su papel e influencia en las cuestiones referentes a la verdad, para las cuales pide, por ejemplo, que el científico o investigador se olvide de sí mismo para lograr la máxima objetividad del conocimiento. Gadamer, como ya hemos visto, se enfrentará a tales hiatos y luchará por restablecer el diálogo con la tradición. Se dará a la tarea de salvar tales distancias, que en el arte se traducen también como la disgregación entre las obras y las generaciones posteriores que las leen o contemplan, y se asignará el cometido de *tender puentes* para el abismo que ha surgido a los pies de la comprensión, aquél que no permite su autenticidad.

Desde la hermenéutica, como vimos en la experiencia del arte, el conocimiento de la verdad requiere que el sujeto entre en juego con el objeto y lo experimente, en vez de quedarse al margen de su acontecer, como quiere la metodología científicista. La verdadera comprensión excluye una separación radical entre sujeto y objeto, para dar lugar a una inclusión a través del *diálogo*. Así, la experiencia hermenéutica, por su mediación, que podríamos ver como un choque entre el pasado histórico de la obra y su autor, con el presente y la situación histórica del receptor, donde ambas partes entran en relación, implica una transformación tanto del sujeto como del objeto. Gadamer, como constructor de puentes, y al concebir la comprensión hermenéutica como fusión de horizontes, advierte la importancia de aquella actividad de *diálogo*, en tanto que de lo que se trata es de establecer una comunicación entre presente y pasado, objeto y sujeto.

Esto implica la existencia de lugares comunes que posibilitan el entendimiento entre los extremos del puente, de cuyo encuentro se producirán nuevos sentidos.

Ahora bien, tal diálogo consiste en un juego de preguntas y respuestas donde, en el caso del ámbito estético, una obra literaria o artística interpela a su receptor, quien busca respuestas y hace nuevas preguntas a la obra, dando lugar así a una cierta dialéctica en la que cada vez se van generando nuevas relaciones y la obra se transforma en algo nuevo. Este juego de preguntas y respuestas se da de diferente forma en las distintas épocas, por lo que la comprensión de un texto del pasado requeriría encontrar el horizonte de preguntas a las que ha respondido desde su origen, teniendo en cuenta que a la vez ese texto responde a las preguntas propias del intérprete presente. De esta manera, el horizonte de preguntas pasadas se fusiona con el horizonte de preguntas actual, así como el objeto estético de origen lejano se fusiona con el receptor presente.

En consecuencia, decimos que la comprensión tiene una estructura dialógica, donde se reconoce la alteridad, se deja de lado la construcción monológica de la verdad y se da lugar a la posibilidad de la comunicación, lo cual será muy importante para la estética de la recepción. Pues si pensamos en lo referente al estudio del arte y en aquella necesidad de recuperación y restitución del conocimiento, podemos percibir que una teoría estética que tenga a la hermenéutica, su integración, sus puentes y su noción de comprensión como base, no caerá en la exclusión del sujeto, fijándose sólo en la producción del objeto, ni tampoco en el extremo de reducir el arte a la mera subjetividad.

Para Gadamer toda obra está destinada a ser interpretada, a ser leída, a generar respuesta a la interpelación que ella misma es, lo que implica un dar significado desde el entender propio del agente. Es así que la obra de arte es un juego dialógico, que sólo en cuanto tal, sólo cuando permite que se entable el diálogo y genera respuestas, se transforma y adquiere su verdadero sentido. Sólo en la transformación tiene lugar la obra de arte en su ser auténtico, en ella alcanza su realidad y lleva a que se transforme

también aquél para el que la obra se ejecuta. En resumen, el sentido del arte se realiza en su plenitud únicamente a partir de la mediación hermenéutica del diálogo, en la que la obra artística puede comunicarse y ser escuchada.

Por otro lado, teniendo en cuenta todo lo expuesto en esta sección, es necesario anotar ahora que ese modelo dialógico de integración, determinante de la comprensión, en el que se enfoca la explicación anterior, es denominado por el filósofo alemán “historia efectual”. Ésta señala que los hechos históricos predeterminan la comprensión de un objeto que analizamos así como su sentido, de tal forma que cuando nos enfrentamos a una circunstancia o a una obra de arte, en nuestra comprensión actúan tanto el objeto (la obra de arte) como los antecedentes históricos y tradicionales que nos preceden como sujetos inmersos en un contexto. La historia de los efectos determina de antemano lo que nos va a parecer problemático y objeto de investigación; y olvidamos la mitad de lo real, es decir, olvidamos la verdad completa del fenómeno, cuando tomamos su apariencia inmediata como si fuera toda la verdad<sup>21</sup>. La historia efectual opera en toda comprensión, sea uno consciente de ello o no. Y es así que por más que la conciencia estética crea elevarse y liberarse de tal historia, ésta siempre está presente, pues la conciencia estética misma no es más que un producto de aquélla. Sin embargo, cuando esa historia es negada en la ingenuidad de la fe metodológica, se puede caer en una auténtica deformación del conocimiento<sup>22</sup>, por lo que Gadamer insiste en que hay una urgencia de que se reconozca esa historia si se quiere lograr una auténtica comprensión.

Es necesario ser consciente de la historia efectual, lo que significa tomar conciencia del horizonte histórico. Un horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto determinado, y ganar un horizonte es poder mirar sobre lo cercano y lo inmediato, para verlo mejor dentro de una totalidad mayor, relacionarlo con

---

<sup>21</sup> Cfr. Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método, fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme, Salamanca. 1984, p. 371.

<sup>22</sup> Cfr. *Ibíd.*

lo lejano y verlo dentro de unas medidas y dimensiones más exactas<sup>23</sup>. En otras palabras, tener un horizonte adecuado, nos permite valorar y comprender mejor las cosas que queremos analizar y conocer. Sin embargo, expone Gadamer, el que sea urgente tomar conciencia de la historia efectual, esto es, ganar el horizonte histórico, no implica que tal cosa pueda ser alcanzada por completo. De hecho, es imposible lograr una reflexión total sobre esa historia, pues el horizonte del pasado subsiste como tradición y está siempre en movimiento. Se trata de un movimiento infinito, cuya aprehensión sería, igualmente, una tarea infinita. No obstante, tal imposibilidad no es un defecto ni es sinónimo de error, sino que señala una comprensión propia del ser humano en su modo de ser histórico, lo que significa que aquél “no se agota nunca en el saberse”<sup>24</sup>.

En la aparente inmediatez de una obra siempre está en juego algo más, esa historia que nos precede tanto a nosotros como sujetos históricos, como al objeto frente al que nos encontramos. En esta medida, el comprender se presenta como una tarea interminable de integración *regulada por la tradición y la historia*, respecto al cual la hermenéutica ve la necesidad de que la conciencia humana reconozca la influencia del cambiante acontecer histórico, de la contingencia de los contextos de la tradición, y en general, de su propia historicidad. Una conciencia tal es consciente de la fusión de horizontes que se da en el comprender, y de que éste, por lo mismo, requiere de una vigilancia constante, donde la interpretación se muestra como un ejercicio infinito<sup>25</sup>.

Este concepto de historia efectual se articula con la estética de la recepción, en tanto que a partir de él se afirma que el significado de una obra se acrecienta a través de la sucesión de interpretaciones destacadas y substanciales, que se mantienen en constante

---

<sup>23</sup> Cfr. Gadamer, Hans-Georg. “Historia de efectos y aplicación”, en *Estética de la recepción*, *op.cit.*, p. 82, 84.

<sup>24</sup> El ser humano siempre se está constituyendo a sí mismo de manera constante, por lo que su manera de ser, de entender y de comprender, no se pueden encerrar en una forma absoluta y estática de saber. Cfr. Ferraris, *op.cit.*, p. 244.

<sup>25</sup> Cfr. *Ibid.*

actualización en el movimiento histórico sin caer en el olvido. Esto será subrayado por Jauss, quien, como ya hemos dicho, al igual que Gadamer, llamará la atención sobre la necesidad de tener en cuenta no sólo el proceso de producción de la obra, sino también sus efectos en el espectador y la historia de éstos, los cuales dan lugar a interpretaciones cambiantes y modificables, que requieren, por lo tanto, aquel trabajo infinito y de constante vigilancia, anunciado en la historia efectual, que no se agota en ningún conocimiento definitivo y absoluto.

## **II. El diálogo entre Gadamer y Jauss. Aproximaciones y distancias**

Hasta este punto, nos hemos enfocado en señalar los conceptos de la hermenéutica de Gadamer que son relevantes para la realización del proyecto de Jauss, sobre lo cual, considero suficiente lo dicho hasta el momento, siendo conveniente anotar ahora, en resumen, cuál es el diálogo que se establece entre los dos pensadores, qué es aquello que le brinda la hermenéutica a Jauss, y qué aquello que él rechaza y critica de los planteamientos de Gadamer.

Pues bien, la conexión entre ambos autores se encuentra básicamente en la apología de la obra de arte, que apunta al rescate de su carácter cognitivo. Los dos parten de una crítica similar contra la modernidad, frente a la cual ven la necesidad de reconstruir la historia y la noción del *comprender*, para así recuperar la verdad perdida del arte y de la experiencia estética. Esto está ligado a que tanto Gadamer como Jauss notan el descrédito padecido por el arte, como consecuencia de una autonomía a ultranza que lo distancia de su carácter histórico y que, por lo mismo, conlleva a la imposibilidad de una genuina experiencia estética. Esta última, concuerdan los autores, es aquella en la que entran en juego las interpretaciones de los receptores, el carácter comunicativo de las obras y la historia que precede a ambos. En una experiencia estética auténtica la obra

*interpela* al espectador y éste se muestra como generador de respuestas y de nuevas preguntas, dando lugar así a una estructura dialógica que se actualiza constantemente a través de la historia, y que de esta manera va configurando el sentido de las obras mismas.

Los problemas causados por la distancia de las obras de arte con la tradición histórica, el olvido de sus contextos y significados anteriores, llevan al oscurecimiento de su comprensión. Para enfrentarlos, la categoría de la historia efectual planteada por Gadamer, le es útil a Jauss. A partir de ésta nuestro pensador emprende una lucha sólida que se manifiesta contra dos frentes: por un lado, está la tendencia positivista a imitar el objetivismo de la ciencia natural, y por otro, la tendencia romántica a reducir el arte a la subjetividad. Con respecto al primero, el proceso hermenéutico muestra la limitación de aquel objetivismo científico, al exponer que la comprensión no está en su totalidad en el objeto presente sino también en el sujeto y en su tradición pasada. En lo que concierne al segundo frente, la hermenéutica muestra que las interpretaciones no son meramente subjetivas, sino que tienen un afianzamiento histórico en la tradición.

Como vemos, la hermenéutica será una herramienta fundamental e imprescindible en el desarrollo de la estética de la recepción. Gracias a ella Jauss logra, por una parte, consolidar el proceso actual de concretización del efecto artístico, en el que entra en juego la significación de una obra para el espectador presente –esto es, la experiencia de apropiación de una obra por parte del destinatario, a través de la cual la obra alcanza su sentido y su auténtica realización–. Por otra parte, la hermenéutica permite a nuestro autor reconstruir el proceso histórico de interpretación y recepción de un texto u obra artística por los receptores de otras épocas. La hermenéutica será entonces, como hemos dicho, el elemento principal para la recuperación de la experiencia estética, la cual necesitará una reconstrucción histórica de aquello que ha sido hasta ahora ignorado, una historia de la interpretación y la recepción, que Jauss se planteará como tarea.

Sin embargo, el filólogo se distancia de Gadamer, queriendo concentrarse en la comprensión referida al ámbito artístico y a la experiencia estética. De hecho, para Jauss, Gadamer privilegia demasiado la tradición como criterio de verdad, de tal manera que la obra de arte es construida sobre todo por el conjunto de sus interpretaciones históricas, que sólo remiten a una reflexividad teórica de la conciencia histórica y dejan de lado la experiencia sensorial del arte<sup>26</sup>. Según esto, para Jauss, Gadamer no alcanza a concebir el proceso receptivo en su totalidad, pues descuida el importante papel del placer estético en la construcción y realización de la obra de arte. El desprendimiento del camino gadameriano que Jauss ve como necesario, se basa en que éste tiene la intención de denunciar el descrédito que en la época moderna ha sufrido el placer producido por la obra. Y en Gadamer, en la realización de la obra a partir de la fusión de horizontes del pasado y el presente, no entra en juego el elemento del sentimiento estético.

El proyecto gadameriano apunta a mostrar la importancia de una pre-comprensión, ligada al presente, en la configuración de sentidos y conocimientos, que indica que la tradición determina y regula nuestra actividad cognitiva, sus posibilidades, significados y valoraciones. Con esto, Gadamer reúne sujeto y objeto bajo la autoridad de la tradición, pues es ésta la que determina la relación que se da entre ambos. Aquí no se tiene en cuenta la experiencia del placer estético, de tal manera que la sensibilidad no se muestra relacionada con el valor de verdad del arte, de igual modo que ese placer no se desliga de la concepción banal en la que lo encierra la conciencia estética. En Gadamer la tradición aparece como superioridad que brinda cierta objetividad sobre la subjetividad del intérprete, lo cual lleva implícita la marginación de ese momento del placer estético, del gozo comprensivo, que para Jauss tendrá tanta importancia como la

---

<sup>26</sup> Otero, Lourdes. *Experiencia estética y razón práctica en la hermenéutica literaria de H. G. Gadamer y H. R. Jauss*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2008, p. 50. Revisado en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12694966724517162098435/031623.pdf>

tradición en la comprensión del arte. Para el filólogo el placer estético es algo propio de la relación auténtica entre sujeto y obra artística, que va más allá de una mera banalidad.

Así, a pesar del gran paso que da Gadamer a favor de la verdad del arte, se necesita dar un paso más. Pues en tal avance, la verdad sigue rechazando la relación del arte con la sensibilidad, por lo que el placer ligado a la obra artística continúa mostrándose sospechoso e irrelevante, de tal manera que no hay una total renovación de las estéticas de la modernidad.

La teoría de la experiencia hermenéutica de Gadamer [...] hay que reconocerla como el acceso a toda comprensión histórica, así como la aclaración de la ejecución controlable de “fusión de horizontes” –[que] constituye el indiscutible presupuesto metódico sin el cual mi empresa sería impensable. Más discutible me parece la “salvación del pasado” que Gadamer realiza a través de lo clásico, y a lo que, en “el texto eminente”, hay que atribuir una “superioridad y libertad de origen” [...]. ¿Cómo puede combinarse la superioridad originaria de la obra clásica con el principio de la concretización progresiva del sentido?<sup>27</sup>

Pues bien, en resumen y a manera de conclusión, hemos podido ver cómo la hermenéutica de Gadamer es la fuente de la que surge el proyecto de Jauss de una estética de la recepción, que busca abarcar una mayor comprensión del estudio estético y del arte, donde se tengan en cuenta los procesos tanto de producción como de recepción, que se manifiestan en las obras. Se trata de reconstruir el estudio de la estética y de luchar en contra del cientificismo positivista que lleva a exagerar la inmanencia del texto artístico y lo aísla de su origen, de sus contextos, de su historia, de su recepción, de su significado y de su verdad. En esta lucha, los planteamientos gadamerianos funcionan como una fuerte herramienta que permite el avance de la estética de la recepción sobre las estéticas de la modernidad, haciéndola más abarcable que éstas, al brindarle un piso sólido para evitar caer tanto en el subjetivismo aislado como en el objetivismo desligado de cualquier influencia externa al objeto mismo. No obstante, Jauss debe distanciarse de Gadamer y de la superioridad que éste le da a la tradición, al ponerla “como instancia

---

<sup>27</sup> Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética, op. cit.*, p. 23.

última de la realidad”<sup>28</sup>, pues para el filólogo alemán, no hay que dejar de lado la relación placentera del sujeto con la obra, el papel que juega la sensibilidad en la interpretación y la comprensión, si se quiere evitar caer en una cierta forma de objetivismo, que ya no se ubicaría en el objeto, sino en la tradición.

Cuando decimos que Jauss apunta a un “proceso dinámico de producción y recepción”<sup>29</sup> de las obras de arte, es conveniente subrayar lo referente a la recepción, pues es ésta la parte que más se ha ignorado y la que más necesita una reconstrucción. Esto implica darle tanta importancia al destinatario como a su contexto histórico, tener en cuenta sus intereses, sus reacciones a lecturas u obras anteriores y las interpretaciones vigentes en su época y en las épocas precedentes –aunque, claro está, sin darle a estas cosas una supremacía totalmente determinante. En este orden de ideas, y para terminar, la concepción con la que trabajará Jauss una hermenéutica literaria será aquella que él entiende “como la tarea de interpretar la relación de tensión existente entre texto y presente como un proceso, en el que el diálogo entre autor, lector y nuevo autor analiza la distancia temporal, mediante el movimiento de ida y vuelta de pregunta y respuesta –de respuesta originaria y pregunta actual–, concretizando el sentido siempre de una manera diferente y por tanto más rica”<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Ferraris, *op.cit.*, p. 246.

<sup>29</sup> Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética, op.cit.*, p. 15.

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 23.

## **La reivindicación de la recepción de la experiencia estética**

Contra la precaria teoría estética tradicional, que da primacía a la obra y a los autores sobre los efectos en el lector, surge una nueva teoría estética que da primacía al lector. Es una reacción al arte moderno que, proclamando autonomía e independencia, quiere liberarse de cualquier otra función práctica vital. Jauss es el artífice de esta nueva teoría, cuyo énfasis está puesto en la recepción. Él dará nacimiento a una teoría y a una historia de la experiencia estética, que articulan tres funciones básicas –*poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*–, centrándose sobre todo en eso que ha sido ignorado y desacreditado por la estética tradicional, a saber, el receptor, el sentimiento estético, el efecto que la obra genera en aquél y su participación en la constitución de aquella.

Jauss llamará la atención sobre el proceso histórico en el que tales funciones han pasado de tener un lugar positivo, en las concepciones del arte principalmente preautónomo, a ocupar un lugar negativo, a ser rechazadas y excluidas en el arte autónomo. Nuestro autor denuncia una historia del arte incompleta, que omite la noción del receptor y los efectos del arte, a la vez que subraya que tales elementos no han muerto ni pueden hacerlo; pues aunque se los ignore, siguen actuando como parte fundamental de la génesis y del proceso de formación del arte, de sus cánones, sus transvaloraciones y en general, de su existencia.

Jauss hace manifiesta la distancia abismal que hay entre esa tradición mutilada, presente en el arte autónomo, y la experiencia estética del arte preautónomo. En este último, se otorgaba al placer estético una capacidad de reconocimiento y de acción, ligada a la, entonces válida, función comunicativa de la experiencia estética, gracias a la cual el arte podía transmitir modos y normas de conducta<sup>31</sup>. Antagónicamente, el arte autónomo condena aquel placer y separa al arte de esa capacidad del reconocer y el actuar, negando y rechazando así su posibilidad de comunicación, entendiéndola como afirmación y exaltación de los intereses dominantes. Esta concepción del arte lleva a la imposición de una contemplación individual y solitaria, en la que el destinatario ideal es alguien bien formado, que sólo espera pasivamente a ver lo que el texto o la obra le revela. Aquí se legitiman las obras a partir de valores abstractos desligados de todo contexto histórico y receptivo, y se juzga como genuino únicamente el arte que, desligado de todo placer, se eleve a la reflexión estética.

En medio de tal abismo se eleva la nueva teoría de la recepción, exigiendo la necesidad de un estudio completo de la experiencia estética, en el que se muestre la importancia de un elemento imprescindible en el arte; a saber, el receptor y el sentimiento estético que éste experimenta ante una obra. La nueva teoría busca superar con esto aquel abismo, tendiendo a favorecer al arte preautónomo y a criticar el autónomo<sup>32</sup>, pues lucha por señalar una cercana relación del arte con la vida, a la vez que rechaza la postura contemplativa y solitaria ante la obra, afirmando la participación interactiva de los receptores. La concepción del arte que tiene la estética de la recepción

---

<sup>31</sup> En la Antigüedad, el disfrutar era entendido como “tener uso o provecho de una cosa”, o también como el “alegrarse de una cosas”. En la poesía religiosa del siglo XVII, el gozar se refería al “participar de Dios”. Más adelante, aunque sin pertenecer al arte preautónomo, encontramos otros significados, igualmente dejados de lado en las concepciones actuales. Herder hablará del placer como certeza de sí mismo y del mundo, viendo la existencia misma como placer, y Goethe hará que Fausto entienda el goce como referencia al anhelo del conocimiento. *Cfr.* Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, Barcelona. 2002.

<sup>32</sup> Cabe aclarar que no se trata más que de una tendencia, pues la teoría de la recepción *no* busca el retorno total del arte preautónomo. Como veremos más adelante, sólo se trata de rescatar algunas cosas de ese pasado.

radica en una comprensión anclada en su historia y en su comunicatividad. En éstas se asegura el rol del receptor antes negado y se sostiene que una obra de arte se constituye a través del diálogo con su público. De esta manera, se entiende que la obra no es nada sin su efecto receptivo, el cual condiciona la actividad productiva. La teoría de la recepción comprende que la historia de la literatura y del arte en general, es un proceso en el que el lector participa activamente junto al autor y su obra<sup>33</sup>.

En este orden de ideas, Jauss, en la mayoría de sus escritos, y especialmente en su texto *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, desarrolla un estudio de la experiencia estética en su totalidad, que no se reduce al análisis del autor y su obra, sino que se abre a la importancia de la relación de éstos con el receptor, y advierte en el placer estético un elemento imprescindible, que unifica esas tres dimensiones. Nuestro autor logra esto a partir del reconocimiento y despliegue histórico de las características y funciones estructurales de la experiencia estética, que exige una revalorización y legitimación del significado del placer estético como *un placer que entiende y un entendimiento que disfruta*<sup>34</sup> –condición de posibilidad de que el arte recupere su valor de verdad práctico y su función social, como veremos mejor más adelante–.

Ahora bien, un estudio de la experiencia estética que busque entenderla desde la interconexión de sus tres funciones básicas, para así aprehenderla en su totalidad, es sin embargo, un estudio que favorece sólo una parte de la historia del arte, aquella que se acerca a la confirmación de esa experiencia como praxis productiva, receptiva y comunicativa. Esta dimensión tripartita de la experiencia estética ha sido encubierta u omitida por otra historia dominante, que hunde sus raíces en la concepción platónica del

---

<sup>33</sup> Cfr. Jauss. “El lector como instancia”, *op.cit.*, p. 73.

<sup>34</sup> Cfr. Jauss. *Experiencia estética*, *op.cit.* Véase principalmente el capítulo 3. Esto se explicará más adelante.

arte<sup>35</sup>. Para Jauss, hay una herencia platónica que se extiende hasta nuestra época y su legado consiste en una doble orientación en la comprensión del arte: se percibe un arte “bajo” y peligroso –ya sea por su poder de seducción placentero, de engaño o de manipulación–, que debe ser controlado y reducido por la ligazón a la teoría, propia de un arte “alto” y digno.

Esta doble concepción ha existido tanto en el arte preautónomo como en el autónomo, pero es en este último en el que la diferenciación se hace más profunda, ya que el arte se concibe como separado de la praxis vital. Este distanciamiento pone en entredicho el efecto placentero del arte y su función social. Y es en contra de esto que Jauss quiere rescatar del arte preautónomo, el hecho de que a pesar de su dualidad, éste acepta la validez de las funciones comunicativas y prácticas del arte, que lo unen a la experiencia vital del mundo.

Jauss lucha contra aquella tradición de raíz platónica, “la tradición de la reflexión teórica del arte”<sup>36</sup>, que tiene una de sus más altas representaciones en la estética de la negatividad de Adorno. Esta última está marcada por el intelectualismo de la reflexión como única condición indispensable para el estudio y la experiencia del arte. En contraposición, nuestro pensador lucha por la rehabilitación de la experiencia estética como conocimiento placentero –no tanto racional sino más bien práctico– y de su auténtica función social. Lo que supone la revalorización del placer estético y sus capacidades cognitivas, y de la recepción tanto reflexiva como emocional.

---

<sup>35</sup> Jauss expone una doble orientación del arte como legado de la dualidad platónica de la belleza, donde por un lado, encontramos una dignidad en su trato, como mediación entre lo sensible y lo trascendente; y por otro, hay un descrédito debido a su conexión con el placer en lo sensible, que no lleva a la perfección de lo ideal. A partir de entonces, encontramos en todo el recorrido de la historia del arte esa dualidad. Ésta se sigue expresando en el arte preautónomo, que prosigue a la teoría platónica, en un arte digno y otro imperfecto, y luego, extendiéndose a la modernidad, se traducirá en la oposición entre autonomía estética y la sumisión del arte a otros ámbitos de la experiencia humana. Esto último conducirá al rechazo de la relación del arte con la praxis vital y fomentará un arte desinteresado, ligado a la fórmula de “el arte por el arte”. Cfr. Jauss. *Pequeña apología*, op. cit., pp. 47-49.

<sup>36</sup> *Ibíd.* p. 46.

## I. El esplendor de la experiencia estética

Ahora bien, para no tropezar será necesario no apresurar nuestro pensamiento, será preciso detener nuestro paso e iniciar como es debido, por lo principal; esto es, la experiencia estética.

La experiencia estética está constituida por tres funciones básicas –atravesadas todas por un comportamiento placentero–: la productiva, o *poiesis*, que le permite al ser humano superar la extrañeza del mundo y apropiarse de él; la receptiva, o *aisthesis*, que hace referencia a la capacidad del arte de modificar la percepción de las cosas; y la comunicativa, o *katharsis*, que libera de los intereses cotidianos y conduce a una actividad comunicativa y orientadora de la acción. Estas tres funciones no están conectadas de manera consecutiva y tampoco pueden ser pensadas jerárquicamente. Al contrario, están conectadas entre sí asistemáticamente, como “puntos de vista a través de los cuales es posible prever la experiencia estética en su globalidad”<sup>37</sup>.

Introduciendo las características principales de la experiencia estética, que después serán abordadas con más profundidad, podemos ver aquella interconexión de las funciones básicas, en la que cada una remite siempre a las demás. Por un lado, en el aspecto productivo, encontramos el poder de un crear libre, que ostenta la posibilidad de expresar lo que las convenciones de la vida diaria no permiten. Esta actividad, articulándose con la catarsis, genera en el autor una liberación de su ánimo en la alegría de la realización y conclusión de su obra, de la que también disfruta y participa su destinatario. A través del crear artístico se expresan las distintas experiencias del ser humano ante la naturaleza y la realidad a lo largo de la historia; se crean mundos posibles así como también se puede recrear el mundo ya conocido y aún así extraño pues

---

<sup>37</sup> De Sensi, Antonio, *op.cit.* p. 127.

el poeta es capaz de superar ese extrañamiento de la realidad a través del acto estético. De esta manera la productividad permite el reencuentro con lo extraño u olvidado.

En el aspecto receptivo, se destaca una curiosidad descubridora, que proporciona nuevas perspectivas o forma de ver las cosas, junto a lo cual se exponen una serie de formas posibles de acción. Esto se debe a que en la experiencia receptiva descubrimos horizontes, mundos desconocidos, ajenos y fantásticos, así como también podemos redescubrir lo ya conocido, que se ha hecho extraño por la costumbre o por la represión psicológica. En este caso, como decíamos arriba, la experiencia estética permite el resurgir de lo reprimido u olvidado y el reconocimiento consciente del pasado.

Lo anterior se complementa y tiene lugar sólo por su vínculo con el aspecto catártico, en el que el receptor se libera del cerrado horizonte cotidiano, para poder entrar en ese otro mundo ajeno y fascinante, en el que las vivencias de seriedad, sufrimiento u opresión de la realidad cotidiana se vuelven disfrutables en un juego en el que se experimentan a distancia. Aquí se da el distanciamiento de los roles de la cotidianidad, que abre la posibilidad de una identificación lúdica con aquello que al receptor le gustaría o debería ser, así como de disfrutar y experimentar aquello que en la vida es inalcanzable o insoportable. Por otro lado, aquel mundo al que lleva la experiencia estética no debe ser un mundo cerrado del que nada puede salir; al contrario, debe relacionarse con la vida, y esto, como veremos, lo permite precisamente la catarsis. En ésta el repertorio de posibilidades de acción que se muestra en la recepción, puede convertirse en una serie de modelos de conducta que orientan a la acción correcta.

La experiencia estética es una vivencia con poder emancipatorio, que no responde a normas eternas ni a necesidades materiales, sino sólo a una necesidad de carácter lúdico, en la que sus tres aspectos están íntimamente relacionados. En la misma medida en que éstos interactúan, la experiencia estética se muestra como un juego en el que participan y se relacionan el artista, la obra de arte y el receptor. Aquí el sujeto experimenta un placer

estético liberador en los tres planos correspondientes a aquellos aspectos: en el plano productivo, al crear el mundo como su propia obra; en el receptivo, al liberarse de las necesidades e intereses cotidianos, a partir de lo cual se le abre la posibilidad de percibir el mundo de otra manera y de renovar su percepción; y por último, en el plano comunicativo, en el que el sujeto, abriéndose a la intersubjetividad, disfruta de la aprobación de sus juicios sobre las obras, así como también disfruta de la identificación y determinación de aquello que comunican. La experiencia estética es entonces “liberación *de* y liberación *para*”; liberación de intereses, obligaciones y opresiones cotidianas, para adoptar una posición frente al objeto estético. Entonces esta experiencia se da como *autosatisfacción en la satisfacción ajena*, donde el sujeto disfruta de sí mismo siendo otro, aquél que penetra el mundo estético y se libera de su realidad dada, se trata de “una forma de experimentarse a uno mismo en la capacidad de ser otro”<sup>38</sup>.

Ahora bien, reconociendo la importancia de la *poiesis*, la *aisthesis* y la *katharsis* para el florecimiento de la experiencia estética en todo su esplendor, será necesario ahora ahondar en lo que cada uno de estos aspectos significa. ¿Cómo hacerlo? Recurriendo, de alguna manera, al mismo método jaussiano: usando diferentes ejemplos que muestran el carácter histórico de esos tres conceptos siempre en transición.

La *poiesis*, por su lado, está acompañada por el placer en la medida en que el artista disfruta de la conquista de un mundo que se convierte en su propia obra y el receptor disfruta de su participación activa que complementa y da sentido a la misma. La comprensión de esta actividad productiva, que como podemos ver, se realiza tanto en el autor como en el receptor, es fruto de una serie de cambios que ha sufrido a lo largo de la historia. En la Antigüedad y en el Medioevo cristiano, la *poiesis* se consideraba imitación de la naturaleza, aunque con Aristóteles perteneciera al ámbito del saber y fuera considerada, en algunas interpretaciones cristianas, como una capacidad humana

---

<sup>38</sup> Cfr. Jauss. *Experiencia estética, op.cit.*, p. 73.

de creación de segundo grado, bajo el de la creación divina. En el Renacimiento la idea de la *poiesis* como creación humana empieza a sobresalir, y entonces su significado comienza a sufrir un cambio. La actividad productiva deja de ser mera imitación para convertirse en una actividad en la que se expresa el saber y la libertad del ser humano. Jauss, siguiendo a Valéry, ve específicamente en Leonardo Da Vinci, ese paso del concepto antiguo de *poiesis* al concepto moderno, sobre todo, en su noción del *construir*. En ésta el saber y el producir se funden en una misma actividad, en la que la praxis estética y la científica se entrelazan. Con Da Vinci se exalta la correlación entre el comprender y el crear, entre la teoría y la praxis. “Pintar para Leonardo no significa simplemente dibujar una intuición preexistente o un modelo de belleza metafísica, al contrario, comporta la adquisición de un nuevo conocimiento”<sup>39</sup>. Entonces al saber *poiético* se le abre la posibilidad de participar de la verdad.

El giro definitivo de este concepto se da en la modernidad con el surgimiento del individuo autónomo, cuya actividad irá más allá de la naturaleza, para crear mundos antes inexistentes, introduciendo en la experiencia estética productiva la categoría de la fantasía creadora. Aquí el significado de la *poiesis* sufrirá una ruptura más contundente con la tradición teórica de raíz platónica. La actividad productiva se emancipará de las definiciones fijas de belleza, de la perfección objetivista de las obras y de la contemplación pasiva del observador. Éste se convierte en co-creador de la obra de arte y ejecutará así una actividad *poiética*. Es entonces cuando surge la pregunta por el lugar del receptor y se anuncia la necesidad de una estética de la recepción capaz de acoger nuevas definiciones de la actividad *poiética*, que no se encierren en los autores y sus obras, sino que incluyan al receptor.

Un ejemplo de la inserción del receptor en el juego de la experiencia estética productiva, lo muestra Jauss en el dadaísmo. Aquí, mientras la actividad *poiética* del

---

<sup>39</sup> De Sensi, Antonio, *op.cit.*, p. 135.

artista es reducida a la elección de un objeto de la realidad no artística y a su montaje en un escenario; el rol del receptor es acrecentado porque se le exige dar significado al objeto ambiguo e indiferente ante el que se encuentra. En este caso, el placer estético proviene de la actividad del receptor que disfruta de su reflexión interrogativa, de su cuestionar, definir, rechazar o afirmar aquel objeto. De esta manera, en el espectador se realiza una reflexión interrogativa junto a un placer reflexivo, y el comportamiento teórico se convierte en comportamiento estético<sup>40</sup>.

Hemos visto entonces el paso de un observador contemplativo y de una *poiesis* encerrada en la producción técnica del autor, a un receptor *poiético* y a una *poiesis* abierta a la actividad receptiva. Esto implica que la *aisthesis* también ha sufrido un proceso de cambio, en el que ha pasado de ser contemplativa a ser activa. De hecho, a través de las diferentes épocas históricas, las perspectivas del mundo van cambiando, y frente a éstas el arte descubre nuevas experiencias estéticas que pueden confirmarlas, negarlas, o hacerlas surgir. Aquí actúa el poder característico de la experiencia *aisthética*, el de mostrar nuevas formas de ver el mundo. La *aisthesis* permite la conciliación de la perspectiva propia con la ajena, dando lugar a que el horizonte personal se amplíe y se abra al mundo visto de otra manera. Sin embargo, la *aisthesis* lleva en sí una inevitable ambigüedad, pues al mismo tiempo que puede descubrir nuevos sentidos y perspectivas de mundo en comunicación con la reflexión, elección y autonomía del receptor; también puede ser utilizada por poderes políticos para la manipulación de la conciencia, en la que se anula la crítica reflexiva de aquél. Esta ambigüedad, como explicaremos más adelante, llevará a la crisis en la que se encuentra la *aisthesis* en la contemporaneidad.

Al igual que la *poiesis*, la *aisthesis* tiene una realidad histórica. A modo de ejemplo, haremos alusión a algunos de los momentos de ésta. En la Antigüedad griega,

---

<sup>40</sup> Jauss. *Experiencia estética, op.cit.*, pp. 110-111.

encontramos la *aisthesis homérica*, que lleva implícita una manera particular de concebir la temporalidad. Una muestra de ello es la descripción homérica del escudo de Aquiles, allí a la mirada del receptor se le presentaba una totalidad cósmica en la que todo era expuesto al mismo tiempo sin sucesión temporal. Más adelante, en la *aisthesis medieval* o *cristiana*, el mundo exterior, los sentidos y los placeres sensoriales son condenados. Como consecuencia de esto, nace el mundo interior y la *aisthesis alegórica*. Aquí el receptor accede a una realidad fuera de su alcance, invisible y sobrenatural, que por no estar remitida a ninguna experiencia presente, implica distinciones temporales y no puede ser descrita claramente en su totalidad.

Por otro lado, en la transición del Medioevo a la modernidad, florecen nuevas experiencias estético-perceptivas de la interioridad y de la naturaleza ligadas a una *aisthesis lírica*, que se manifiesta en Petrarca. Según Jauss, este poeta lírico reconoce el mundo exterior, la naturaleza, como paisaje, que a través del recuerdo –descubierto aquí como elemento estético–, remite a la interioridad, ya no religiosa sino personal. Esto dará lugar a que más adelante, en el arte renacentista, se reconozca la naturaleza como fondo de la acción humana, no subjetiva, sino de carácter ejemplar e histórico.

En la Modernidad encontramos nuevamente una inédita experiencia *aisthética*, la de lo sublime, que revela la grandeza e infinitud de la naturaleza en toda su majestuosidad, opuesta a la finitud humana. Ahora la totalidad de la naturaleza se hace disfrutable por ella misma y ya no se necesita un más allá trascendente. El hecho de que el espectador tenga la capacidad de presenciar la infinitud de la naturaleza, le genera un sentimiento agradable; pero a la vez, el que tal grandeza le haga evidente su finitud, le suscita un sentimiento de desagrado. Haciendo uso del descubrimiento de lo sublime, la *aisthesis romántica* se centrará en el sujeto que contempla la majestuosidad de la naturaleza, que al mismo tiempo, es la condición de posibilidad de que ella adquiriera significado. Ahora el paisaje se convierte en horizonte de la libertad humana.

Por último, el desarrollo del mundo en una dirección cada vez más caótica y tecnificada, va arrastrando a la experiencia estética hacia la crisis de la *aisthesis*. En el estado de una industrialización creciente se incrementan los medios y niveles de manipulación de la conciencia receptora, a través del fomento de una actitud placentera desligada de la crítica reflexiva. Así se genera el desgarramiento de una experiencia auténticamente *aisthética* y se cae en uno de los peligros propios de la ambivalencia de la *aisthesis*, que aunque se haya manifestado en épocas anteriores, se hace más fuerte con el despliegue de los medios masivos de comunicación.

Frente al mundo tecnificado, la pérdida del aura de las obras de arte y la ruptura del ser humano con la naturaleza, al ser aquél trasladado al caos citadino, Jausss muestra algunos intentos de reaccionar frente a crisis de la *aisthesis*. Uno de los más emblemáticos es el de Beckett quien, según Antonio de Sensi, proclama la muerte del héroe poniendo en discusión la búsqueda de la identidad construida gracias a la memoria. Los protagonistas de sus obras ya no son personajes pues, sus historias fragmentadas, sin finalidad, los hacen fragmentos de personajes (un gesto repetido, un estribillo, una boca que habla sola). Todo esto conlleva a la negación misma de la *aisthesis* como convención literaria.

Para concluir, encontramos la *katharsis*, la función comunicativa de la experiencia estética que consiste, básicamente, en el efecto del arte que lleva al espectador a liberar su ánimo o a cambiar de criterios, a través de las emociones y del placer estético. Éste no debe entenderse como un simple goce confortable, sino como algo que envuelve un amplio abanico de emociones, que pueden ir desde el dolor y la ira, hasta la alegría y la risa, permitiendo la posibilidad de vivir múltiples experiencias con la seguridad de la

distancia. “El placer estético, por tanto, se produce siempre en la relación dialéctica de la autosatisfacción en la satisfacción ajena”<sup>41</sup>.

Ahora bien, el comportamiento catártico tiene lugar a partir de la identificación estética del receptor con lo representado, gracias a lo cual la obra de arte puede comunicar propuestas de identidad, modelos de vida o de acción, a través del placer estético. Pero esto, nos dice Jauss, no puede entenderse como simple asimilación pasiva, por parte del destinatario, de modelos idealizados de conducta, impuestos por las obras, sino que se trata de un movimiento de vaivén entre el receptor libre y el objeto estético<sup>42</sup>. La identificación estética hace referencia a los comportamientos primarios que ante un objeto estético adopta el receptor que disfruta, y que consisten en una vasta gama de estados emocionales tales como el asombro, la admiración y la tristeza, entre otros. Una vez el receptor asume un comportamiento, puede comprender la propuesta comunicada por la obra e introducirla en su mundo personal, lo cual lo puede llevar a apropiarse de nuevos modelos de conducta o al cuestionamiento de los ya establecidos –proceso que implica la participación activa y libre del sujeto. No obstante, al igual que la *aisthesis*, la *katharsis*, está expuesta a caer en peligrosos extremos. Lleva en su interior una ambivalencia que consiste en que en ella cabe la posibilidad de que el espectador se deje seducir por la mera fascinación placentera del mirar, o caiga en la imitación involuntaria, que puede ser entendida como manipulación.

Históricamente, en la Grecia antigua encuentra Jauss las más influyentes nociones de catarsis en Aristóteles y Gorgias. Por un lado, en la noción aristotélica, se reconoce el efecto positivo de la ficción artística fundado en la liberación del ánimo. En la tragedia griega, la identificación del espectador con el héroe, que se da a partir de la exaltación emocional de la compasión y el horror, implica la liberación de la cotidianidad y debe

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 161.

conducir al espectador, a través de las emociones provocadas, a la serenidad de su ánimo. Por otro lado, Gorgias, al descubrir el aspecto sensorial del lenguaje, señala la capacidad del discurso de despertar estados emocionales y de transformarlos en una convicción nueva.

Sin embargo, con el cristianismo medieval los valores cambian y algunas cualidades catárticas de la Antigüedad son condenadas. Así, se niega el resultado purificante de las pasiones, se rechaza el placer catártico que surge del dolor ajeno y se condena el desconocimiento de la importante experiencia de la relación del hombre con Dios. El efecto catártico debe entonces ajustarse a los parámetros de la doctrina cristiana, y así es empleado con el propósito de lograr una identidad moral con la figura de Cristo. Aquí, la tragedia cristiana, expresada en la Pasión de Cristo, ya no generará en el espectador compasión y horror, sino compasión, devoción y edificación interior, tal es la postura que debe tomar el espectador ante el drama medieval. Ahora la experiencia catártica remite a una relación con un otro que ya no es humano sino divino, en la cual ya no se llega a una liberación de las pasiones sino a la adopción de una postura compasiva. Entonces, el espectador sigue siendo activo y el efecto catártico sigue generando un cambio en la actitud del espectador a través de las emociones, al dirigir las hacia el deseo de imitar a Cristo. No obstante, la simbolización propia del cristianismo, acrecienta la probabilidad de que la referencia a algo más importante no sea captada y el espectador caiga en el mero placer del mirar, desligado de cualquier conversión moral.

Para finalizar la reflexión sobre la experiencia estética de la catarsis, podemos traer a cuento la concepción brechtiana de ésta, mostrando en ella cómo en la modernidad la catarsis artística sufre un descrédito, a pesar del cual sobrevive. Brecht rechaza una catarsis basada en la mera simpatía por los personajes representados, propia del teatro burgués. El dramaturgo justifica esto señalando que, a través de la simpatía, las conductas de los personajes adquieren una validez incuestionable, al volverse inevitables

y necesarias; de manera tal que se imponen patrones en el espectador sin dar lugar a la reflexión. En contra de esto, Brecht apuesta por un arte que sea capaz de fomentar la reflexión crítica y lleve a la liberación de sentimientos enajenantes, lo cual, según Jauss, se contraponen a la catarsis burguesa, pero concuerda con la antigua. Pues en esta última, la identificación no significa que el observador sólo pueda ver aquello que el protagonista ve, sino que se reconoce un margen de distinción entre uno y otro, gracias al cual el primero puede problematizar la conducta del segundo.

En todo caso, Brecht evidencia el peligro de la manipulación que puede darse en la catarsis, y para evitarlo, propone técnicas de representación que generen emociones de sorpresa y asombro, a través de las cuales, se pueda mantener la distancia entre el público y los personajes, y se dé lugar a la reflexión crítica y a la eliminación de sentimientos enajenantes. De esta manera, para Jauss, Brecht redescubre el efecto de la catarsis como purificación y lo enriquece con sus técnicas artísticas, en busca del fomento de la reflexión libre de enajenación. Sin embargo, queda abierto un problema: ¿cómo motivar la actuación solidaria a través de la reflexión crítica o cómo representar normas de conducta sin ninguna clase de imposición?<sup>43</sup> Estas preguntas continúan abiertas, evidenciando el peligro siempre presente que se manifiesta en la ambivalencia de la experiencia estética.

A manera de conclusión, teniendo en cuenta que la propuesta de Jauss es una estética del lector y del espectador del arte, podemos notar, que los recorridos históricos que él hace están trazados, sobre todo, a partir de la mirada del receptor. Podríamos decir entonces, que es a través de las variaciones que se dan en la recepción del mundo y la naturaleza, del sí mismo y de los demás, que va cambiando la manera de crear y de producir del ser humano. Sin embargo, las creaciones artísticas también pueden generar esos cambios, dando a conocer nuevas formas de ver el mundo. En este orden de ideas,

---

<sup>43</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 178.

como decíamos al comienzo, no se trata de darle una primacía absoluta a una única función de la experiencia estética, pues la actividad de las tres funciones es indispensable para su realización. Si en Jausse vemos un énfasis en la *aisthesis* y la *katharsis*, esto se debe sólo a su rechazo u omisión en la historia tradicional del arte.

La experiencia estética es un juego en el que la producción, la recepción y la comunicación placentera entran en relación hasta el punto en el que sus límites dejan de ser claros. Así, La *katharsis* condiciona tanto la actividad *poiética* como la *aisthética*, y estas dos se fusionan en el receptor activo, co-creador de la obra. Sólo en la interacción de los tres aspectos nace la experiencia estética auténtica. Ésta, como también hemos podido ver, lleva en sí una ambigüedad en la que residen sus peligros, los cuales han sido la razón por la que las funciones básicas de la experiencia estética han sido mutiladas. Esto ha sido consecuencia de los límites impuestos a aquellas por parte de la tradición estética proveniente de Platón, con el propósito de evitar aquellos peligros. Sin embargo, el hecho de que todavía pueda vislumbrarse una historia en la que aquellas funciones sobreviven y superan sus obstáculos, expresa la rebeldía de la experiencia estética, la imposibilidad de encerrarla entre unos límites normativos estrictos y la necesaria relación funcional de todos sus aspectos.

## **II. La experiencia estética se pone en marcha**

Entendemos entonces que para comprender la experiencia estética, no se puede dejar de lado ninguna de sus funciones, pues su interconexión es la garantía de la autenticidad de aquélla. No obstante, a continuación explicaremos el dinamismo de la experiencia estética, la manera en la que ésta se forma, a través, principalmente, de la recepción, no para darle más importancia que a los demás factores, sino porque ha sido su omisión una

de las mayores causas del actual estado de la estética y del arte, y porque a ella están intrínsecamente ligadas la *poiesis* y la *katharsis*.

Pues bien, la experiencia receptiva hace referencia tanto a la recepción de obras de arte por parte del público de su misma época, como del público de las generaciones posteriores, y se realiza en dos niveles íntimamente ligados entre sí, cuya diferenciación es útil en el ámbito teórico, pero sus fronteras se tornan borrosas en la práctica, en la que uno es inseparable del otro. En un primer nivel, se da una experiencia estética primaria pre-reflexiva, que consiste en el acto del comprender. Éste constituye el momento con el que la experiencia estética se pone en marcha, cuando el individuo toma una actitud ante el objeto estético, comprendiendo y disfrutando al mismo tiempo<sup>44</sup>. Aquí se da lugar a la *identificación*, por medio de la cual el sujeto puede comprender aquello que la obra comunica, y ésta puede ofrecer una dirección hacia la acción práctica. Tal dirección, como veremos, no es necesariamente determinada e impuesta, sino más bien indeterminada y abierta a ser concretada, apropiada y ajustada por el receptor, sus vivencias y el consenso intersubjetivo.

Por otro lado, encontramos una experiencia estética secundaria, en la que la recepción se abre a la reflexión, a través del *distanciamiento* entre el destinatario y el objeto estético. Esto es, a través de la *distancia estética*, gracias a la cual la comprensión de aquello comunicado es evaluado y puede generar un cambio de actitud en el receptor. Para entender mejor, podemos recordar que cuando el sujeto aprecia una obra, su horizonte de comprensión, que determina las expectativas que él tiene ante ésta, entra en diálogo con el horizonte del objeto artístico. Entonces, la obra puede afirmar esas expectativas o negarlas, lo que generará una reflexión en el receptor, que lo puede llevar a reafirmar su forma de ver las cosas o, en el caso de que sus expectativas no se cumplan, a cambiarla.

---

<sup>44</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 13.

Con la distancia estética se da lugar al reconocimiento de lo extraño y de lo ajeno. En este momento secundario, el receptor puede ver desde la distancia el mundo de la obra y reconocerlo como lo diferente a sí mismo. Esto le abre la posibilidad de decidir reflexivamente si acoger o rechazar lo que ese otro horizonte le muestra. Este momento está caracterizado, por tanto, ya no por la comprensión, sino por el reconocimiento y la interpretación, actividades que se realizan por medio de la reflexión y que dan lugar al significado de una obra y a su posible injerencia en la vida del receptor.

Ahora bien, nuestros análisis, al igual que los de Jauss, se centrarán, sobre todo, en aquella experiencia primaria pre-reflexiva, imprescindible para que se den las actividades reflexivas. Ella es el motor de la experiencia estética, a pesar de que contenga los elementos más cuestionados por la tradición estética.

La experiencia primaria está constituida por la fusión del horizonte de expectativas configurado por la comprensión del mundo del receptor, con el horizonte intraliterario de la obra lingüística. Este último está conformado por orientaciones previas para la comprensión de la obra condicionadas por la misma, tales como los antecedentes que influyeron en su construcción, su género, su forma, etcétera. El horizonte del receptor, en cambio, está conformado por sus prácticas, intereses, deseos y necesidades cotidianas, sociales y biográficas. Pues los conocimientos y experiencias previas, le permiten a aquél esbozar ideas y sentidos que orientan su primera percepción y significación del objeto estético. A partir de esto, el receptor puede configurar, modificar y complementar la obra, expresando así su libertad y su participación activa. Las cuales quedan eliminadas en el momento en que se impone un solo significado correcto y absoluto de la obra<sup>45</sup>. De esta manera, podemos ver, por una parte, que en el inicial acercamiento a una obra, el sentido de la misma no se presenta como algo ya dado, sino

---

<sup>45</sup> Jauss. “El lector como instancia”, *op.cit.*, p. 69. Este tema será desarrollado más claramente en el tercer capítulo.

que se realiza y se define en cada acto de recepción, de una manera nueva. Por otra, vemos que en la recepción se hacen conciliables dos formas de mirar: la ajena, proveniente del horizonte del objeto estético, y la propia, que al entrar en contacto con eso ajeno, se abre a la percepción de un mundo visto de otra manera, teniendo así la oportunidad de ampliar su horizonte.

Lo que encontramos en esa fusión de horizontes es el diálogo de procedencia gadameriana, que nos muestra que en la relación entre la obra y el receptor se emprende un juego de preguntas y respuestas, en el que tanto el objeto como el sujeto son transformados. Por un lado, se da lugar a la configuración de una nueva obra y de su sentido, y por otro, al receptor se le abre la posibilidad de acceder a propuestas de identificación, de ampliar su experiencia y de liberarse de las opresiones de la cotidianidad, a través de la afirmación o el rechazo de sus expectativas en la lectura de la obra. En ésta, cabe anotar, la intersubjetividad se abre camino, permitiendo la confirmación o el cuestionamiento de mis respuestas y las de los demás en la interacción con otros receptores.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir ahora que sólo gracias a la fusión de horizontes, la obra adquiere vida y sentido. Por lo tanto, el que una obra del pasado pueda tener vigencia en el presente, depende de las actualizaciones que de ella hagan los receptores, según sus comprensiones del mundo cambiantes en la historia. En otras palabras, es por la participación activa del receptor, que un texto antiguo puede entrar en diálogo con la actualidad, que la historia del arte puede relacionarse con la historia general y que la obra artística puede intervenir en la vida diaria.

En este orden de ideas, un atento análisis de la recepción y una auténtica comprensión del arte y de la experiencia estética, no pueden basarse ni en una observación científica de la obra, ni en las manifestaciones subjetivas de sus lectores o espectadores. Más bien, debe consistir en el ejercicio hermenéutico de indagar y reconstruir aquel diálogo de

horizontes que intervienen en una obra de arte, tanto en el momento de su nacimiento como en el de sus recepciones posteriores. Lo que permitiría determinar cómo una obra del pasado fue entendida por el receptor de su época y cómo esa recepción va cambiando con el tiempo. Junto a esto, además, se podría establecer el auténtico impacto de esa obra pasada, que a pesar de originarse como algo nuevo en la experiencia estética, puede perder su carácter revolucionario, volviéndose algo habitual para las generaciones posteriores, dando así lugar a malas interpretaciones actuales que no tienen en cuenta su historicidad.

A manera de ejemplo, encontramos que en el contexto académico de Jauss reinaba en los estudios filológicos un ambiente despectivo alrededor de la literatura medieval. Esta actitud, explica nuestro autor, es consecuencia de la desasimilación o lejanía del horizonte de comprensión de la Edad Media, y señalando esto, emprende la tarea de realizar “un análisis sobre la posibilidad de desarrollar una experiencia renovadora y actual de la literatura de esa época”<sup>46</sup>. En tal análisis, Jauss afirma que todavía se puede generar placer estético ante una obra literaria de la edad media, si el lector se deja llevar por las pasiones del romance o la admiración hacia los caballeros novelescos, lo que manifiesta la efectiva posibilidad de acceder a aquélla y comprenderla, a través del sentimiento de placer como condición indispensable para dar origen a la experiencia estética. Así, se construye la relación entre obra pasada y receptor actual, a partir de la cual este último puede percibir la alteridad ante la que se encuentra. Ésta está constituida por la distancia temporal que ha hecho que aquello que los lectores originarios han podido disfrutar, se vuelva aburrido en la actualidad. Así, mientras que el disfrute del receptor del Medioevo “se basaba en las diferencias entre las múltiples versiones de cada historia”<sup>47</sup>, en la actualidad tal cosa es concebida como algo monótono y tedioso. Sin embargo, una vez el lector de ahora entiende que tales sucesos se deben a la distancia

---

<sup>46</sup> Capdevila Pol, *op. cit.*, p. 22.

<sup>47</sup> *Ibíd.*

temporal que oscurece los horizontes del pasado, podrá interesarse en alcanzar su comprensión, en entablar un diálogo con ellos y en tratar de entender lo que la obra significó para su público original.

Otro ejemplo del que nos podemos servir para ver lo expuesto anteriormente, es una aplicación de la teoría de Jauss, realizada en su artículo *La Ifigenia de Goethe y la de Racine*<sup>48</sup>. En este caso, Jauss centra su análisis en la *Ifigenia* de Goethe, que siendo una obra de obligatoria lectura en el sistema de enseñanza del bachillerato, es rechazada por los estudiantes. La razón de esto, según el filólogo, es que la obra no ofrece nuevas experiencias a las expectativas actuales, pues lo que una vez fue valorado por su carácter revolucionario, se ha convertido hoy en algo sólido y familiar. Ante esto, Jauss nos muestra la posibilidad de superar la inactualidad de la obra, para así despertar el interés de los estudiantes hacia ella.

En primer lugar, nuestro autor hace un análisis de las condiciones históricas y estéticas que han arado el terreno en el que crece la actual concepción de la obra, de aquello que ha influido en nuestra comprensión y ha llevado a impedir una nueva y actualizada recepción. Con este propósito, Jauss busca en la historia de la recepción las interpretaciones dominantes de las distintas épocas que pueden aclarar nuestra apreciación presente. Lo que se hace aquí entonces, es reconstruir el horizonte de preguntas y respuestas constituido por las concreciones<sup>49</sup> sucesivas de *Ifigenia*. En este proceso se mostrarán los cambios en la comprensión de la obra a través del tiempo, en los que consecutivamente una imagen insatisfactoria es sustituida por una nueva más adecuada para una generación determinada de lectores.

---

<sup>48</sup> Jauss. “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, en *Estética de la recepción*. Visor, Madrid. 1989, pp. 217-250.

<sup>49</sup> Por ‘concreción’ se entiende “el sentido, nuevo cada vez, que toda la estructura de la obra, en tanto que objeto estético, puede adoptar cuando las condiciones históricas y sociales de su recepción se modifican”. El proceso histórico de las concreciones de una obra se explica tanto desde la perspectiva de la historia social, de la situación y los intereses de los lectores, como desde la perspectiva estética y el cambio de sus normas a lo largo de las generaciones. *Cfr. Ibíd.*, p. 219.

Los resultados a los que llega Jauss enseñan, de manera muy simplificada, que en la primera concreción de la obra, ésta es entendida, dentro de los parámetros del clasicismo, como resurrección de la antigüedad griega, en la que se expresa la grandeza y la pureza del alma. En una segunda concreción lo que la obra representa bajo el contexto griego será la humanidad ideal, que, en tercer lugar, será remplazada por el genio nacional y por la sublimación de la sensualidad. En esta tercera concreción, nace una cultura estética en la cual la obra será analizada desde sus elementos estéticos, sin ser relacionada con ningún compromiso histórico. Ésta será la recepción que más influye en las procedentes concreciones, en las que ese esteticismo se despliega y la sustancia histórica de la *Ifigenia* termina perdiéndose totalmente. Es entonces cuando la obra pierde su posibilidad de renovación.

En el recorrido anterior, vemos que cada concreción se va alejando cada vez más de la original, y es así como se va ocultando el descubrimiento y la revolución que significó la *Ifigenia* en su aparición inicial. Al mostrar esto, Jauss da lugar al reconocimiento de que el sentido de la obra no es algo intemporal sino circunstancial, lo que implica que es posible liberar nuestra comprensión actual de aquello que hace a la obra inactualizable, a saber, aquella recepción tradicional que se encierra en el esteticismo. Entonces, habrá que leer la obra en contra de los hábitos heredados para así encontrar sentidos inexplorados o encubiertos por las fases dominantes de la recepción, redescubrir la fuerza inicial de la *Ifigenia* de Goethe y apropiarnos de ella desde nuestro presente.

Sin embargo, lo anterior no se logra sólo a partir de esas recepciones posteriores de la obra, pues también es necesario analizar sus influencias precedentes, aquello a lo que Goethe daba una nueva respuesta. Así, Jauss inicia un segundo análisis centrado en la *Ifigenia* de Racine, representante del clasicismo francés, a quien Goethe tiene como modelo y rival. Aquí nuestro pensador nos muestra cómo el valor de la obra de Racine está en la respuesta que brinda a un problema radicado en la ingenuidad del ser humano

de su época, que encerrado en los mitos, en una naturaleza inmadura, cree en una religiosidad en la que hay total armonía entre la autoridad divina y la voluntad humana. Racine, en contraposición, señala en su obra la ambigüedad problemática que hay en aquella relación: la impotencia humana prisionera de sus pasiones ante la arbitrariedad divina. Es esto lo que le es transmitido a Goethe, una respuesta que plantea un problema en la relación del ser humano con Dios, pero que no brinda ninguna solución. En Goethe lo anterior hace surgir entonces nuevas preguntas: “¿qué fuerza podría establecer entre el hombre y lo divino un nuevo acuerdo?, ¿quién podría liberar al tiempo presente del destino legado por el pasado [...]?, ¿qué nueva Ifigenia podría provocar tal giro liberador?”<sup>50</sup>. Goethe intenta dar una solución a sus preguntas, y en ésta apunta a mostrar la fuerza del ser humano para liberarse de la inmadurez de su estado de naturaleza, de su dependencia mítica, a partir del descubrimiento de la razón.

A través de todo lo anterior, Jauss nos muestra que Goethe, al actualizar la *Ifigenia* para su época, encontrando en ella una solución insatisfactoria y ofreciendo una nueva, evita que la obra se quede en el pasado y logra que nos hable nuevamente. De la misma manera, hoy habría que extender nuestro horizonte hacia aquello lejano, ponernos en diálogo con lo que nos es extraño, apropiarnos de ello y así poder hacer estallar la solución asumida por la tradición, romper su aparente perfección, develar lo que una solución idealista ya no satisface y proponer una nueva salida.

Ahora bien, “toda reproducción del pasado en el dominio del arte es siempre parcial”<sup>51</sup>, admite Jauss, pues “toda recepción implica una selección por la que los efectos del arte pasado sean reconocidos”<sup>52</sup>. Esto evidencia el error de creer en una comprensión objetiva y absoluta del sentido de una obra de arte. De hecho, nuestro autor afirma que la historia de la recepción de las obras sólo se puede lograr reconociendo que

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 228.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 243.

<sup>52</sup> *Ibíd.*

el sentido se construye a través de un juego dialógico intersubjetivo. La obra de arte, como podemos concluir a partir del recorrido realizado en este capítulo, es el resultado de una convergencia entre el objeto y el receptor, de tal manera que está constituida por una estructura dinámica, cuyo sentido sólo se puede captar a través de una comprensión dialógica. Es así que la experiencia estética está basada en un proceso de comunicación, que hace partícipe al receptor y que permite que el arte intervenga en el comportamiento social. Pero, como veremos, tal proceso comunicativo sólo tiene lugar a través del elemento del placer estético, que posibilita la integración y la cohesión de las partes conformantes del diálogo.

## **Una apología del placer estético**

Para Jauss la auténtica experiencia estética es aquella que es capaz de fomentar el pensamiento reflexivo, apuntando a la posible acción del sujeto y de la sociedad. Pero tal cosa sólo se alcanza como consecuencia de un primer momento de identificación, a través de la catarsis y del placer estético. Con esto, como veremos, nuestro autor no está apoyando un arte déspota, imponente y manipulador, sino un arte que propone experiencias. Y en tanto que sus propuestas invitan al diálogo, se da una experiencia estética en la que se respeta y se impulsa la libertad y la participación de las facultades del sujeto. En otras palabras, Jauss no respalda una experiencia estética que se quede en la inmediatez de la mera percepción, sino una que logre activar las facultades humanas, la reflexión, la conciencia crítica y la acción. Pero para que esto sea efectivo, es necesario que el sujeto entre en conexión con la obra, pues de lo contrario ¿cómo es posible que aquélla genere reflexión? El vínculo surge a partir del placer estético, éste es la conexión misma, el medio por el que el receptor y la obra de arte pueden comunicarse.

Ahora bien, el sujeto puede superar la inmediatez y conservar su integridad en aquella conexión placentera, gracias a la participación de la imaginación y a la estimulación de la libertad y de la reflexión en la experiencia estética. De esta manera, se invita al sujeto a poner sus facultades cognitivas en juego y a complementar y crear la obra a partir de sí

mismo, desde su propio horizonte, para así apropiársela, comprender lo que propone, rechazarlo o aceptarlo y aplicar a su vida aquello que surge de ese diálogo.

Atendiendo a lo anterior, en el presente capítulo se llevarán a cabo cuestiones que aclaran, complementan y justifican los planteamientos de la estética de la recepción, enfatizando sobre todo, en la apología que hace Jauss del placer estético. Ésta se realiza en contraposición a la comprensión adorniana del arte, que abordaremos brevemente, entendiéndola principalmente desde la perspectiva de nuestro pensador, con el propósito de abarcar cabalmente aquella apología. Una vez expuesto esto, entraremos a examinar la dinámica del imprescindible placer estético, para luego aventuramos a tratar de complementarla con un ingrediente que consideramos fundamental: la imaginación. Y por último, terminaremos justificando cómo es que la estética jaussiana, a pesar de la concepción que tiene de un placer comunicativo, no implica la total renuncia a la autonomía del arte.

## I. Un breve acercamiento a Adorno

Quien no es capaz de desprenderse del gusto  
placentero en el arte se queda a la altura de  
los productos culinarios o la pornografía<sup>53</sup>

En todo el recorrido hecho aquí hasta ahora, encontramos varias referencias al filósofo alemán Theodor W. Adorno, a cuya teoría estética se contraponen Jauss. La crítica que este último dirige a Adorno y a su teoría de la negatividad es significativa para la elaboración de la estética de la recepción, pues a partir de ella, nuestro autor puede realizar una justificación de la experiencia estética placentera frente a la tradición teórica, aquella que ha descuidado u oprimido las formas básicas de tal experiencia, y principalmente, su carácter comunicativo. Por esta razón, y sólo porque a partir de la

---

<sup>53</sup> Jauss. *Pequeña apología.*, *op. cit.*, p. 34.

disputa con Adorno Jauss consigue emprender su apología del placer, será importante adentrarnos más en la relación entre estos dos pensadores y sus teorías.

Adorno escribía su *Teoría estética* consciente de los peligros que el capitalismo, la industrialización y el desarrollo de los *mass media* representaban para el arte y para el público, que a través de estos factores, es manipulado y encaminado fácilmente a una cultura de consumo, en la que se encuentra sumido. Como respuesta a esta situación el filósofo propone una forma de arte auténtico y crítico, blindado contra los efectos de tal consumismo.

Pues bien, Adorno nos habla de una racionalidad que es propia del espíritu que domina la naturaleza, tanto externa como interna, que ve un peligro en toda la diversidad caótica de ésta, y quiere, por tanto, controlarla, encerrándola en una unidad sin rupturas ni contradicciones, reduciéndola así a lo-siempre-igual, a una repetición automática. Se trata de una razón formal e instrumental que se esfuerza por confinar en categorías abstractas aquello que es diferente a sí, para poder apropiarse de ello e identificarlo. Con esto, esa razón busca “eliminar toda otredad suprimiendo lo no-idéntico en categorías de identidad formal”<sup>54</sup>. De esta racionalidad hace parte la forma de conocimiento habitual, que trata de ordenar la realidad operando conceptualmente, por abstracción universal, buscando así la repetición y negando o haciendo imperceptible la particularidad y la diversidad de la naturaleza. La razón instrumental, de un modo represivo, suprime toda diferencia y subordina la realidad al concepto racional. Esta razón coercitiva es la que ha guiado el desarrollo de la civilización, ha acompañado todas las dominaciones bárbaras y las guerras, y es la misma que hoy domina en el capitalismo, impone su ideología y permite la manipulación de las personas, impidiendo el desarrollo de una actitud crítica y reflexiva.

---

<sup>54</sup> Johnson, Pauline. An Aesthetics of Negativity / An Aesthetics of Reception: Jauss’s Dispute with Adorno, *New German Critique*, N° 42 (Autumn, 1987), p. 54. [https://bases.javerian.edu.co/f5-w-6874740http://www.jstor.org/stable/488256\\_p.54](https://bases.javerian.edu.co/f5-w-6874740http://www.jstor.org/stable/488256_p.54)

Ante este estado de la sociedad, Adorno hace una apuesta por impulsar un avance en el proceso de civilización<sup>55</sup>, donde el ser humano y la naturaleza se liberen del espíritu dominador y represivo, y la razón se abra al reconocimiento de la otredad, a un conocimiento no-automático que muestre el mundo en su verdad, en su no-identidad, en su caos y su inconmensurabilidad. La dificultad de esta apuesta, está en el hecho de que todo conocimiento humano está ligado a conceptos, por lo que aquello que busca el filósofo tendría que “revelar con conceptos lo sin concepto” o “llegar mediante el concepto más allá del concepto”<sup>56</sup>. Además, los únicos que tienen la capacidad de romper el imperio del espíritu dominador son los sujetos, quienes, no obstante, están subyugados por el mismo. Parecemos entonces estar confinados al universo de la racionalidad instrumental que no nos deja ver más allá. Sin embargo, el objetivo de Adorno, su crítica del estado actual y la búsqueda de un conocimiento crítico, libre y en paz con la naturaleza, puede tener lugar. La razón de esto último es que dentro de ese universo existen ciertas huellas o vestigios de una racionalidad distinta y de una otredad incontenible en conceptos que no podemos percibir en su pureza, debido a nuestro pensamiento identificativo.

Es en el ámbito del arte autónomo que el filósofo encuentra aquellas huellas, en él ve una posibilidad para desafiar la subordinación al concepto. Los vestigios de una mejor racionalidad se dan en la obra de arte que, en su autenticidad, no se deja encerrar ni cabe en categorías universalizantes, sino que se resiste a la fuerza manipuladora del pensamiento identificativo. En la obra artística se puede aprehender lo múltiple de una

---

<sup>55</sup> Cabe anotar que aquí se habla de civilización siguiendo una perspectiva marxista, según la cual la libertad sólo se alcanzará en el proceso de civilización, atravesando las estructuras de la alienación y la dominación de la sociedad moderna. En este sentido, la crítica de Adorno puede ser vista como una crítica en nombre de un avance en ese proceso, cuyo *télos* sería un Estado en el que los potenciales humanos son liberados de las cadenas del espíritu dominador de la naturaleza, un estado de libertad en una sociedad futura. *Cfr.* Wellmer, Albrecht y Gómez, Vicente. *Teoría crítica y estética*. Universidad de Valencia. 1994, pp. 22-23.

<sup>56</sup> Adorno. *Dialéctica Negativa*, citado por: Wellmer, Albrecht y Gómez, Vicente, *op.cit.*, p. 18.

manera no coercitiva, contraria a la síntesis violenta del pensamiento conceptual, que no reconoce la multiplicidad<sup>57</sup>.

El arte manifiesta una verdad que revela lo absurdo de un mundo dominado por la razón instrumental, una verdad no conceptual, que se muestra en el carácter procesual inmanente de las obras. Este último señala que aquellas encarnan un conocimiento en el que prima el proceso sobre el resultado, un proceso irreductible a un significado o a un concepto cerrado y fijo. Es decir, que los objetos estéticos son entendidos desde el proceso de su realización y no por el resultado de éste. Esto es contrario al modo de operar de la racionalidad habitual, en la que lo importante es el resultado, el concepto o significado en el que puede culminar un proceso de conocimiento y en el que éste mismo pierde su movimiento y se convierte en algo atemporal, estático e identificativo. Es precisamente ese carácter procesual de las obras de arte una de las razones por las que pueden resistirse y oponerse a la razón identificadora, incapaz de encerrarlas en conceptos. El arte y la verdad que éste contiene se muestran entonces como lo otro de la realidad organizada por la razón instrumental, y esto, por un lado, hace que en las obras auténticas, en su lenguaje y en sus procedimientos se dé un alto grado de individualización, y por otro, les permite penetrar capas de la realidad que resultan extrañas para el razonamiento habitual. Es así que el arte tiene la capacidad de mantenerse al margen e ir más allá de la realidad dominada, y por lo mismo es que Adorno nos lo presenta como rebelión.

Sin embargo, cabe subrayar, aquellas huellas artísticas de las que nos habla Adorno no se refieren a cualquier tipo de arte, pues este ámbito también ha sido penetrado por la razón instrumental, como se puede ver en el arte de consumo o en la estética tradicional. En ésta, según Adorno, lo concreto de la obra de arte ha pasado inadvertido al haber en ella una tendencia a la generalidad, propia de esa razón identificativa. El arte en el que

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 30.

se vislumbra una racionalidad mejor es aquél que es autónomo, y su expresión más alta se da, según el filósofo, en la modernidad. El arte moderno no se deja leer bajo ninguna generalidad, al contrario, ha llevado al derrumbamiento de las convenciones y los cánones estéticos, con lo que ha logrado evitar su reducción a simples formulas estéticas. En la modernidad las obras artísticas no se dejan reducir a lo-siempre-igual. En todo esto hay un carácter subversivo, una protesta manifiesta contra la falsa percepción que tiene la razón coercitiva de que hay una realidad ordenada en la que todo se vuelve idéntico a ella misma. El arte auténtico está “en una relación negativa con la organización, estructura y poder sociales. [...] En tanto que constitución de un mundo imaginario de espaldas a la realidad social y a su dinámica, la mera existencia del arte es para Adorno ‘crítica’ en su totalidad”<sup>58</sup>.

La protesta del arte moderno se lleva a cabo con la búsqueda de una imagen libre de dominación, donde se tiende a romper con la seguridad y comodidad que genera aquello ya identificado por el razonamiento dominante, y a experimentar con lo feo y lo discordante. Es a través de estas innovaciones que el arte moderno alcanza nuevas capas de experiencia y se abre a lo difuso, inconmensurable e inaprensible en conceptos. Por esto mismo, la respuesta que una obra despierta es una sensación de estremecimiento, que manifiesta que el sujeto ha escapado de la simetría y nivelación de la falsa identificación. Los productos estéticos de un arte auténtico causan perturbación porque obedecen a una lógica que no es la familiar, porque no generan el goce libre de riesgos a través de la afirmación del orden establecido, como haría un arte de consumo. En este sentido, el verdadero arte es aquel que activa su carácter subversivo, al quebrantar la seguridad de lo establecido y su falsa identidad, develando con esto la otredad. El valor del arte es su resistencia contra la afirmación de lo dominante.

---

<sup>58</sup> Gómez, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Cátedra, Madrid. 1998, p. 94.

Por otra parte, las obras de arte auténticas, nos dice Adorno, son como mónadas sin ventanas, cerradas en sí mismas. Precisamente, el encierro del arte en sí mismo, su autonomía, su distancia del mundo de la razón identificadora, le permite conocer la verdad inconmensurable. Pero a la vez, esa distancia le impide mostrarla claramente, no permite que el arte manifieste su verdad de manera inmediata. Es así que el arte espera ser explicado. Su autonomía, su otredad respecto al conocimiento habitual y su carácter no discursivo, dan a las obras de arte un talante enigmático. Es entonces cuando el filósofo crítico entra a jugar su rol, que, como entenderemos mejor más adelante, será el de explicar y hacer comprensible la constitución de ese enigma, el de tratar de penetrar el carácter monadológico de la obra para que su contenido de verdad pueda ser comprensible exteriormente<sup>59</sup>.

En otros términos, estando la autonomía del arte en total contraposición a la falsedad de la realidad entendida desde la razón instrumental, se necesita un tercer factor a través del cual la falsedad de la realidad pueda ser expuesta y se haga comprensible para los individuos. Tal factor debe poder relacionarse con el arte y penetrar su contenido de verdad, a la vez que, libre de ideologías y valores dominantes, pueda relacionarse con la vida diaria<sup>60</sup>. Esto significa que el contenido de verdad del arte no es algo que se capte inmediatamente, sino que debe ser alcanzado a través de mediaciones, las cuales, a su vez, sólo pueden ser asumidas por la crítica filosófica; ésta conforma el tercer factor de la ecuación. La filosofía tiene la tarea de descifrar el enigma que es la obra de arte y así alumbrar su contenido de verdad, revelar aquello que encarna la estructura del arte.

---

<sup>59</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 93.

<sup>60</sup> “The universal mystification of social reality and art’s complete autonomy stand radically opposed to each other. But only from a *third position*, totally removed from ideology, which affects all aspects of everyday life and art production, can mystification be exposed in all its ramifications. This position can be assumed only by the critic”. Huhn, Tom, *et al. The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno’s Aesthetic Theory*. The MIT Press, Cambridge. 1997, p. 161.

No obstante, la filosofía sufre una discapacidad propia de todo pensamiento teórico, y es que sólo puede expresarse mediante conceptos, de tal manera que queriendo expresar la verdad, la reduce a aquello que ésta supera: he aquí una aporía. Aquello que el arte manifiesta sin poder generar conciencia de ello, por no pertenecer al ámbito de lo discursivo; la filosofía lo distorsiona al expresarlo discursivamente. “Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad”<sup>61</sup>, nos dice Adorno. Y es que ambas están obligadas a interactuar si se quiere lograr que la verdad se haga transparente. En el reconocimiento de la relación entre estos dos elementos es que se puede pensar una mejor racionalidad, un trato no instrumental ni represivo con la naturaleza, donde el sujeto reconozca la otredad sin someterla. La razón necesita perder su violencia coercitiva a través de un comportamiento que es propio del arte, que reconoce la otredad sin tender a controlarla; y, a su vez, el arte necesita de la razón para hacerse comprensible. Mientras que el arte ayuda a la filosofía en su lucha para liberarse de la razón instrumental, sólo la filosofía puede generar la toma de conciencia de la proeza subversiva, de negación, que logra el arte.<sup>62</sup>

Por otro lado, para Adorno, el público de su época, un público de masas absorto en la cultura de consumo, ha demostrado no poder ser un adecuado receptor del carácter crítico del arte. La única manera que tiene el arte de preservar su carácter negativo es rechazando las demandas de las masas y sus deseos de identificación. Pues éstos, no sólo sirven como herramienta de manipulación, sino que también impiden que el público salga de la inmediatez de la obra para alcanzar la reflexión y la aprehensión de su verdad. En consecuencia, dichos deseos inhiben el carácter negativo del arte. De esta manera, para que la verdad de la obra pueda develarse, es necesaria la labor del filósofo-crítico. Éste tiene la tarea de exponer la transfiguración a la que da lugar la relación subversiva del arte con la realidad, lo cual sólo puede hacer a través de un análisis

---

<sup>61</sup> Adorno, T. W. *Teoría estética*. Orbis, Barcelona. 1983, p. 174.

<sup>62</sup> *Cfr.* Huhn, Tom, *op.cit.*, p. 162.

inmanente de los elementos que configuran internamente la obra. Este análisis de carácter más bien científico, supera, según el filósofo, la consideración filológica de las obras, que se limita a pensarlas determinando las influencias de un autor o una obra sobre otra. Sin embargo, tal análisis inmanente, admite Adorno, no es suficiente, pues se queda en la mera constatación de datos. Debido a esto, se debe dar un paso más en la reflexión, se debe llevar a cabo una crítica con la que se logre que esos datos vayan más allá de sí mismos y revelen su contenido de verdad.

Lo que hace el crítico es explicar y generar conciencia sobre aquello que la obra encarna, sobre su negatividad y su verdad, contribuyendo así a rescatar a la misma de su apariencia inmediata, aquella de la que el público moderno parece no poder escapar ni superar. El crítico ayuda entonces a que el contenido de verdad de las obras se haga comprensible en el universo de la razón identificativa, pues en éste la percepción por sí sola, no guiada, nunca llegará a descubrir el contenido del arte<sup>63</sup>. En otras palabras, las obras de arte expresan un contenido de verdad, pero su falta de discursividad no permite su aprehensión en la realidad dominada, por lo que se necesita de la explicación del crítico. La apreciación inmediata es suficiente sólo en un arte de consumo, afirmativo y legitimador de la administración dominante de la sociedad, y para evitar que se caiga en esto, se requiere la intervención filosófico-crítica.

El carácter negativo del arte no se activa a través de ninguna relación directa, comunicativa y catártica con el público, como lo buscan las masas. La aprehensión del verdadero contenido trasciende la intencionalidad del pensamiento identificativo, oponiéndose así al yo como medio de represión interna, a nuestro operar habitual, guiado por la razón instrumental lo que no puede generar placer, sino temblor y perturbación. Para Adorno “tanto menos se goza de las obras de arte más se entiende de

---

<sup>63</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 160.

ellas”<sup>64</sup>, pues cuando las manifestaciones artísticas causan placer, lo que se está dando es una falsa relación en la que la obra es tenida como objeto de posesión y consumo. La catarsis, como acción purificadora de las pasiones suscitadas por la opresión, está al servicio de la ideología dominante, lleva a la conformidad de los sujetos ante sus valores, y además, al buscar la identificación del receptor con el objeto estético, impide que se dé el distanciamiento necesario para la adopción de una praxis revolucionaria. Es así que para el filósofo, la catarsis no es más que una herramienta de manipulación al servicio de la opresión.

En todo lo anterior, vemos que Adorno da al arte la posibilidad sólo de dos vías: la negatividad crítica o la positividad legitimadora de lo establecido y dominante. Si se quiere preservar la capacidad crítica, es necesaria una estética que no entienda el significado de una obra desde el valor que le da un público históricamente específico, que rechace la comunicación catártica con éste, niegue su deseo de identificación placentera, y así, que esté libre del dominio de los poderes vigentes. La importancia del arte para Adorno, no está en el disfrute del amante del arte, sino en el objeto estético y su potencia subversiva. Mientras que para Jauss la comprensión de la obra está basada en su relación dialógica con el público; para Adorno lo está en el juicio reflexivo y distante del crítico. Para el primero la importancia de la obra está en su capacidad de interferir en la realidad gracias a la experiencia básica del placer y la identificación, no a manera de afirmación sino de emancipación.

El filólogo rechaza el que la salida de Adorno sea la única posible, y señala que éste ha pasado por alto las capacidades emancipadoras de una experiencia estética primaria, de identificación y placer, anterior a la reflexión crítica. Es así que Jauss nos muestra otras consideraciones del arte como fuerza de emancipación, señalando para esto la necesidad de superar la noción de un contraste exacerbado entre la experiencia del arte

---

<sup>64</sup> Adorno, *op. cit.*, p. 25.

como un puro evento de verdad y la conciencia estética como mero autoplacer subjetivo. Pues la experiencia estética promueve más que eso, un placer cognitivo que tiene una función socialmente valiosa.

Tanto Adorno como Jauss ven el valor social del arte en su capacidad de impulsar una conciencia crítica y reflexiva de la realidad, la diferencia está en la manera en la para ellos, el arte logra tal cosa. Mientras que Adorno rechaza la comunicación placentera y catártica con el público de masas, y niega que en la relación con éste la obra pueda darse en su carácter negativo; Jauss opta por enaltecer el placer estético y ligarlo al poder emancipatorio del arte. Con esto, Jauss supera la tradición filológica de la que parte, aquella misma que critica Adorno, que reduce el arte a la historia de las obras y los autores.

### **Los límites de la estética de Adorno**

Nuestro pensador ve en la estética de la negatividad de Adorno la mejor expresión del estudio actual del arte, que destierra sus funciones comunicativas y al placer como algo vano. Es por esto que Jauss no puede dejar de enfrentarse a esta concepción y así nos enseña los límites y las críticas que para una estética de la recepción puede tener la estética adorniana.

Las críticas que expondremos a continuación abarcan, primero, lo referente a la noción de negatividad. En segundo lugar, aluden a la cuestión del distanciamiento y la identificación en la experiencia estética. En un tercer momento veremos los límites del carácter monadológico que otorga Adorno a las obras, ligado a una concepción del arte como experiencia solitaria de contemplación y pasividad; y por último, expondremos

una crítica basada en el carácter social del arte, en la que se encuentran condensadas las críticas anteriores.

En primer lugar, si se entiende que el arte es social, esto es, que puede relacionarse con la sociedad, únicamente por su pura negatividad, por su contradicción con las prácticas dominantes, se están reduciendo las funciones del arte, se están olvidando los alcances sociales que las funciones tradicionales y afirmativas han tenido alrededor de la historia, y por lo tanto, la teoría de Adorno es incapaz de abarcar la totalidad del arte. Éste no puede leerse cabalmente con la categoría de la negatividad como factor común en todas las etapas de su desarrollo. Adorno, según Jauss, no considera por lo tanto, la historicidad del arte, y esto también se ve en el hecho de que no repara en que los términos de ‘negatividad’ y ‘positividad’ no son conceptos fijos y absolutos, sino que cambian de significado con el tiempo, con las variaciones históricas de los horizontes de expectativas y de recepción, a través de las cuales lo que una vez fue negatividad puede volverse positividad de la tradición, como hemos visto en el ejemplo de la *Ifigenia* de Goethe. El carácter revolucionario de una obra, sólo puede activarse dependiendo de la relación, determinada históricamente, entre la obra y sus públicos.

Adicionalmente, para Jauss el arte no se limita a ser negativo –transgresor de normas– o positivo adulator de las normas establecidas; pues también puede ser creador de normas y conductas. La función social emancipadora de la obras de arte no consiste sólo en su capacidad para criticar y acusar prácticas sociales, sino también en su habilidad para crear significados y nuevas expectativas, lo cual no es obligatoriamente una herramienta de manipulación que afirme las relaciones existentes.

En segundo lugar, Adorno, al igual que Jauss, da importancia a la distancia estética<sup>65</sup>. El problema es que aquél la lleva a un extremo al ponerla en el altar de lo único que debe generar la experiencia del arte, al rechazar con vigor la identificación del receptor con el objeto estético. Con esto, Adorno se rehúsa a aceptar la relación comunicativa entre el espectador y la obra, así como el efecto catártico que se daría. Él ve en estas cosas algo vulgar, propio de un público de masas ignorante, manipulado y cegado por la sensualidad de la identidad, favorecedora de los intereses dominantes, donde no se revela la verdad del arte. Sin embargo, dice Jauss, si aquella relación catártica y placentera fuera realmente vulgar e impropia, habría que rechazar gran parte de la historia del arte, comenzando por la tragedia griega y la épica heroica. Según nuestro autor, la crítica adorniana a los efectos catárticos del arte esconde una incomprensión de su capacidad comunicativa, de la variedad de formas de comunicación que ofrecen los diferentes tipos de identificación, y así reduce al arte a un “puritanismo estético”, en el que se encierra en su función purificadora de lo dominante.

Una tercera crítica señala que al rechazar la relación dialógica entre autor, obra y público, en el proceso de actualización del arte, una obra aparecería como una “mónada sin ventanas” dotada de un movimiento histórico propio, de una “vida *sui generis*”, como si desde sí misma pudiera actualizar sus significaciones sin tener en cuenta la interacción con sus receptores.<sup>66</sup> Con esto se le niega la participación activa al sujeto en el cambio e instauración de significados, que en realidad, es lo que permite que una obra viva históricamente<sup>67</sup>. Este rechazo de la actividad del receptor está ligado a una comprensión del arte como experiencia solitaria, como un momento de liquidación del yo, en el que el crítico capta la verdad de la obra y de su ser, no a través del diálogo, sino

---

<sup>65</sup> La distancia estética, recordemos, hace referencia a aquel momento en el que se da lugar a la reflexión de la que surge el posible significado de una obra. Es la distancia que impide que el sujeto quede inmerso en el objeto estético y en la mera percepción, y pueda pasar a reconocer conscientemente la obra, a partir de sus facultades cognitivas.

<sup>66</sup> Cfr. Jauss. *Experiencia estética, op.cit.*, p. 54.

<sup>67</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 55.

de una actitud meramente pasiva y contemplativa. Según nuestro pensador, la teoría estética adorniana termina negando así “tanto al intérprete como a todas las instancias de la sociedad”<sup>68</sup>.

Por último, en lo que respecta a la función social del arte, Jauss encuentra un planteamiento inconsistente en Adorno. Éste, en busca de la preservación del arte auténtico, para evitar una praxis estética manipuladora o que vuelva al arte mercancía; para salvarlo de los peligros del consumismo y la industrialización, sólo brinda una “respuesta puritana: <<absteniéndose de la praxis, el arte se convierte en praxis social>>”<sup>69</sup>. ¿Pero “cómo se puede establecer un nuevo esquema de praxis social con las recetas de la pura negatividad, es decir, rehusando la identificación con la situación social”<sup>70</sup>? La tesis de Adorno, dice Jauss, no tiene significación práctica.

Para nuestro pensador, ante aquellos peligros, más que negar la positividad de la experiencia estética, lo que hay que hacer es lograr que sus funciones transgresoras se unan con las configuradoras de normas, para así alcanzar un comportamiento estético que intervenga y tenga significación para la praxis vital. Para que esto se consiga es necesario tener en cuenta que la experiencia estética no puede ser algo solitario, sino que es una experiencia que posibilita la sociabilidad y el diálogo con los demás, en busca de consenso y aprobación de las respuestas, preguntas y expectativas en general, que surgen en la interacción con las obras. En otras palabras, teniendo presente la función configuradora de normas de la experiencia estética, es que una obra de arte puede transmitir sus propuestas y lograr que sean aplicadas en el mundo real. Sin embargo, cabe anotar, no se trata de una imposición manipuladora de aquello que una obra comunica a través de la identificación estética, pues si tenemos en cuenta que esta última no es más que el primer momento de la experiencia estética, y que luego se pasa a un

---

<sup>68</sup> Cfr. *Ibíd.*

<sup>69</sup> Jauss. *Pequeña apología, op.cit.*, p. 89.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, pp. 89-90.

momento de distanciamiento, recordaremos que lo que la obra ofrece no es más que una dirección indeterminada, que sólo se determina por la actividad libre del sujeto y del consenso intersubjetivo.

## **II. Más allá de la percepción, la experiencia estética comunica**

Si retomamos lo dicho sobre la dinámica de la experiencia estética, recordando sus dos niveles de realización<sup>71</sup>, tenemos que de lo que se trata es de una interacción entre la obra y el público, donde, en un primer momento, se genera una cierta identificación emocional, por parte del espectador, con un objeto imaginario. Esto lleva, en un segundo instante, a la posibilidad del distanciamiento que conduce al siguiente nivel de la experiencia estética. Ambos niveles están unificados por el placer estético, que, como veremos, proviene de la sensibilidad, pero no se encierra en ella. Al contrario, ese placer está ligado a la comprensión, libera al sujeto de la cotidianidad, da paso a la distancia estética y fomenta, a la vez, la libertad del receptor de alejarse del objeto existente para tomar una postura propia y poner en juego sus facultades. Es así como se suscita la participación activa del receptor en la construcción de la obra de arte. Lo que nos permitirá ver cómo es que a través del placer estético y de la identificación a la que éste da lugar como base de la recepción, la obra de arte puede abrirse a la comunicación, al efecto catártico, e influir en nuestra vida.

Debido a lo anterior, Jauss ve en el sentimiento placentero la característica esencial y distintiva de la experiencia estética. Éste conduce a la comprensión de una obra y permite obtener una experiencia que amplíe el sentido de la vida del intérprete. Nuestro

---

<sup>71</sup> La experiencia estética primaria es el primer acercamiento a la obra, es un momento de identificación, donde el receptor entra a tomar una actitud estética. Aquí, éste comprende y disfruta al mismo tiempo, del objeto estético. El segundo nivel es el del distanciamiento, en el que el sujeto puede alejarse del objeto para reflexionar sobre él. Así aquél pasa a una actividad de reconocimiento e interpretación de aquello que expone la obra, de lo extraño y ajeno a su experiencia cotidiana. *Cfr.* Supra, segundo capítulo, pp. 48-55.

autor, por un lado, une en un mismo acto el comprender de la obra y el sentimiento, reconociendo en el placer una facultad cognitiva; y por otro, asevera su función comunicativa y social.

Lo que se encuentra detrás de este planteamiento es un pronunciamiento en contra de una estética de la negatividad dominante que hunde sus raíces en la tradición de carácter platónico, en la que el placer o el goce que se da frente a la obra de arte, a partir del cual surge la identificación, es rechazado y visto como un peligro propio de un arte “bajo”, que se debe controlar a través de la teoría ligada a un arte “alto”<sup>72</sup>. La rebelión jaussiana consiste en valorar y otorgar un lugar importante a la identificación y al placer estético, lo que implica la participación emocional del receptor como condición inseparable de la comprensión y también indispensable para la reflexión estética. Uno se puede preguntar, en este orden de ideas, cómo comprender, por ejemplo, *El proceso* de Kafka, sin identificarnos con el sentimiento de confusión de Josef K. ante su insólita imputación. Si no compartiéramos ese sentimiento con el protagonista, no podríamos comprender ni reflexionar sobre la obra, pues no entenderíamos, entre otras cosas, la arbitrariedad que se nos muestra en las jerarquías sociales y sus valores, no podríamos entender lo absurdo que puede llegar a ser el mundo organizado por el ser humano, y en general no entenderíamos la experiencia que la obra nos invita a considerar. La reflexión sólo se puede dar en un segundo momento, a partir del cual la experiencia estética se convierte en acción y es aplicada a la vida práctica. En Jauss ese reconocimiento de lo que la obra comunica se puede lograr únicamente desde el ámbito emocional gracias a la purificación catártica, que sólo posteriormente dará lugar a aquella reflexión.

Pues bien, esta concepción del placer estético no es originaria de Jauss, como tampoco lo es el efecto catártico. El filólogo, como hemos visto en el segundo capítulo, se remonta a la Antigüedad para fundamentar en ella sus planteamientos, teniendo

---

<sup>72</sup> Cfr. Supra, segundo capítulo, pp. 36-37 y nota 35.

presente sobre todo, a Aristóteles y a Gorgias. En Aristóteles, el placer estético implicaba tanto un efecto sensorial, que se manifestaba en la admiración por la técnica del artista, como un efecto cognitivo de reconocimiento de lo representado. Además, el estagirita advertía que el placer estético, dando lugar a la afectación e identificación del público con lo puesto en escena, llevaba al despertar de las pasiones y sus conflictos. De esta manera, el arte, a través del sentimiento estético, tenía el poder de liberar el ánimo del espectador, de sanar su presión o conflictividad pasional y de transformar tal conflicto en serenidad o –en el caso de Gorgias– en una nueva convicción. Aquí, se resalta la íntima relación en la que se encuentran el disfrutar y el conocer, como cualidades de una misma cosa: del placer estético, en el que la función comunicativa, su efecto catártico, es de suma importancia.

Tales conceptos (el placer estético y la catarsis) se han transformado a lo largo de la historia, se puede decir incluso que han seguido un camino de desprestigio que culmina en una lectura despectiva por parte de la estética de la negatividad. Desde esta concepción dominante del arte, una experiencia estética digna es puramente teórica y debe evitar la actitud placentera.

[Aquí se presupone la oposición entre] gozar y conocer, entre experiencia estética y praxis moral. [Pero] esta oposición no es un efecto necesario del arte. Sólo se sintió desde el momento en que todo lo didáctico, ejemplar y modélico fue considerado herejía desde el punto de vista del arte autónomo, y de manera particular, cualquier identificación del espectador o el lector con lo representado se describió como una banalidad.<sup>73</sup>

Jauss lucha contra esos prejuicios e intenta recuperar aquellas nociones de la Antigüedad, para dar al placer el lugar que merece. Con este propósito, nuestro pensador, por una parte, subrayará las diferencias entre el placer puramente sensible y el estético, y por otra, renovará y dará gran valor a su función comunicativa.

---

<sup>73</sup> Jauss. *Pequeña apología*, *op.cit.*, p. 74.

Pues bien, el placer sensible hace que el sujeto se abandone totalmente en el objeto, en su existencia dada y sus cualidades físicas, lo que muestra un placer que no sale de sí mismo. Al contrario, el sentimiento estético, aunque sí está conectado con la sensibilidad, no se queda en ella, sino que permite una distancia de la existencia dada del objeto y del mundo cotidiano. Un espacio para la libertad del sujeto en el que éste reconoce o toma conciencia de aquello que la obra de arte le está comunicando, elige rechazarlo, modificarlo, o apropiárselo, participando y complementando así, la construcción de la obra misma. Es en esta posibilidad de una participación activa en la experiencia estética, ligada al placer, que entran en juego las facultades humanas cognitivas.

En ese espacio de libertad, el sujeto se abre a la posibilidad de crear desde sí mismo y de vivir nuevas experiencias, de experimentar lo que habitualmente le es extraño, ya sea por la lejanía de lo ajeno o por la excesiva familiaridad, que lo vuelve todo mecánico e inconsciente. De esta forma, en la experiencia estética puede haber un reconocimiento de sí mismo y una ampliación del horizonte de comprensión con la apropiación de lo ajeno. Es así que tal experiencia permite “ponderar el valor de nuestras convicciones, proyectos y pasiones”<sup>74</sup>, no de manera puramente subjetiva sino desde la intersubjetividad. Pues en la experiencia estética se da la posibilidad de una sociabilidad, en la que se lleva a cabo la evaluación comunicativa e intersubjetiva de las respuestas, preguntas y expectativas en general, que surgen en la interacción con las obras. Lo que la obra comunica es una propuesta de conducta, una dirección de comportamiento indeterminada y abierta, que sólo se configura por la actividad del sujeto y del consenso intersubjetivo.

Según lo anterior, la función social y comunicativa del arte sólo se puede dar a partir de aquella experiencia primaria placentera, en la que, en tanto se da lugar a la

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 16.

identificación, el sujeto experimenta un primer distanciamiento y una liberación de la cotidianidad y de la realidad dada. Esto es indispensable para que la experiencia estética se ponga en marcha y entren en juego otras facultades humanas además de la sensitiva. No obstante, sería absurdo pensar que lo anterior se puede lograr sólo a través de la sensación; allí hay otra facultad humana que se pone en juego. Se trata de algo que también es perentorio para la experiencia estética: la imaginación. De la que nos ocuparemos más adelante. Baste, por ahora, adelantar que, a nuestro juicio, ésta constituye un elemento de gran importancia para la estética de la recepción y, por tanto, intentaremos escudriñar las ideas que sobre ella tiene nuestro pensador. En referencia a esto, hay que acotar que, paradójicamente, son escasas las alusiones que sobre un tema tan importante como la imaginación se encuentran en la obra de Jauss. Por este motivo, intentando lograr una mayor claridad sobre este asunto, hemos considerado conveniente dedicar un espacio al lugar que ocupa la imaginación en el juego de la experiencia estética.

Ahora bien, retomando lo dicho arriba, Jauss define el placer estético como “autosatisfacción en la satisfacción ajena”, como una “forma de experimentarse uno mismo en la capacidad de ser otro”<sup>75</sup>, pues la ficción de la literatura le permite al receptor, a través de la identificación, ser lo que no puede ser en la realidad sin el riesgo de sufrir daño alguno. Es entonces cuando aquél experimenta la liberación catártica de su ánimo. En esto consiste el aspecto emocional del placer estético, en el que el sujeto, liberado de su cotidianidad, disfruta siendo otro. El aspecto cognitivo, en cambio, se manifiesta en la invitación de la identificación a reflexionar sobre aquello que la obra representa y comunica, de lo que igualmente disfruta el espectador al tener la libertad de completar el significado de la obra desde su propia actividad. El sujeto, entonces, se prueba y disfruta de sí mismo en el destino de otro, experimentando así sus posibilidades y ampliando su experiencia, y esto, no a través de la identificación como un abandonarse

---

<sup>75</sup> Jauss. *Experiencia estética, op.cit.*, p. 73.

a una emoción, ni de la simple reflexión sobre ella, sino de un movimiento de vaivén en el que el sujeto se acerca y se distancia continuamente de la experiencia ficticia<sup>76</sup>.

### **La identificación en sus diferentes formas de interacción**

En lo que respecta a la recuperación del valor de la función comunicativa del arte, encontramos que ésta parte de los efectos identificativos, que hacen las veces de los primeros escalones que conforman la experiencia estética. Pues son éstos los que abren un espacio de mediación entre receptor y obra, espacio en el que se pueda dar la comunicación. Siguiendo esto, resulta útil mostrar que Jauss estructura en cinco niveles los modelos de identificación, y cada uno de ellos representa una distinta posibilidad comunicativa. Se trata de formas de interacción en las que las obras proponen ciertos ejemplos de conducta, que pueden ser reconocidos por el receptor, quien los actualiza y se apropia de ellos para aplicarlos a su situación concreta.

Los diferentes niveles de identificación dependen de la modalidad en que se lleva a cabo la recepción, y de esta manera tenemos, entonces, las identificaciones asociativa, admirativa, simpatética, catártica e irónica. La importancia que Jauss le concede al asunto de la identificación consiste en que gracias a ella él puede mostrar cómo el arte transmite normas de acción y conocimientos válidos y orientadores de la vida cotidiana.

Sin embargo, el filólogo reconoce, a la vez, que en esta interacción emocional existe un doble peligro, que se puede dar de forma particular en cada uno de los tipos de identificación. Éste señala la posibilidad de que la experiencia estética no se dé adecuadamente ni llegue a realizarse por completo. Por un lado, puede que no se dé más que una actitud desinteresada frente al objeto estético y se desatienda así la llamada a

---

<sup>76</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 161.

una toma de conducta en la vida real y la relación de ésta con el arte. Por otro lado, la identificación puede ser tan fuerte y generar tal unión emocional con la figura representada, que aquella llamada puede transmitirse como imitación involuntaria y mecánica.

En todo caso, lo que Jauss subraya y se empeña en defender es que el arte, a través de la identificación placentera, puede permitir el reconocimiento y la solidarización con los demás, impulsar gustos, modas y conductas privadas y sociales; transmitir por generaciones máximas con las que se conserva el pasado, fomentar el deseo y la acción hacia un mundo mejor, perfeccionar el juicio moral, o cuestionar, entre otras cosas, las normas y los cánones establecidos.

En la capacidad del arte de adoptar tales modelos de identificación, podemos ver que sus funciones comunicativas son varias y no se limitan a afirmar la ideología dominante. La afirmación y la propagación de normas sólo constituyen una de sus potencialidades –la afirmativa–, pues la experiencia estética también es transgresora y negadora de normas –negatividad–, y entre estos dos extremos, puede ser creadora y configuradora. La experiencia estética tiene entonces múltiples posibilidades de comunicar, puede instruir, justificar, modificar, rechazar y generar conductas y conocimientos prácticos, ampliando el horizonte del receptor y poniéndolo en contacto con lo ajeno y extraño, con el pasado y con los demás; partiendo para esto, no de un placer fútil ni del rechazo del disfrute en general, sino de un placer de carácter tanto emocional como cognitivo, *un placer que entiende y un entendimiento que disfruta*<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Lo expuesto aquí lo podemos ver, a manera de ejemplo, en la identificación catártica. En ésta el espectador es trasladado a la situación de un héroe sufriente u oprimido, para luego llegar a una liberación de su ánimo. Esta liberación debe permitir que el sujeto forme su propio juicio y según éste tome una actitud determinada, no a través de una manipulación o de una sugestión imaginaria, sino a través de su propia reflexión libre y serena.

Otro ejemplo lo podemos ver en la identificación irónica, que parece ser la que más le interesa a Jauss. En ella él ve con mayor fuerza la negatividad revolucionaria del arte, acompañada por el placer y la reflexión.

Por esta misma línea encontramos en nuestros días a Martha Nussbaum, quien defiende el lugar de las pasiones en el conocimiento moral, señalando que la deliberación moral no es un ejercicio exclusivo de la razón, sino también de la sensación y de la imaginación. Y es precisamente la literatura el mejor medio para propiciar su ejercicio. En una obra literaria que genere una afección placentera, se crea un fuerte vínculo entre el lector y la obra, permitiendo que aquél acceda a la situación que ésta le suscita, de tal manera que el lector se vea representado en algún personaje. Es así, que una obra puede abrir el horizonte de experiencias del sujeto poniéndolo en conversación con los demás y con lo que le es ajeno, mostrándole contextos posibles para aplicar su deliberación moral y dándole espacios para evaluarla, modificarla y mejorarla, acercándose así cada vez más a la vida buena. Esto, cabe subrayar, sólo se logra por aquél sentimiento placentero que nos une, como lectores, a una obra, a sus personajes y en general, a los demás. Es el sentimiento la posibilidad de que se forme un vínculo tan fuerte que sea capaz de transformar lo que uno es.<sup>78</sup>

En conclusión, hemos visto cómo nuestro autor ha emprendido la batalla en nombre de la experiencia estética, con el objetivo de reivindicar el placer estético y restablecer su trono, aquél desde el cual la función comunicativa del arte retoma su poder y

---

Aquí la identificación esperada por el espectador es introducida sólo aparentemente, para luego ser negada o ironizada. Esto hace que los receptores se separen de su tendencia al objeto estético, y se fomente así su reflexión estética y moral. Aquí se puede lograr que el sujeto se haga consciente de las condiciones previas de la ficción, de la forma en que se da la recepción o de las posibilidades alternativas de interpretación. La negación de las expectativas del público puede llevar hasta a cuestionar su actitud estética.

Entre las obras que se sirven de esta forma de identificación, encontramos la ironización del héroe, en la que su idealidad épica se muestra cuestionable ante las realidades de la existencia cotidiana, como podemos ver en la obra de Cervantes sobre el último caballero andante. En ésta no sólo se da el contraste irónico entre el pasado quimérico y el presente prosaico, sino que también se ironiza la actividad del lector. Don Quijote, además de ser un héroe tardío, que intenta imponer su fantasía en un entorno hostil, es un lector por excelencia. Éste, yendo más allá de su función receptiva, se empeña en convertir lo leído en código de conducta, en conservar, a través de la imaginación, aquello que la realidad le niega a sus esperanzas. Aquí el placer puede tener lugar por el reconocimiento de la desmitificación de un ideal previo, que se representa desde un punto de vista cómico; así como también se puede generar el cuestionamiento de la actitud del lector, se pueden generar preguntas sobre sus prejuicios, y hasta se puede dar lugar a la transformación de la experiencia estética. *Cfr. Ibíd.*, pp. 248-287.

<sup>78</sup> *Cfr. Nussbaum, Martha. El conocimiento del amor. Mínimo Tránsito, Madrid. 2005.*

efectividad, y restituye la relación del arte con la vida. El placer, de la mano de Jauss, ve la posibilidad de liberarse de sus difamadores y mostrar que no es necesariamente un peligro manipulador que se deba evitar a toda costa para lograr la pura reflexión estética, como única posibilidad de que el arte se convierta en esquema social<sup>79</sup> –que es la concepción de Adorno y sus seguidores–. Al contrario, el placer se presenta como condición de posibilidad para que el arte active su influencia en la sociedad. Pues la experiencia estética, sólo a partir del juego de identificación y distancia atravesado por el placer, se nos presenta como la posibilidad de experimentar el comportamiento de la vida desde afuera y así reconocerlo, ponerlo en duda, cambiarlo o confirmarlo conscientemente, a partir de la libre elección y de la socialización independiente de las condiciones y los roles del mundo cotidiano.

### III. La libre imaginación o imaginación creadora

La lectura es un juego libre en el que sé  
que me puedo despertar a cada paso,  
pero no quiero hacerlo<sup>80</sup>

La imaginación es una facultad humana que juega un rol importante en la experiencia estética y que participa en sus tres factores constitutivos –*poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*–. Es un elemento determinante en tanto que posibilita el distanciamiento de la realidad y conlleva a la identificación placentera de la experiencia primaria que da lugar a la catarsis. Además, como veremos, está ligada a la libertad y a la actividad creadora del receptor, sin las que el objeto estético no puede darse auténticamente.

Cuando Jauss introduce lo imaginario se sirve principalmente de la idea sartreana. Ahora, no siendo nuestra intención hacer una exposición del problema en Sartre, se

---

<sup>79</sup> Cfr. Jauss. *Pequeña apología*, *op.cit.*, p. 89.

<sup>80</sup> Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires. 1950, p. 76

acotarán sólo algunos elementos necesarios para la comprensión del problema en Jauss. Así, en una primera instancia, hay que decir que para el filósofo francés, la conciencia imaginativa debe negar el mundo fáctico, esto con el fin de crear a partir de sí misma y dar al objeto del arte su estructura y sus cualidades estéticas. Siguiendo a Sartre, para Jauss en el goce estético, el receptor se libera de la realidad cotidiana a través de un acto de la imaginación, en el que el sujeto ya no se interesa por las cualidades físicas del objeto; pues aquélla lo libera de tales apreciaciones habituales, y lo prepara para nuevas experiencias a la vez que le permite percibir las propiedades estéticas.

En el encuentro entre el sujeto y la obra, la conciencia imaginativa se abre a la posibilidad de la actividad creadora, en juego con el signo estético –esto es, la estructura ya dada de la obra–, una nueva obra, una obra más completa, dotada de cualidades estéticas, que sólo aparecen y se pueden captar gracias a la imaginación. Pues un mundo de ficción sólo puede existir por contraste con la realidad.

A partir de lo anterior, se llega a dos constataciones importantes: la primera es que la actitud estética no sólo exige observar sin interés cotidiano el objeto, sino también que el observador lo recree como objeto imaginario en juego con lo ya creado<sup>81</sup>. La segunda es que se llega a una comprensión más completa del hecho de que la recepción no es un simple acto contemplativo y pasivo de percepción, sino un acto de participación creativa y productiva.

El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como *objeto*; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. [...] lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y el lector.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Jauss. *Experiencia estética, op.cit.*, p. 71.

<sup>82</sup> Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?, op.cit.*, p. 70

En la obra como tal nunca se encuentra ya dado totalmente el carácter de objeto estético, sino sólo una estructura compuesta de señales que guían al lector en la construcción de aquél. “La lectura es creación dirigida”<sup>83</sup>, nos dice Sartre, lo cual no significa, como ya hemos dicho, que la experiencia estética sea una operación mecánica, pues la participación imaginativa del receptor, que da sentido a esa estructura, está ligada a su libertad, ésta se experimenta en el acto creativo. En otras palabras, sirviéndonos de una metáfora de Iser, dos personas que contemplan el cielo nocturno pueden estar mirando el mismo grupo de estrellas; una verá la imagen de un arado y otra pensará en un carro. Las “estrellas” de un texto literario están fijas, pero las líneas que las unen son variables e indeterminadas; sólo se concretizan con la actividad del observador. El autor del texto puede ejercer una influencia considerable en la imaginación del lector —él tiene un abanico de técnicas narrativas a su disposición—, pero ningún autor que se precie de serlo, intentará poner el cuadro completo ante los ojos del lector. Si lo hace lo perderá por el aburrimiento de la inactividad. Sólo mediante la estimulación de la imaginación del lector, puede el autor llevar a cabo las intenciones del texto<sup>84</sup>.

Ahora bien, la experiencia estética comienza con el momento de la identificación placentera, y ésta da lugar al surgimiento de emociones a partir de las cuales se da la conexión del receptor con la obra de arte. Sin embargo, la dirección que toman esas emociones no es algo impuesto y dominado por el objeto estético, sino que tiene su fuente en la libertad y en la imaginación del sujeto, que se articulan con el signo estético de la obra. Es decir, que es en el juego entre la libre actividad de la imaginación y la estructura dada de la obra, que las emociones toman su dirección. Esto nos lleva a recordar que para nuestro pensador, esa identificación placentera, entendida como conexión emocional, no es algo superficial, sino que tiene un valor cognitivo y va más

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 72

<sup>84</sup> *Cfr.* Iser. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en *Estética de la recepción, op.cit.*, p. 226.

allá de un mero goce confortable, al dirigirse a la reflexión y a la acción del receptor. Así, a la luz de lo anterior comprendemos mejor que la experiencia estética implica aprehensión participativa y participación cognitiva<sup>85</sup>, que el placer es tanto autosatisfacción como satisfacción en lo ajeno. El placer estético se da en el sujeto por su actividad imaginativa y creadora, por la afirmación y participación de su libertad, y también por el disfrute de las cualidades estéticas de aquel objeto artístico que es su propia creación.

En este orden de ideas, vemos que el placer, la imaginación y la libertad están ligados entre sí, como compañeros del juego que es la experiencia estética. A través de la imaginación, el sujeto se distancia de la realidad dada, para experimentar algo nuevo, y de esta manera, se da lugar a la identificación en la que aquél disfruta siendo otro. Aquí la imaginación sigue actuando, y en tanto que en ella participa la libertad del sujeto, éste complementa su nueva y placentera experiencia, dándole significación a través de la relación de sí mismo, de su propio horizonte, con lo ya creado por el autor de la obra.

Hasta aquí, hemos mostrado cómo la imaginación participa en la identificación placentera y es expresión de la libertad participativa y creadora del sujeto, lo que señala su relación con la *aisthesis* y la *poiesis*, en una actividad receptivo-productiva. Pero como hemos dicho al comienzo de esta sección, aquella también participa en la realización de la *katharsis*, en lo que nos enfocaremos a continuación.

Para Jauss el placer estético es la propiedad que diferencia a la experiencia estética de las demás esferas de la vida humana, lo que nos muestra que nuestro autor da importancia a la experiencia sensible y emocional del sujeto. Y, si recordamos, ese placer estético es entendido aquí, no como algo correspondiente a un simple sentimiento

---

<sup>85</sup> Cfr. Capdevila, *op.cit.*, p. 75.

agradable, sino como algo que envuelve la posibilidad de vivir múltiples experiencias y de experimentar diversas emociones, con la seguridad de la distancia. El sentimiento estético se da como un juego dialéctico de autoplacer en el placer ajeno, donde se permite la participación activa del receptor en la realización del objeto estético.

Ahora bien, la catarsis lleva al espectador a liberar su ánimo o a cambiar de criterios, precisamente a través del placer estético y de las emociones que genera la obra. Y son los efectos catárticos los que dan al arte un carácter social, al permitirle su comunicación. Pero para que tales efectos se den, la identificación placentera necesita de la imaginación, dándose así un vínculo entre ésta y el sentimiento humano.

Jauss respalda tal vínculo basándose en las investigaciones de Lew S. Vygotski, quien demuestra que

Entre los sentimientos reales y los imaginarios no hay un abismo absoluto [...], [sino que] nuestras experiencias fantásticas tienen una base sensitiva real. La emoción y la imaginación participan en un mismo proceso psíquico; en la actitud estética el sentimiento se alimenta de las mismas energías estimulantes y se diferencia del sentimiento real en una cosa: en su posterior destino en la experiencia estética.<sup>86</sup>

Vygotski dice que todo lo que edifique la fantasía influye en nuestros sentimientos, y aunque se creen cosas ficticias, los sentimientos que éstas provocan son efectivos y realmente vividos por el sujeto que los experimenta. De esta manera, las emociones que despierta una obra de arte las vive el receptor realmente, aunque sepa que no está ante algo real. Es así que una construcción fantástica puede influir en la realidad al estar conectada con el mundo interior del sujeto, con sus pensamientos, conceptos y sentimientos<sup>87</sup>. Según este psicólogo, el sentimiento que proviene del arte y el sentimiento habitual, son el mismo sentimiento; la diferencia está en la dirección catártica que toma el primero en la experiencia estética. Los sentimientos estéticos no

---

<sup>86</sup> Cfr. Jauss. *Experiencia estética, op.cit.*, p 195.

<sup>87</sup> Cfr. Vygotski. *La imaginación y el arte en la infancia: ensayo psicológico*. Akal, Madrid. 2003.

llevan de manera inmediata y directa a una acción, no se manifiestan en puños apretados o temblores, pues el arte logra la superación del sentimiento ordinario, y las emociones que genera van más allá de su contenido habitual a través de la catarsis<sup>88</sup>. Ésta, ya hablando desde la estética de Jauss, purifica esas emociones llevando al sujeto a la serenidad, a partir de lo cual, el arte puede hacer que el sentimiento sea dirigido a la reflexión, desde la que el receptor elige su conducta y la aplica a la vida real. Esto nos lleva a recordar que el arte no impone una acción en el receptor, sino que le abre el camino a posibles acciones y actitudes, dejando al descubierto nuevas capas de la experiencia, distintas a las de su horizonte cotidiano.

Saliéndonos de las referencias jaussianas para explicar la conexión entre la imaginación y las emociones, podemos decir que éstas no sólo se generan por experiencias provenientes de la realidad, por la creencia de que algo es fácticamente verdadero, sino que también se pueden generar a partir de pensamientos que no necesariamente impliquen predicados confirmados por los hechos. Así por ejemplo, si imagino que me clavo la punta de un cuchillo en un ojo, sentiré un estremecimiento, sin necesidad de que crea que realmente tengo el cuchillo en el ojo, que lo haya tenido o que lo vaya a tener<sup>89</sup>. Es gracias a tal vínculo que la imaginación puede hacer que el sentimiento se desvíe “hacia emociones contradictorias, [puede] sublimarlo con dilaciones, y con el clímax final liberarlo catárticamente [de tales tensiones]”<sup>90</sup>. Y el que las emociones que se generan en la ficción puedan entrar en relación con la realidad –esa misma que en un principio ha negado la imaginación para crear un mundo de ficción– se debe a que la imaginación conserva, por negación, algo de aquélla. El mundo cotidiano está presente en la imaginación como fondo ante el que la ficción se puede desplegar.

---

<sup>88</sup> Sobre el tema se recomienda ver los capítulos IX a XI, Vygotski. *Psicología del arte*. Barral editores, Barcelona. 1972.

<sup>89</sup> Cfr. Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. La balsa de la Medusa, Madrid. 2002, p. 235.

<sup>90</sup> Jauss, *Experiencia estética, op.cit.*, p. 195.

La actitud natural con respecto al entorno cotidiano se rompe, al levantarse el telón de un teatro o al “sumergirnos” en una pintura, pero la realidad cotidiana, así abandonada, permanece, *per negationem*, como el horizonte de experiencia en el juego ante el que la ficción desarrolla su tema y descubre el sentido del mundo suspenso. La ficción del último caballero andante [...], es el horizonte en el que el Don Quijote, en su largo camino de desilusiones, tiene que reconocer el sentido prosaico de un mundo cambiado. Y ese mundo, hostil y no-ideal, vuelve a ser el horizonte ante el que el idealismo de la aventura caballeresca entra *per negationem* [...].<sup>91</sup>

Cuando Jauss nos habla de la negación del mundo cotidiano, parece dejar de lado la radicalidad sartreana<sup>92</sup>; pues el mundo de ficción, aunque sí se crea a distancia de la realidad, no lo hace reduciéndola a una absoluta nada, no puede surgir de la nada. El sujeto que entra en la ficción no se mantiene totalmente al margen del mundo real.

Para justificar esto, Jauss parece seguir los planteamientos de Wolfgang Iser, según los cuales la relación entre ficción y realidad, “en vez de ser una simple oposición, [en ella] la ficción nos comunica algo de la realidad”<sup>93</sup>. Para Iser esa relación no debe entenderse como oposición, pues estos factores no pueden contraponerse ontológicamente, sino que aquella debe comprenderse en términos de una relación de comunicación. El que la ficción no sea realidad, no se debe a que prescinde de los predicados de lo real, sino a que tiene la capacidad de organizar la realidad para que pueda ser comunicada<sup>94</sup>. De esta manera, cuando el receptor entra al mundo desconocido de la ficción, no queda aprisionado en él, lo que le permite integrar esa nueva experiencia a su mundo personal y viceversa. Es así que Jauss a la vez que habla de la negación del mundo real por parte de la imaginación, nos habla también de la comunicación entre el mundo de ficción y el real. Esa negación no es una nihilización,

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 199-200.

<sup>92</sup> La negación de la realidad por parte de la imaginación hace que Sartre se vea en dificultades en el momento en el que quiere hacer de la literatura algo con injerencia en la realidad.

<sup>93</sup> Iser. *Der Akt des Lesen – theorie ästhetischer Wirkung*, citado por Jauss, *Ibid.*, p. 199.

<sup>94</sup> *Cfr.* Iser, Wolfgang. “La realidad de la ficción”, en Ingarden, Roman, *et al. Estética de la recepción*. Visor, Madrid. 1989, pp. 165-195.

como la plantea Sartre, sino más bien, un distanciamiento en el que la imaginación deja a la realidad en la posición de fondo ante el que la ficción puede crearse.

Ahora bien, recopilando lo dicho en esta sección sobre la imaginación, podemos ver que ésta juega un papel importante en la dinámica de la experiencia estética, a pesar de que Jauss no ahonde mucho en ella. El placer estético exige la participación de la imaginación durante todo el proceso de esta experiencia: desde el comienzo, en la formación del mundo ficticio, en la identificación emocional, en la participación creativa y libre del receptor; hasta el final, en la comunicación de la ficción con la realidad. Esto último nos lleva a pensar en la relación de la estética con los demás ámbitos de la praxis humana –lo que desarrollaremos en la sección siguiente.

#### **IV. Una autonomía comunicativa. La estética como esfera abierta**

La praxis humana tiene varias dimensiones, distintas funciones que hacen referencia a los diversos sentidos que la misma realidad puede alcanzar, dependiendo de la actitud con la que se le experimente. Jauss identifica estas funciones como distintas zonas o esferas de sentido que, sirviéndose de la sociología del saber, llama “mundos de subsentido”, entre los que se encuentran por ejemplo, el de la religión, el de la ciencia y el de la fantasía, entre otros. Sin embargo, según aquella sociología, los mundos de subsentido tienen una estructura cerrada, son una zona de sentido cercada e historizada en sí, que entre más cerrada, es más independiente del resto de esferas<sup>95</sup>. Pero para Jauss es cuestionable el que se pueda dar a lo estético el carácter de mundo cerrado, pues, como pudimos ver en todo nuestro recorrido, la experiencia estética auténtica va más allá de sí misma –tiene la capacidad de conservar y rejuvenecer el pasado y la tradición,

---

<sup>95</sup> Cuando Jauss habla de la sociología del saber, se basa en la obra de Alfred Schütz y Thomas Luckmann. Cfr. Jauss. *Experiencia estética, op.cit.*, p. 197.

de intervenir en el presente, de crear nuevas experiencias y, en general, de comunicarse con la realidad y sus diversas esferas de sentido<sup>96</sup>.

Ahora bien, esto no significa, como podrían pensar algunos, que en aras a la comunicación, Jauss renuncie a la autonomía del arte. Al contrario, él se esfuerza por conservar tal autonomía en los términos de una independencia del arte frente a los valores dominantes, en la preponderancia del carácter negativo y subversivo de la experiencia estética. Sin embargo, nuestro autor, a la vez, señala el poder comunicativo y creador de significados, experiencias y normas, sin el que aquella experiencia no podría desplegarse totalmente. La negatividad necesita de la comunicación para hacerse práctica, y por lo tanto, no se trata ni de un arte autónomo encerrado en sí, ni de un arte dependiente y dominado por valores imperantes. Se trata de una esfera que tiene el carácter de una “autonomía relativa”<sup>97</sup>, de una autonomía comunicativa, donde “la experiencia estética es capaz de crear un mundo para sí sin por ello, romper su relación con el entorno cotidiano suspendido o con alguna de sus esferas de sentido”<sup>98</sup>.

Es según lo anterior, que entendemos que Jauss no cae en el problema de la radicalidad sartreana, donde la nihilización de la realidad por parte de la imaginación, imposibilita la comunicación entre el mundo de ficción y el real. En Jauss, como hemos mostrado, la diferencia entre un mundo y otro, no implica una separación absoluta, que

---

<sup>96</sup> Jauss señala que lo que él cuestiona sobre un mundo cerrado de la estética, se puede aplicar a las otras esferas de la experiencia humana. Y es que, alejándonos de nuestro autor, podemos remitirnos a Hal Foster, para quien ‘autonomía’ es una mala palabra, pues más que referirse a algo que se encierra en sí mismo, independiente de cualquier otra cosa, la autonomía de algo depende de su relación con lo no autónomo. Así, “modernos como Manet y los minimalistas proclaman la autonomía, contra la prioridad de los textos iconográficos, la necesidad de significados ilustrativos, el imperialismo de los medios de comunicación de masas, o la sobrecarga del arte con políticas voluntarias. [...] autonomía es una mala palabra, pero quizá no sea siempre una mala estrategia: llámesela *autonomía estratégica*”. Cfr. Foster, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Akal, Madrid. 2004, p. 103.

<sup>97</sup> “Una historia de la literatura o del arte basada en la estética de la recepción supone el reconocimiento del carácter parcial o ‘autonomía relativa del arte’. Por eso precisamente puede contribuir a hacer comprender la interacción existente entre arte y sociedad [...]” Jauss. “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, *op.cit.*, p. 239.

<sup>98</sup> Jauss. *Experiencia estética, op.cit.*, p. 199.

lleve al encierro del ámbito estético en sí mismo; al contrario, es esto contra lo que Jauss está luchando y lo que con la estética de la recepción busca superar. Es así que la esfera de la experiencia estética es un espacio particular y propio, pero también abierto; que se sirve de la realidad, a la vez que interviene en ella. Es ésta su autonomía relativa, comunicativa y abierta.

Para terminar, recopilando lo visto en este capítulo, hemos comenzado refiriéndonos a la apología que del placer estético hace nuestro autor, enfrentándose así a la concepción dominante del arte y la estética, expresada en la teoría adorniana. Esto nos ha permitido mostrar con más exactitud la estética que defiende Jauss, así como justificar su posición. Para lo cual nos hemos visto en la tarea de socavar en su teoría, explorando más allá de lo que sus palabras dicen. En este proceso hemos aprendido entonces, la importancia del elemento imaginativo en la experiencia estética, el cual Jauss menciona pero no profundiza. Más adelante, el reconocimiento del rol de la imaginación, la apología del placer estético y la identificación, así como, más indirectamente, la disputa con Adorno, nos llevan a plantearnos la cuestión sobre la comunicación entre la realidad y la ficción, a preguntar por la forma en que tal vínculo se abre y a escuchar lo que la estética de la recepción tiene que decir ante el estatuto de la autonomía del arte.

En este capítulo, vemos que la experiencia estética por la que apuesta nuestro autor, no es aquella que es meramente afirmativa, que busca un simple sentimiento confortable, sino que va mucho más allá de esto. Exige la participación imaginativa y creativa, la libertad y la reflexión, fomentando una acción no involuntaria, mecánica ni manipulada, sino consciente y responsable. Esto se logra únicamente teniendo al placer estético como base, un placer que no se agota en lo bello y agradable, sino que involucra un amplio abanico de sentimientos que van desde el dolor, la ira y el odio, hasta la alegría y la risa; que llevan a la reflexión sobre el sí mismo, a la evaluación de nuestra

conducta y de la sociedad, y a la posibilidad de cambiar y mejorar tanto en estos ámbitos, como en el de la estética misma. Aquí el placer surge por la distancia de la autosatisfacción en lo ajeno, por la participación libre y creativa, y por el goce de las cualidades estéticas de una obra creada por uno mismo. Se trata de una esfera de la praxis humana que tiene su propia particularidad, que se distingue del resto de experiencias, pero que a la vez, se comunica con ellas, teniendo así la capacidad de aplicar en la realidad su carácter subversivo, crítico, creador y modificador. Aquí el receptor participa activamente en la creación del objeto estético, y si esta actividad le es negada, al igual que si es negada la comunicación, la experiencia estética no es más que una experiencia mutilada y débil. El placer es el elemento básico para que esa participación y esa comunicación puedan desarrollarse, y a esto está ligada la necesidad de la identificación del receptor con el objeto estético. Sin nada de lo anterior, la obra no sería más que signos muertos.

## **Conclusión**

### **Un castillo de cristal abierto al público**

Ante el mundo industrializado, consumidor, superficial y manipulado, la estética y el arte se habían encerrado en sí mismos como en un palacio de cristal, del mismo modo en el que un niño asustado corre a esconderse después de haber visto algún espanto. Claro, el espanto era real, era la guerra, la dominación y el adormecimiento, propios de una cultura de consumo cada vez más trivial. El arte intentó hacer algo frente a esa degradante realidad, pero, con cierta cobardía, no quería ensuciarse con la misma. Quería intervenirla sin tener que salir de sus murallas cristalinas. Sin embargo, el cristal de la burbuja estética no resiste y empieza a agrietarse. La estética, avivando su curiosidad, opta por asomarse a través de esas fisuras, y es entonces cuando comienzan a surgir nuevas preguntas, nuevas investigaciones y nuevas experiencias.

Es el despertar de un nuevo paradigma en la comprensión del arte, que ya no se piensa ni se ve sólo a sí mismo, sino que ahora dirige su mirada al exterior, reconociendo la inmensidad de la experiencia humana, sus múltiples visos y escorzos. La perspectiva que se le abre al arte ya no le atemoriza, éste ya no quiere esconderse en

sí mismo. Ahora quiere abordar esa multiplicidad del ser humano y su realidad problemática. Quiere hablar, gritar, intervenir, turbar y enriquecer esa experiencia humana, para darle la posibilidad de evaluación, de autocrítica, de conciencia de sí misma y de lo que le es ajeno. Es así como el arte recupera su poder comunicativo, cognitivo y práctico.

Ahora bien, la esfera del arte no se rompe totalmente, éste sigue teniendo su propio espacio. Lo que ha sucedido es que ese espacio se ha modificado. En él se han construido puertas y ventanas, a través de las cuales es posible la relación con el exterior. Así, el arte conserva su autonomía y sus propios poderes, pero ahora éstos pueden desplegarse y comunicarse con las demás esferas de la experiencia humana.

La apertura que se ha dado ha permitido la vinculación del arte con la vida, ahora hay diálogo y complementación entre ambos factores, y esto ha ampliado también los poderes del arte. No sólo se les ha abierto la posibilidad de interactuar con las demás esferas de la experiencia, sino también la posibilidad de relacionarse con todos los individuos, de proponer, de negar expectativas y de dar libertad a cualquier sujeto que esté dispuesto a acercarse de manera auténtica al arte –no sólo a unos cuantos eruditos–. Con esto, la estética de la recepción no quiere convertir el arte en arte de masas, consumidor y fútil; pues al contrario, se reconoce una exigencia tanto de reflexión como de libertad y responsabilidad para la autenticidad de la experiencia estética, y se señala como inapropiado el quedarse en la mera inmediatez sensitiva y el rehusarse a dar lugar a la libertad de rechazar, aceptar o modificar conscientemente lo que las obras proponen.

No obstante, lo anterior no es evitable en todo momento y hace parte de los peligros de la experiencia estética. Éstas son huellas de su rebeldía, frente a las cuales dicha experiencia, al haber recuperado su valentía, ya no tiene por qué asustarse como una vez lo hizo. Entonces, el placer estético, excluido del palacio de cristal, considerado antes una de las peores amenazas por impedir el distanciamiento reflexivo, fomentar el

adormecimiento y ser una herramienta de manipulación y dominación, ahora se revela como la base misma de la experiencia estética. Es claro que este elemento puede caer en extremos, pero sin él las obras no se podrían comprender. El placer estético, tan cuestionado por algunas corrientes, es necesario para que el puente entre la obra y el receptor se pueda construir. Es indispensable para que la obra pueda ser comprendida, para que pueda desplegar sus poderes revolucionarios y generar cambios en las actitudes humanas. Los peligros de la experiencia estética siempre están presentes, porque aunque las obras deben fomentar la reflexión y dar lugar a la libertad, es tarea del espectador asumir esa libertad y poner en práctica sus facultades cognitivas para reflexionar sobre aquello que la obra le comunica, así como está en sus manos el aplicarlo a su vida y de qué manera interpretarlo.

Las apologías del placer, la identificación y la catarsis juegan una gran importancia en los planteamientos de Jauss, pues tales elementos funcionan como condición de posibilidad para que la obra de arte sea comprendida, funcionan como las bases del edificio de la experiencia estética sin las que la construcción se derrumba. Claro está, ningún edificio bien construido se queda en las meras bases, sino que sobre ellas se alza la grandiosa arquitectura. Jauss apuesta por superar el abismo abierto por los paradigmas anteriores (clásico-humanista, histórico-positivista y estético-formalista) entre placer y conocimiento, viendo en la experiencia del arte la ligazón de ambos, *un placer que entiende y un entendimiento que disfruta*. El placer estético y la identificación que defiende nuestro pensador no son aquellos somníferos que impiden la distancia de la reflexión y la libertad, sino que al contrario, están ligados y dan lugar a tales elementos. Siguiendo lo anterior, podremos ver a continuación, dos interesantes ejemplos basados en Kafka y en Brecht.

Recordemos una pregunta formulada más arriba: ¿Cómo entender, por ejemplo, *El Proceso* de Kafka sin identificarnos con el sentimiento de confusión del protagonista?

Sólo identificándonos podemos llegar a advertir la arbitrariedad de los castigos y las leyes incomprensibles que se sufren en el orbe de la obra. Sólo podemos comprenderla adentrándonos en el mundo de Josef K., ese mundo que se transforma en un tribunal de valores inexplicables, donde las prácticas de poder y de justicia se nos muestran absurdas. Identificándonos con la confusión y el extrañamiento de nuestro personaje ante su insólita condena, nuestra libertad y nuestro intelecto nos permiten entender aquello que la obra expresa; a saber, una perspectiva del mundo como enigmático y de la situación de la vida humana como un cierto sinsentido al que estamos condenados. Esta resumida comprensión de la obra de Kafka es algo que, como receptora, construyo desde mí misma en conjunto con las guías que me da el texto, y esa perspectiva de mundo que se expresa, puede hacer que el horizonte de un espectador adormecido por los roles sociales y cotidianos, que no duda de su existencia ni de su forma de existir, se abra al reconocimiento de un mundo paradójico y sinrazón, donde esos roles sociales que antes lo mantenían seguro y le daban una definición de sí mismo, pierden su validez. Es entonces cuando la obra muestra su carácter revolucionario, pues ha negado las expectativas de tal espectador y le ha abierto la posibilidad de una nueva perspectiva y experiencia de mundo, con la que amplía su horizonte de comprensión.

En este proceso se ha dado un doble distanciamiento. Por un lado, el receptor ha entrado en un mundo diferente al habitual, y por otro, ha sido capaz de alejar su mirada del objeto estético y de su identificación, para reflexionar sobre el mismo, sobre sí y sobre el mundo real. De esta manera, él ha podido verse a sí mismo desde la lejanía gracias a la obra lingüística de Kafka, a la posibilidad de identificarse con ella a través del placer y a su capacidad cognitiva de reflexión. Una vez el llamado de la obra se hace consciente, el receptor está en la tarea de aceptar, rechazar y/o modificar aquella perspectiva de mundo a la que se le invita.

Dependiendo de lo anterior podemos, si se quiere, pasar de la reflexión a la praxis. Así, por ejemplo, tenemos la posibilidad de tomar ese abismal sinsentido del que ahora somos conscientes y responder a él cayendo en una depresión nihilista, o podemos tomar responsabilidad de la libertad que tal situación nos muestra, reconociendo y aplicando nuestro poder creador en la orientación de nuestra propia existencia. Pero, cabe anotar, en cuanto a la reflexión como a la praxis, que las respuestas a las que llegamos y las nuevas preguntas que nos planteamos no surgen sólo individualmente, sino también a partir de la intersubjetividad. Pues en el diálogo con los demás puedo evaluar mis conclusiones, puedo mejorarlas, cambiarlas y plantear nuevas cuestiones.

Por otro lado, remitiéndonos a otro caso particular, podemos pensar en Bertold Brecht, de quien ya habíamos hablado anteriormente siguiendo el desarrollo descrito por Jauss de la historia de la catarsis. Brecht rechaza la catarsis, junto a la identificación que implica, porque ve en tales elementos las herramientas de manipulación de un arte condescendiente con el injusto orden existente. Sin embargo, la forma de catarsis e identificación que critica el dramaturgo, hace referencia a aquella que sólo da lugar a la mera simpatía del espectador con los personajes representados, a través de la cual las acciones y actitudes de estos últimos se muestran absolutas, inevitables y necesarias; lo que impide la reflexión de los receptores y lleva a la imposición de las conductas representadas. En contra de esto, Brecht apuesta por un arte que fomente la reflexión crítica y lleve a la liberación de sentimientos enajenantes.

No obstante, este escritor no rechaza el factor emocional de los efectos del arte, sino que busca que las emociones que se generan sean de tal manera que lleven a la reflexión y no a la aceptación manipulada de conductas. En esta medida, lo que quiere Brecht no se distancia de la apuesta de Jauss, quien ve en aquél el rechazo de una catarsis de carácter burgués, pero una concordancia con la catarsis antigua<sup>99</sup>. Según nuestro autor,

---

<sup>99</sup> Cfr. Jauss. *Experiencia estética*, op. cit. pp. 178-179.

en esta última, la identificación no obliga al observador a ver lo que el protagonista ve, sino que hay un margen de distinción entre uno y otro, que permite que el primero pueda problematizar la conducta del segundo. La catarsis que defiende Jaus, en concordancia con lo anterior, es aquella que lleva a la libre reflexión del espectador a través de la excitación de emociones, esto es, del placer estético. Éste, cabe anotar, no se entiende como un simple goce confortable, sino como un abanico de múltiples emociones, que podríamos llamar mejor “sentimiento estético”. Brecht, al igual que Jaus, reconoce la importancia de los sentimientos, y es así que en sus obras nos muestra que la sensibilidad y el placer pueden funcionar de una forma no manipuladora.

La técnica que plantea el dramaturgo para contrarrestar los peligros de un arte burgués, es la generación del sentimiento de asombro en los espectadores, que se logra a través de un distanciamiento de la realidad, la cual en el escenario pierde su familiaridad. Con esto, Brecht busca que el comportamiento de los seres humanos contemporáneos se torne insólito para ellos mismos, de tal forma que puedan considerarlo, percibir sus problemas, criticarlo y cambiarlo. Se quiere que el público no se pierda en aquellos sentimientos que genera la obra, sino que tome posición frente a lo representado, de tal manera que se dé una unión entre el placer sensible y la satisfacción intelectual. Así, vemos que las emociones no llevan necesariamente al adormecimiento de los espectadores, sino que junto a ellas se pueden dar medios de distanciamiento en los que el espectador pueda ir más allá de aquellas, transformándolas en reflexión crítica, en indignación o en disposición a actuar. De lo que se trata es de invitar al espectador a un diálogo con los actores y la obra, donde se desarrollen conjuntamente dos artes: la del ser actor y la del ser espectador<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Cfr. Gisselbrecht, Andre. *Introducción a la obra de Bertolt Brecht*. La Pleyade, Buenos Aires. 1973, p. 106.

Cabe anotar que si hablamos de Brecht, no es para igualar su teoría con la de Jauss, pues con seguridad se abren grandes diferencias entre ambos. El propósito aquí no es exponer el pensamiento del dramaturgo, pues lo que nos interesa es que en sus obras podemos encontrar una posibilidad clara de ver en un caso particular los planteamientos apologéticos de la estética de la recepción. Así, por ejemplo, el siguiente poema, que aunque no representa propiamente el arte en el que más se destaca Brecht, el teatro, expresa todo lo dicho anteriormente y satisface nuestro propósito.

Preguntas de un obrero lector<sup>101</sup>

¿Quién construyó Tebas, la de las siete puertas?  
En los libros figuran los nombres de los reyes.  
¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?  
Y las varias veces destruida Babilonia,  
¿quién la reconstruyó otras tantas? ¿En qué casas  
de la Lima que resplandecía de oro vivían los obreros de la  
construcción?  
¿A dónde fueron, la noche que se acabó la muralla china,  
los albañiles? La gran Roma  
está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió? ¿Sobre quién  
triumfaron los césares? ¿Tenía Bizancio, tan cantada,  
sólo palacios para sus habitantes? Incluso en la fabulosa Atlántida  
clamaban en la noche en que se la tragó el mar  
los que se ahogaría llamando a sus esclavos.

El joven Alejandro conquistó la India.  
¿Él solo?  
César venció a los galos.  
¿no llevaba con él un cocinero al menos?  
El español Felipe lloró cuando su flota  
se hundió. ¿Solo él lloraba?  
Federico II venció en la guerra de los siete años. ¿Quién venció además de él?

Cada página una victoria.  
¿Quién cocinó el banquete de la victoria?  
Cada diez años un gran hombre.  
¿Quién pagó los gastos?

Tantos relatos,  
Tantas preguntas.

---

<sup>101</sup> Brecht, Bertolt. *Más de cien poemas*. Hiperión, Madrid. 2001, pp. 193-195.

En este poema podemos ver con precisión la intención de Brecht y de sus creaciones: el ayudar a los seres humanos a ver con claridad<sup>102</sup>, a que éstos abran los ojos y despierten de la cegadora y opresora cotidianidad, para que puedan ver la realidad, reflexionar críticamente sobre ella y actuar. Jauss también ve esta posibilidad en el arte<sup>103</sup>, y es lo que hemos escrito sobre la relación del arte con la vida, uno de los ámbitos donde éste puede mostrar sus efectos revolucionarios. Pero el poema deja ver aún más. Por un lado, expresa una preocupación por los receptores y por su dignidad humana, pues no sólo el poema va dirigido a ellos, sino que además podemos ver de forma muy directa cómo sus preguntas forman el poema mismo. Por otro lado, advertimos también la apertura del horizonte del espectador, que al reflexionar notará cómo puede haber una historia oculta y develada por aquella ensañada según el poder dominante.

Lo anterior lo podemos ver en los planteamientos de Jauss influenciados por Gadamer: en lo referente al diálogo entre autor, obra y público, en el que se da la totalidad de la obra de arte y de la experiencia estética. Este diálogo no sólo da lugar a cambios personales y sociales, sino que también puede aplicarse a las revoluciones dentro del ámbito del arte mismo. Pues como hemos dicho ya, aquél no se pierde en su función social, sino que junto a su carácter comunicativo, está también su carácter formal. Es así que una obra como la de Brecht, desde sus elementos formales, puede aceptar y guiarse por los cánones ya establecidos, o puede cuestionar esa estética tradicional, generar cambios y revolucionar el interior de la esfera estética.

Para Jauss el carácter revolucionario del arte, su negatividad, la negación de las expectativas de los espectadores, es bastante importante, y la considera más efectiva que la afirmación de expectativas, para la fecundación de una verdadera experiencia estética.

---

<sup>102</sup> Cfr. Reich-Ranicki Marcel. *Siete precursores escritores del siglo XX*. Círculo de lectores, Barcelona. 2003, p. 261.

<sup>103</sup> Claro está, de una manera más abierta que la de Brecht, al estar éste estrechamente ligado a la visión marxista.

Sin embargo, nuestro pensador, por una parte, no elimina las posibilidades de la afirmación, y por otra, considera que sobre negatividad y aseveración, está la capacidad del arte de crear expectativas, pues ésta es la que hace que esa negatividad pueda ser aplicada y pueda desarrollar verdaderamente sus efectos. Es principalmente esto con lo que, según Jauss, se supera la teoría adorniana y la ciega estética tradicional.

Recordemos entonces que el arte se ha envalentonado, ya no se esconde en sí mismo, ya no contempla la realidad desde su castillo y sin querer ensuciarse. Ahora ha erigido puertas y ventanas para comunicarse con la vida y las demás experiencias del ser humano. Ahora puede desplegar su fuerza y está dispuesto a relacionarse con la turbia y lodosa realidad. Es así como el arte puede entablar un diálogo con el receptor, donde el sujeto, a través del placer estético, de la identificación y de la imaginación, entra en otro mundo, el mundo de la obra, desde el que puede ver su vida y su realidad a distancia. Una vez el espectador supera el momento identificativo de la experiencia estética, puede entrar a reflexionar sobre aquello que la obra le comunica y sobre su propia perspectiva de mundo, vista desde una lejanía. Entonces puede decidir si aceptar o rechazar aquello a lo que la obra invita y de qué manera reflejar su respuesta en la vida y en su horizonte de experiencia.

La experiencia del arte nos permite sobrevolar la realidad, dándonos acceso a aquello distinto a nosotros mismos. Entonces nos muestra la otredad al enseñarnos nuevas perspectivas de mundo, nos muestra que esa realidad la podemos entender y experimentar de manera diferente a la establecida en nuestro horizonte habitual. Desde la distancia podemos evaluarnos a nosotros mismos y a nuestra sociedad, podemos comprender mejor nuestro mundo, y en tanto que la experiencia del arte nos presenta a nosotros mismos como actividad creadora, puede lograr que apliquemos esta facultad a nuestra propia vida, y así creemos, en comunicación y consenso con los demás, una vida y una realidad más genuina y consciente. Pero entonces podemos preguntarnos: ¿hasta qué

punto el arte y la facultad artística de los seres humanos entra a crear la vida misma? Claro, desde Jauss el arte no puede convertirse en vida, pues aquél tiene su propio terreno a distancia del mundo real, al que sólo se puede entrar a través de la imaginación, del placer, y en general, de la experiencia estética –es tal terreno su margen de autonomía. Sin embargo cabría dejar abierta la pregunta, para ser considerada saliéndonos de los planteamientos de nuestro pensador. Así, por ejemplo, podemos ver en Nietzsche cómo la vida misma es arte, y mientras que unos sólo copian las grandes obras, otros son los auténticos artistas: aquellos conscientes de que a partir de su facultad creadora crean su propio existir.

El palacio de cristal, cerrado y exclusivo, se ha abierto. Antes su majestuosidad forzaba a los espectadores a quedarse frente a él contemplándolo en silencio, incapaces de expresar cualquier pregunta o dar cualquier respuesta más que el enmudecer –a no ser que se tratara de un erudito, cuya actividad, sin embargo, seguía siendo la misma contemplación pasiva–. Era algo tan triunfal, mayestático y soberbio que quitaba el aliento; parecía construido para intimidar y hacer que el espectador permaneciera en silencio para siempre<sup>104</sup>. Sin embargo, Jauss se empeña en mostrarnos que la esfera del arte es vívidamente cromática y dinámica, que se comunica con la realidad, con el mundo y con la vida humana en sus diferentes dimensiones, dándoles la posibilidad de un desarrollo más saludable, consciente y crítico. El palacio ya no es un árido cálculo formal, sino que se abre a la aventura del arte visionario, reconociendo sus peligros y enfrentándose a ellos. Ya no obliga a la pasividad, sino que genera controversia y hace participantes a sus espectadores en su flexible edificación. Ahora se convierte en un espacio abierto al juego, a los encuentros, al diálogo y a la reflexión.

---

<sup>104</sup> Cfr. Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el arte, la experiencia de la modernidad*. Siglo XIX, México. 1989, pp. 243-258.

## Bibliografía

### Obras de Jauss

Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, Barcelona. 2002.

Jauss, Hans Robert. “La Ifigenia de Goethe y de Racine”, en Ingarden, Roman, *et al. Estética de la recepción*. Visor, Madrid. 1989, p. 217-250.

Jauss, Hans Robert. Tradition, Innovation, and Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n° 3 (Spring, 1988), p. 375-388, Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, <http://www.jstor.org/stable/431108>

Jauss, Hans Robert. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en: Burger, Peter, *et al. Estética de la recepción*. Arco/Libros, Madrid. 1987, p. 59-86.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid. 1986.

Jauss, Hans Robert. *Poiesis*, Inquiry, vol. 8, n° 3 (Spring, 1982), p. 591-608. Traducción de Michael Shaw. The University of Chicago Press, <http://www.jstor.org/stable/1343267>

Jauss, Hans Robert y Larisch, Sharon. *Job's Questions and Their Distant Reply: Goethe, Nietzsche, Heidegger*, Comparative Literature, vol. 34, n° 3 (Summer, 1982), p. 193-207. Duke University Press on behalf of the University of Oregon, <http://www.jstor.org/stable/1770553>

Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Península, Barcelona. 1976.

### Bibliografía secundaria sobre Jauss

Bozal Fernandez, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Visor, Madrid. 1996.

Burger, Peter, *et al. Estética de la recepción*. Arco/Libros, Madrid. 1987.

Capdevila, Pol. Experiencia estética y hermenéutica. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. 2005. Revisada en [http://www.tesisexarxa.net/TDX/TDX\\_UAB/TESIS/AVAILABLE/TDX-0117107-150402//pcc1de1.pdf](http://www.tesisexarxa.net/TDX/TDX_UAB/TESIS/AVAILABLE/TDX-0117107-150402//pcc1de1.pdf)

Cuesta, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura*. Visor, Madrid. 1991

De Sensi, Antonio. *Estetica ed' ermeneutica dell'alterità in Hans Robert Jauss*. Trauben, Turín. 2003.

Fokkena, D.W. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Cátedra, Madrid. 1981.

Ingarden, Roman, et al. *Estética de la recepción*. Visor, Madrid. 1989.

Johnson, Pauline. An Aesthetics of Negativity/ An Aesthetics of Reception: Jauss's Dispute with Adorno, en: *New German Critique*, n° 42 (Autumn, 1987), p. 51-70. *New German Critique*, <http://www.jstor.org/stable/488256>

Otero, Lourdes. Experiencia estética y razón práctica en la hermenéutica literaria de H. G. Gadamer y H. R. Jauss. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. 2008. Revisada en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12694966724517162098435/031623.pdf>

Pascual Correales, Manuel. *Estética de la recepción y ciencia literaria*. Asociación de Profesores de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. 1980.

Viñas, David Piquer. *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona. 2007

## Otras obras citadas

Adorno, T. W. *Teoría estética*. Orbis, Barcelona. 1983.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el arte, la experiencia de la modernidad*. Siglo XIX, México. 1989.

Brecht, Bertolt. *Más de cien poemas*. Hiperión, Madrid. 2001.

Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Traducción de Javier Alcoriza Vento. La balsa de la Medusa, A. Machado libros, Madrid. 2002.

Desuché, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Oikos-tau, Baelona. 1966.

Ferraris, Maurizio. *Historia de la Hermenéutica*. Akal, Madrid. 2000.

Foster, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid. 2004.

Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Tecnos, Madrid. 1998.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona. 1991.

Girolamo, Constanzo Di. *Teoría Crítica de la literatura*. Crítica, Barcelona. 1982.

Gisselbrecht, Andre. *Introducción a la obra de Bertolt Brecht*. La Pleyade, Buenos Aires. 1973.

Gomez, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Cátedra, Madrid. 1998.

Grondin, Jean. *Introducción a Gadamer*. Herder, Barcelona. 2003.

Huhn, Tom, et al. *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. The MIT Press, Cambridge. 1997.

Kafka, Franz. *Obras selectas*. Edimat, Madrid. 2000.

Menke, Christoph. *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*. The MIT Press, Cambridge. 1999.

- Reich-Ranicki Marcel. *Siete precursores escritores del siglo XX*. Círculo de Lectores, Barcelona. 2003.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada, Buenos Aires. 1964.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires. 1950.
- Wellmer, Albrecht y Gómez, Vicente. *Teoría crítica y estética*. Universidad de Valencia. 1994.
- Vygotski, Liev S. *La imaginación y el arte en la infancia: ensayo psicológico*. Akal, Madrid. 2003.
- Vygotski, Liev S. *Psicología del arte*. Traducción de Victoriano Imbert. Barral, Barcelona. 1972.