

DIANA CASTELLO HOLGUÍN

**EXPERIENCIA ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA LITERARIA EN JAUSS
LA CONFIGURACIÓN DE UN RECEPTOR ACTIVO**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 28 de julio de 2014

DIANA CASTELLO HOLGUÍN

**EXPERIENCIA ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA LITERARIA EN JAUSS
LA CONFIGURACIÓN DE UN RECEPTOR ACTIVO**

Trabajo de grado presentado por Diana Castello Holguín, bajo la dirección de la profesora Anna Maria Brigante Rovida, como requisito parcial para optar por el título de Filósofa

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 28 de julio de 2014

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia por acompañarme en cada momento de este proyecto y por impulsarme siempre a seguir mis sueños. También quiero agradecer a mis amigos con quienes he recorrido este camino y he tenido la oportunidad de hablar de temas muy interesantes que hemos aprendido juntos. Sus conversaciones fueron definitivas para adoptar diversas posturas.

A Anna Maria Brigante por introducirme en la estética de la recepción y por mostrarme el camino hacia una experiencia estética amplia. Gracias por su interés, su tiempo y su dedicación en la investigación conjunta para este trabajo. Gracias por acompañarme en la exploración de un tema completamente nuevo para mí y mostrarme sus puntos más importantes.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO PRIMERO	
CONTEXTO Y NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN.....	11
La estética de la recepción como un nuevo paradigma: entre la literatura y la historia	15
Hacia una experiencia estética placentera y amplia.....	18
CAPÍTULO SEGUNDO	
LAS TRES MODALIDADES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN JAUSS.....	23
CAPÍTULO TERCERO	
HERMENÉUTICA LITERARIA: UN PUENTE HACIA LA COMPRENSIÓN DEL OTRO	32
Aproximación a la hermenéutica	32
Nociones claves de la hermenéutica filosófica en el planteamiento de Jauss	35
Hermenéutica literaria y su vínculo con la experiencia estética	40
CAPÍTULO CUARTO	
HORIZONTE DE EXPECTATIVAS: EL ENCUENTRO ENTRE EL LECTOR Y EL TEXTO.....	46
CONCLUSIÓN.....	59
BIBLIOGRAFÍA.....	64

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es mostrar cómo se configura la estética de la recepción de Hans-Robert Jauss a partir de la unión entre experiencia estética y hermenéutica literaria. Para ello se examinará el modo en que se produce, se recibe y se comunica una experiencia estética. De igual manera, se explicará la importancia que tiene la historia para esta teoría, los efectos que tienen las obras en un público y cómo ocurre el proceso receptivo a través del tiempo. Para este último objetivo, este trabajo se adentrará en la hermenéutica literaria, como el arte de la interpretación y de la comprensión de obras, que mediante el método de pregunta y respuesta crea nuevos sentidos para una obra.

Todo lo anterior, conduce a la idea de un receptor activo, un receptor que interpreta y reflexiona a partir de lo que ha leído y percibido para generar cambios. Un receptor que entra en diálogo con el texto y que tiene la posibilidad de acceder a diversos horizontes por medio de la obra. Al recibir una manifestación artística el receptor siente placer y encuentra gozo en la experiencia de la alteridad. Esta experiencia lo conecta con mundos diferentes, horizontes ajenos que enriquecen y abren la propia experiencia. Se hará especial énfasis en el receptor y la manera en la que sus condiciones históricas y culturales determinan los sentidos que pueda darle a una obra. En este trabajo se va a analizar la importancia que tiene el público, el receptor o el espectador para la estética de la recepción porque se considera que en el cambio que hay de un receptor pasivo a uno activo se encuentra la esencia de una estética que pone en el centro ya no a la obra ni al productor sino que se ocupa de un proceso receptivo que parte del autor para llegar al receptor.

En el primer capítulo de este trabajo se va a explicar el contexto en el cual surge la Escuela de Constanza y la relación que establece con los movimientos literarios de su época. Esta escuela surge a partir de la motivación de varios estudiantes y profesores que se unen con la idea de renovar los estudios literarios, pues estos habían caído en descrédito. Del formalismo, el estructuralismo y el marxismo el planteamiento de Jauss

acoge algunos elementos y deja de lado aquellos que considera limitantes en aras de ampliar su teoría. Teoría que considera imprescindible la conexión entre la estética y la historia para introducir en la nueva reflexión a la figura del lector.

A continuación, se va a mostrar cómo la estética de la recepción se podría plantear como un nuevo paradigma. A partir de Kuhn se va a explicar en qué consiste la noción de paradigma, cuáles son los paradigmas anteriores que han existido en la ciencia literaria y cómo estos han terminado por conformar su historia. A partir de la distancia con los otros paradigmas se introduce la estética de la recepción de Hans-Robert Jauss como una propuesta novedosa en la cual el receptor es la figura central. Finalmente, se describirán las características principales de la experiencia estética y se retomarán las influencias de la estética marxista y la estética psicoanalítica en la formulación de la experiencia estética placentera. Una vez ubicada la estética de la recepción en el ámbito de la teoría literaria se procederá a exponer los dos ejes que guían la filosofía de Jauss, a saber: experiencia estética y hermenéutica literaria.

En el segundo capítulo, se va a trabajar la noción de la experiencia estética que tiene Jauss. Lo particular de su planteamiento es que la experiencia estética siempre es placentera, se obtiene un conocimiento a partir de ella y suele caracterizarse por su función trasgresora. Este filósofo afirma que existen tres modalidades de la experiencia estética: la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catarsis*. Cada una de ellas hace referencia a un momento diferente, a saber: producción, recepción y comunicación, respectivamente. Jauss hace un recorrido histórico de cada uno de los momentos. El primer momento es el que más se ha explorado de los tres. El filósofo de la Escuela de Constanza hace especial énfasis en los últimos dos. Por este motivo, resalta la importancia que tiene el receptor en la actualización de una obra y cómo las lecturas a través del tiempo renuevan los sentidos que transmite el texto. De igual manera, considera relevante la función social que tiene el arte y el impacto que genera en la vida cotidiana.

En el tercer capítulo se abordará el segundo eje de la estética de la recepción: la hermenéutica literaria. En la primera sección se hará una aproximación general a la hermenéutica, pues este arte de interpretar y comprender textos es uno de los puntos fundamentales en la reflexión de la Escuela de Constanza. Se mencionarán sus orígenes, al igual, que las tendencias contemporáneas que más influyen en la formulación de la

hermenéutica filosófica y la hermenéutica literaria. En la segunda sección, se explicarán las nociones claves de la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer de las que Jauss se apropia y a partir de las cuales se inspira para crear su teoría de la hermenéutica literaria. Con estas bases claras, se pasa en la tercera sección, a la hermenéutica literaria y al vínculo que guarda con la experiencia estética. La relación entre ambas será determinante para comprender completamente la figura del receptor activo. Por último, se mostrará cómo la hermenéutica literaria permite la aproximación a mundos diferentes y ajenos, este encuentro entre mundos es también placentero.

El cuarto capítulo, se va a ocupar del horizonte de expectativas, uno de los conceptos más relevantes de la estética de la recepción de Jauss. Se aclarará qué es un horizonte de expectativas, se hará la distinción entre el horizonte de expectativas literario y el horizonte de expectativas social y, a partir, de la relación entre ambos, se definirá en qué consiste la distancia estética y cómo un horizonte literario puede superar las expectativas de su primer público y cómo con ello se produce un cambio de horizonte, se propone un horizonte nuevo. Se examinarán dos ejemplos con el fin de mostrar la dinámica entre los horizontes.

CAPÍTULO PRIMERO

CONTEXTO Y NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

La estética de la recepción nace en la década de 1960 como una respuesta a la situación en la que se encontraba la literatura en ese momento. Establece un diálogo con los diferentes movimientos que estudian la literatura desde enfoques distintos. Entre los movimientos más influyentes en la estética de la recepción y por ella abordados se encuentran: el formalismo, el estructuralismo y el marxismo. La propuesta que surge en la Escuela de Constanza se relaciona de una manera específica con cada uno de ellos. Por consiguiente, integra varios de sus aspectos, reconoce sus límites y crea una propuesta propia al reelaborar los elementos que estos movimientos le aportan.

Es conveniente comenzar con el formalismo, entendido desde la estética y la crítica literaria, este movimiento reconoce en un particular modo el carácter histórico de la literatura limitándolo a los sistemas estético-formales. Estos últimos se refieren a las condiciones específicas en las que se desarrolla cada sistema, sus propias características y la relación que mantienen con las formas preexistentes. Sin embargo, este movimiento no llega a considerar el contexto social y cultural en el que tienen lugar las diferentes manifestaciones artísticas. Lo anterior, se debe a que los formalistas consideran que la obra de arte como lenguaje tiene su propia autonomía y que su examen de forma aislada hace posible la comprensión. De esta manera, los formalistas se interesan primordialmente por los aspectos sintácticos de la obra. Luego, se ocupan de los aspectos semánticos del lenguaje y descubren la multiplicidad de los significados. Según la estética de la recepción, este movimiento literario es reduccionista porque no logra vincular la literatura con el proceso general de la historia.

El segundo movimiento importante para la comprensión de los planteamientos de la Escuela de Constanza es el estructuralismo. Éste surge en Francia a mediados de los

años cincuenta del siglo veinte y se entiende como el conjunto de investigaciones e ideas que consideran central el concepto de estructura. “El punto de partida del Estructuralismo se encuentra en los métodos de la lingüística contemporánea, sobre todo en las intuiciones de Fernand Saussure. De hecho, el Estructuralismo literario consiste en aplicar a la literatura el modelo metodológico empleado por los lingüistas” (Viñas, 2002, p. 431) quienes concebían la lengua como un sistema de signos que debía ser estudiado sincrónicamente. No es este el contexto para ahondar en la obra de Saussure, lo que importa es que el estructuralismo iniciado por el lingüista francés fue aplicado a la literatura: la obra es vista como una mera manifestación de una estructura abstracta de la cual ella es tan sólo una de sus tantas realizaciones posibles. “La obra individual sólo es vista como ejemplo de las leyes generales de una estructura” (Viñas, 2002, p. 433). En este orden de ideas, el análisis estructural tiene como propósito “explorar el texto, estudiar su forma y sus contenidos para descubrir cómo ha sido articulado, cómo ha sido construido y dónde reside su fuerza” (Viñas, 2002, p. 434). Llama la atención que por cuestiones metodológicas se deje prácticamente por fuera al hombre como sujeto, como también, todas las circunstancias históricas en las que se sitúa. Lo anterior, implicaría que en el ámbito de la literatura una obra, entendida como sistema lingüístico, tenga un conjunto de significaciones ya establecidas, sin muchas posibilidades de poder añadir nuevas formas de comprensión y sentido.

El formalismo y el estructuralismo tienen denominadores comunes. En primer lugar, le otorgan al lenguaje un lugar privilegiado dentro de su análisis y, más específicamente, la forma termina siendo el elemento clave para entender sus propuestas. Además, ambos movimientos consideran que la dimensión sincrónica prima sobre la diacrónica. Por consiguiente, el examen de las relaciones causales en el tiempo ocupa un lugar secundario. Ahora, es preciso señalar que el estructuralismo al concebir los fenómenos históricos de manera similar al formalismo tiene la misma limitación que éste según la novedosa concepción de la estética de la recepción.

En suma, la estética de la recepción complementa la propuesta de los movimientos explicados anteriormente introduciendo la historicidad en la comprensión de su objeto de estudio. La relación que logra establecer entre la literatura y el transcurso general de la historia va a permitirle analizar una obra de arte en sus diferentes momentos y abre la

posibilidad de considerar las condiciones históricas específicas de los receptores. Además, introduce una nueva concepción de la recepción al conectar las interpretaciones de una obra que se han dado en el pasado, con las que se dan en el presente o las actuales y establecer así un lazo con las que surgirán en el futuro. Es precisamente esta conexión que se da entre varias épocas históricas lo que lleva a que el sentido de la obra pueda ampliarse, enriquecerse y transformarse. Con respecto a la dimensión histórica y temporal, la estética de la recepción le otorga igual importancia a la dimensión sincrónica y a la diacrónica.

No se puede dejar de lado la concepción marxista del arte para hacerse una idea adecuada del programa de la Escuela de Constanza. El marxismo afirma que la historia del arte y la de la literatura están inmersas en el proceso general de la historia, por este motivo, estas se relacionan con la producción material de los hombres y con su vida social. De lo anterior, se puede concluir que el marxismo sí considera el aspecto histórico de la ciencia literaria. No obstante, a la estética de la recepción: “no le parece acertada la equiparación de los fenómenos culturales a los económicos y sociales, ni por supuesto la teoría del reflejo” (Iglesias, 1994, p. 46). Considera que la estética marxista al reducir el arte a una función reproductora de la realidad recurre sobre todo a elementos que van más allá de la obra para poder explicar cómo tiene lugar el goce artístico. En especial, el marxismo es limitado porque no estudia la influencia que tienen las obras de arte sobre la sociedad y los cambios que son capaces de generar.

Teniendo en cuenta los movimientos literarios que se han descrito anteriormente, la estética de la recepción propone una aproximación diferente a la literatura. Para comprender el impacto que ejerció sobre la sociedad en las décadas de 1960 y 1970 en Alemania hay que considerar el contexto en el que tiene lugar. Todo inicia con un movimiento estudiantil universitario que busca una reforma educativa, debido a que los estudiantes estaban inconformes con la calidad de la educación y cuestionaban los métodos tradicionales. En el ámbito de la literatura estas ansias de cambio hacen que estudiantes y profesores se unan con la intención de evaluar los cánones vigentes y darle mayor importancia a los estudios literarios en sí mismos. De esta manera es como se empieza a transformar el análisis tradicional de las obras que en aquel entonces se caracterizaba por darle gran relevancia a la producción de los textos y al estudio

detallado de las obras literarias en cuanto a su estructura, forma y contenido. Pero, este análisis no tenía en cuenta al lector ni la reacción que una obra literaria podía generar en él. Tampoco, consideraba la dimensión temporal dentro de sus reflexiones. Por los motivos anteriores, la Escuela de Constanza debía tomar distancia.

Durante este periodo, la Universidad de Constanza propició un ambiente adecuado en el que pudieran desarrollarse nuevas ideas en torno a la ciencia literaria, la reflexión sobre la estética y los temas relacionados al arte. Las condiciones que se acaban de mencionar conducen a la creación de la estética de la recepción. Esta nueva propuesta es liderada por tres pensadores que pertenecen a la citada escuela, a saber: Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser y Harald Weinrich. Cada uno de ellos pronuncia un discurso impactante en el que aparece como tema principal el lector. Para ser más claros, estos teóricos buscan reivindicar el papel del lector en el análisis de las obras literarias. Sin embargo, esta preocupación por la recepción no es nueva. En diferentes momentos de la historia ha habido estudios previos en los que la recepción es un tema central. Ahora bien, lo que distingue a la estética de la recepción de estos estudios previos es la fuerte sistematización teórica y metodológica que hace de la recepción, incluyendo el importante papel del lector y la historia de las recepciones.

Para concluir este apartado sobre la posición de la Escuela de Constanza con relación a los movimientos literarios en boga en su tiempo, es importante resaltar la integración que hace de los elementos pertenecientes al formalismo y al marxismo. Del primero, acoge la preocupación central por la estética y, del segundo, el interés por la historia. A partir de esta unión fundamental entre estética e historia es que tendrá lugar la propuesta de una nueva historia de la literatura. Para poder entender los cambios que ocurrieron desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XX, Jauss introduce la noción de paradigma que toma de Kuhn y modifica para hacer un esquema de la evolución de la ciencia literaria. Lo anterior, con el propósito de distinguir la estética de la recepción del resto de paradigmas que se habían planteado hasta ese momento.

La estética de la recepción como un nuevo paradigma: entre la literatura y la historia

Thomas Samuel Kuhn es un filósofo de la ciencia que se distancia de la manera convencional de entender la ciencia en la década de 1960. A diferencia de los científicos que reflexionan sobre las teorías, las hipótesis y los resultados de los experimentos, Kuhn busca los puntos de quiebre o anomalías (como él las llama) de estos sistemas científicos y afirma la influencia de factores históricos, sociológicos y psicológicos en la aparición de nuevos paradigmas. Asimismo, cree que el contexto en el que tienen lugar las revoluciones científicas es determinante para el desarrollo de la ciencia, más que la verificación y acumulación constante de datos y hechos. Todos estos elementos confluyen para lograr el propósito de este físico e historiador estadounidense que es precisamente hacer una historia de la ciencia en la cual se pueda entender por qué en ciertos momentos tienen mayor validez ciertas teorías científicas en vez de otras.

Según Capdevila i Castells (2005): “la noción de paradigma comprende el conjunto de postulados, presupuestos y metodologías de un sistema científico general en una época, junto con los conocimientos que derivan de todo ello” (p. 26). De acuerdo con la teoría de Kuhn, el progreso de las ciencias no ocurre de manera gradual por una acumulación de descubrimientos y conocimientos, sino que se da por rupturas o cambios bruscos de paradigmas. El cambio de un paradigma a otro sucede cuando hay un gran número de anomalías que no se pueden ignorar o cuando el paradigma vigente no puede explicarlas. De modo que ocurre un desplazamiento a otro paradigma que dé respuestas a las cuestiones que el paradigma anterior no pudo resolver. Un nuevo paradigma, se caracteriza entonces, por un cambio de visión y aparece cuando los fundamentos del paradigma existente entran en crisis y como consecuencia se inicia una revolución científica. Siendo esto así, hay que notar que la transición de un paradigma a otro puede tardar varios años, lo que significa que pueden coexistir dos o más paradigmas.

Teniendo esta noción clara, se empieza a entender por qué Jauss cree que la estética de la recepción puede representar un nuevo paradigma. Pues, la ruptura que genera el paradigma emergente en los años sesenta con respecto a los paradigmas anteriores se

produce porque las propuestas de éstos resultan insuficientes para responder a los nuevos interrogantes que surgen con relación al público lector: la Escuela de Constanza aparecerá para llenar este vacío.

Siguiendo la idea de Kuhn, Jauss propone una historia de la literatura en la que identifica los paradigmas principales que son los siguientes: el clásico-humanista, el histórico-positivista y el estético-formalista. A continuación, se mencionan las características generales de cada uno con el objetivo de hacer un recuento de la historia de la literatura desde el punto de vista del filósofo alemán y conocer los momentos decisivos para aproximarse y comprender una obra literaria a través de los siglos.

En primer lugar, el paradigma clásico-humanista surge en el Renacimiento. Durante esta época el parámetro fundamental para valorar una obra de arte es la imitación de las obras clásicas. Por consiguiente, las obras cumplen con las normas y las reglas establecidas por la poética cuando imitan los textos de la antigüedad griega y romana. Este paradigma no admite diversas interpretaciones, ni permite que los lectores analicen los textos de acuerdo con su contexto cultural y su situación actual, como tampoco, se interesa por hacer un seguimiento de las recepciones que ha tenido una obra para apreciar los elementos que ha aportado el paso del tiempo.

Como consecuencia, Jauss le adjudica al paradigma clásico-humanista el esencialismo del significado de la obra de arte y, con esto, lo convierte en un paradigma atemporal al cual le interesa, exclusivamente, el contenido y la forma de una obra literaria, pero que se detiene en un período de la historia. La siguiente cita explica qué se entiende por esencialismo y su relación con el significado de una obra.

Según Jauss, este paradigma mantiene la concepción clásica de que el significado de la obra de arte se desarrolla en su objeto físico, lo que acostumbra a caer en el esencialismo del significado de la obra, es decir, en creer que la obra tiene un significado único e inmutable. (Capdevila i Castells, 2005, p. 27)

El segundo paradigma es el histórico-positivista y ocurre durante los siglos XVIII y XIX. Este paradigma surge en el momento de configuración de muchas naciones-estados en Europa, como lo menciona Iglesias (Cfr, Iglesias, 1994, p. 40). Se caracteriza por darle gran importancia a las condiciones históricas en las que la obra es producida. El motivo

por el cual hay un cambio de énfasis con respecto al paradigma anterior es porque se quiere entender qué tipo de relación tiene la literatura contemporánea con la literatura antigua, como lo afirma Capdevila i Castells (Cfr, Capdevilla i Castells, 2005, p. 27) en su tesis. A lo anterior, este autor responde, siguiendo a Jauss, que es imposible medir las expresiones artísticas de épocas tan diferentes con el mismo criterio de perfección y belleza. La razón es que es imprescindible en la apreciación de la belleza y el arte, el aspecto histórico. En otras palabras, las condiciones históricas, los gustos y costumbres de las personas de una época y un lugar determinado influyen notablemente en la percepción de los objetos bellos y en su enjuiciamiento según los cánones vigentes.

El historicismo en su fase positivista es el más tardío y considera que las condiciones históricas son las condiciones de comprensión. Sin embargo, esta aproximación a las obras literarias hace que se pierda la experiencia directa con el texto y lo convierte en un análisis reducido a algunas naciones. Estas limitaciones dificultan el diálogo entre obras de diversas lenguas y encierran a la literatura en un territorio específico.

Finalmente, el tercer paradigma es el estético-formalista. Éste surge a mediados del siglo XX como una respuesta al paradigma anterior. Los movimientos literarios predominantes en esta época son la estilística, liderada por Leo Spitzer, y el formalismo. Ambos retoman el análisis de la obra literaria como un texto que se caracteriza por estar constituido por un sistema lingüístico, estilístico y compositivo. Es así como se le da primacía a la palabra y al lenguaje. Aunque este paradigma hace énfasis en la obra literaria como un conjunto lingüístico que satisface ciertas condiciones formales y de estilo, su propuesta no es suficiente para cumplir con los nuevos retos que plantea la ciencia literaria.

En la traducción y descripción que hace Capdevila i Castells de algunos fragmentos de la lección que dicta Jauss en 1967, que se llama “Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft” [“El cambio de paradigma en la ciencia literaria”], queda claro como el filósofo alemán distingue tres tipos de retos para la ciencia literaria, cada uno hace referencia a los límites que tenían los paradigmas anteriores y que se quieren superar. Adicionalmente, este filósofo identifica y acoge las propuestas de algunos teóricos de la literatura que señalan un nuevo modo de comprensión de las obras abriéndole el camino a su propuesta. El primer reto pretende acabar con la separación

que existe entre la obra de arte y el mundo, de manera que aquélla ya no se conciba como un objeto aislado. Este aspecto reduccionista del formalismo ya había sido identificado por Spitzer quien propone un método basado en la comprensión que permita unificar el pasado con el presente. El segundo reto, sugerido por Werner Krauss, hace referencia a la comprensión del arte que tiene el marxismo. Específicamente, Krauss critica la unilateralidad de la teoría del arte como reflejo de la sociedad. Como consecuencia, busca que se tome en consideración la influencia del arte sobre la sociedad. Por último, el tercer reto sugiere aproximarse a los estudios literarios desde la perspectiva diacrónica y sincrónica, resultando así, un análisis novedoso con respecto al formalismo y al estructuralismo que sólo consideraban la dimensión sincrónica. Jauss afirma, siguiendo a Frye, que al tener en cuenta las dos dimensiones es posible acceder al significado de las obras.

De acuerdo con los aportes de los tres retos es preciso que la ciencia literaria cambie su manera de analizar las obras; surge así el nuevo paradigma. Con éste se integrarán a la experiencia estética los siguientes aspectos, a saber: el temporal, el social y la historia de los efectos o los efectos producidos por la obra literaria. La estética de la recepción, como lo menciona Jauss en el prólogo de *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, es una praxis estética con tres funciones básicas: *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*. En otras palabras, la función productiva, receptiva y comunicativa de una obra de arte. Según la teoría de este filósofo los tres aspectos de la praxis estética proporcionan placer al receptor. Además de los elementos que se han mencionado, la estética de la recepción resulta novedosa, en especial, porque es una teoría dirigida al ámbito de la vida de la cual se hablará más adelante. No es simplemente una teoría que reflexiona en torno a una característica específica que determina a la obra de arte como lo hacían los movimientos literarios anteriores. De igual manera, la pregunta que Jauss formula es nueva porque es la primera vez que se incluye dentro de la historia de la ciencia literaria al receptor y su aporte en la interpretación de una obra de arte.

Hacia una experiencia estética placentera y amplia

La propuesta en la que Jauss plantea la historia de la literatura de manera renovada tiene como pilares fundamentales a la experiencia estética y a la hermenéutica literaria. La

experiencia estética se caracteriza, en primera instancia, por una curiosidad que aporta una nueva forma de ver al objeto que es considerada como una función descubridora y que también genera placer; en segunda instancia, por su “rebeldía”. Este carácter que el mismo Jauss describe como rebelde presenta una ambigüedad, a saber: por un lado, su función trasgresora que desafía al orden establecido (sociedad burguesa o autoridad religiosa), por otro lado, su fuerza imaginativa que le permite a los lectores idealizar situaciones concretas para olvidar los sufrimientos mediante las satisfacciones que proporciona el placer estético. Jauss establece una conexión cercana entre la “rebeldía” y la libertad de la experiencia estética, es decir, la capacidad mediante la ficción de sugerir cuestiones indiscretas que son capaces de impactar y generar un cambio en una cosmovisión específica. Para complementar lo anterior, habría que decir que la experiencia estética es la apertura a otro mundo más allá de la realidad cotidiana y esto será indispensable para la liberación del ánimo de los lectores y de los espectadores.

Asimismo, la experiencia estética tiene la capacidad de transmitir normas y contenidos para la praxis vital. Esto es posible por la capacidad preorientadora de la experiencia estética que se basa en la fuerza de la imaginación de la poesía que consigue transmitir modelos de hablar y obrar correctamente de una manera más eficaz que aquella de los sistemas filosóficos. Esta cualidad de la experiencia estética es abordada por Jauss en su reflexión sobre el aspecto comunicativo de ésta que se desarrollará más adelante en este trabajo.

Finalmente, como conclusión de este capítulo, se quiere abordar un aspecto fundamental en la filosofía de Jauss: el aspecto placentero de la experiencia estética. Al afirmarlo el pensador asume una posición en el debate sobre el placer que tiene lugar en la década de 1960. En esta época muchos de los filósofos que tratan el asunto de la recepción de la obra de arte se cuestionan por el aspecto placentero de la experiencia estética. Así, mientras que Jauss defiende el placer que proporciona la experiencia estética y hace una apología de la misma, uno de sus coetáneos más destacados, Adorno, perteneciente a la escuela de Frankfurt y representante de la teoría crítica, reflexiona desde la estética de la negatividad criticando y negando el placer de la experiencia estética por considerarlo burgués.

Pero, de forma paradójica, son dos de los pensadores más citados por la escuela de Frankfurt los que le van a dar la clave a Jauss para la defensa del placer estético y consecuentemente para plantear con ello las experiencias de la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catarsis*. Estos pensadores son Marx y Freud. No es la intención de este trabajo ahondar en la concepción de placer de cada uno de ellos, sino retomar algunas de sus ideas como directrices en la postulación de la experiencia estética de Jauss.

El filósofo de la Escuela de Constanza dedica un capítulo de su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria* al placer estético y a la relación que tiene con las experiencias de la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catarsis*. A medida que el filósofo examina la trayectoria del placer¹ le sorprende la separación que se da entre éste y el trabajo. Trabajo y placer parecen estar a las antípodas. Esta separación está correlacionada con uno de los temas principales del marxismo, a saber: la alienación de la sociedad. Sería deseable que la alienación fuese superada gracias al advenimiento de un trabajo placentero: esta es la utopía.

En el pensamiento de Marx la utopía se manifiesta en el trabajo artístico. Éste surge a partir de la idea de una sociedad en la que todos puedan ser artistas, es decir, en la que puedan realizar un trabajo libre y creador que los conduzca al reino de la felicidad. Esta propuesta es la contrapartida del trabajo enajenado que es propio de la sociedad capitalista. Ahora bien, este tipo de trabajo tiene lugar por la contradicción entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Lo que ocurre, básicamente, es que la sociedad capitalista está interesada en producir y aumentar el capital por medio del trabajo. Por lo tanto, el desarrollo de las fuerzas productivas está condicionado por este interés y no puede desenvolverse libremente. Situados en una sociedad donde la libertad es restringida y con ella el poder creador de los artistas la representación de la realidad ya no es suficiente, por lo que se hace necesario crear una sociedad nueva. Una sociedad que se encargará de interpretar y reinterpretar el

1 “El significado más antiguo de *Geniessen* (= disfrutar) – «usar y beneficiarse de algo» – tiene hoy un uso obsoleto o reservado a los lingüistas. [...] El significado de «participación y apropiación», inherente al término alemán, y el sentido específico de «alegrarse por o de una cosa» se mezclan, en esta época formando una unión característica” (Jauss, 1986, p. 59). La historia de este término ha llevado a una separación entre el placer y la vida cotidiana. Precisamente la misión de Jauss consiste en recuperar este significado antiguo y volver a introducir el placer en el ámbito de la vida.

acontecer histórico para crear nuevas manifestaciones artísticas. La siguiente cita complementa esta idea: “Por primera vez al artista no le es suficiente con representar: debe crear, contribuir a la creación de una sociedad nueva, un hombre nuevo, capaz de pensar y sentir de otra manera” (Bozal, 1999, p. 166). Esta idea de la creación será fundamental para el aspecto productivo de la experiencia estética en el pensamiento de Jauss.

Así como la estética marxista² se proyecta hacia un futuro, con Freud la estética psicoanalítica remite a un pasado y, por consiguiente, es una vuelta a lo reprimido por el sujeto, vuelta de la cual se puede obtener placer estético. Esta propuesta psicoanalítica se puede entender desde una dimensión estética que tiene como centro el recuerdo y el reconocimiento de las experiencias pasadas. Según Freud, esta experiencia del pasado que resulta placentera cumple la función de generar una distancia estética, ya sea de desahogo o de defensa y es análoga a lo que sucede en una obra de teatro o en una obra literaria. Ahora bien, la distancia estética permite que el espectador o el lector disfrute de aquello que usualmente en la vida cotidiana no le es posible disfrutar. A partir de esta distancia es que Freud propone la ilusión estética como una manera de satisfacción en el placer estético que ocurre, principalmente, porque el espectador no se encuentra involucrado de forma directa con el sufrimiento de las situaciones representadas y es consciente de que es un juego del cual no se van a derivar daños para su seguridad personal. Es precisamente por la ilusión estética y el placer estético de la identificación que se abre la posibilidad de sentir experiencias ajenas. Finalmente, la estética psicoanalítica de Freud tiene para Jauss una cualidad especial: recuperar el tiempo perdido.

Tanto la estética psicoanalítica como la marxista influyen de manera notable en el pensamiento de Jauss. Pueden considerarse como los cimientos para la historia de las recepciones propuesta por él debido a que la primera de ellas remite al pasado, la

² Entrando más en detalle, la estética marxista es un conjunto de tendencias que se extraen del pensamiento de Marx y Engels por lo que admiten varias interpretaciones, como lo afirma Bozal en su artículo *Estética y marxismo*. Lo anterior, se debe en gran medida a que las reflexiones que hacen estos dos filósofos acerca del arte, la literatura y la estética presentan un carácter fragmentario y no componen de ninguna manera un sistema. Aun así es posible rastrear en las diversas manifestaciones de la estética marxista un interés por las relaciones sociales y la manera en que el arte las manifiesta, o si se prefiere, pretenden entender a través del arte la relación entre hombre y mundo.

segunda al futuro y juntas confluyen para generar una experiencia en el presente que es capaz de enriquecer el significado de las obras de arte a través de una interpretación renovadora que va de la mano de una situación histórica concreta. Además, ambas estéticas ayudan a comprender nociones como la fusión de horizontes y la hermenéutica literaria en la medida en que vinculan el presente con el pasado y el futuro. La aproximación que hace Jauss a éstas dos estéticas y a la hermenéutica hace manifiesta la historicidad que este filósofo quiere integrar en su pensamiento.

CAPÍTULO SEGUNDO

LAS TRES MODALIDADES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN JAUSS

Ha quedado clara la importancia del placer estético en la reelaboración de la experiencia estética propuesta por Jauss. Estrictamente, no existe experiencia estética que no esté correlacionada al placer. El filósofo alemán considera el gozo estético como una experiencia estética primaria que debe asumirse además como un placer que comprende. A partir de lo anterior, Jauss configura un modelo de experiencia estética que articula y resignifica los conceptos: *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*, es decir, la actividad productiva, la perceptiva y la comunicativa. La relación entre estos tres momentos no es jerárquica, ni secuencial; se trata más bien de puntos de vista desde los que puede ser comprendida la experiencia estética en su globalidad. Con el fin de lograr una apropiación cabal de la estética de la recepción de Jauss se hace necesario dar cuenta de cada uno de ellos.

Es conveniente entender el aspecto productivo de la experiencia estética desde su función trasgresora: las grandes producciones de cada época se caracterizan por romper con los cánones establecidos. De acuerdo con la lectura de *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, en la exposición de Jauss se pueden identificar algunos hitos que muestran cómo la praxis estética se libera paulatinamente de ataduras y restricciones hasta llegar a la idea de un hombre creador que considera al arte como su auténtica obra, un hombre que rompe el principio de imitación de la naturaleza y se aleja de los cánones previamente establecidos. Esta nueva libertad en la creación cambia radicalmente el vínculo entre la obra y sus receptores: la obra exige cada vez un esfuerzo interpretativo mayor dado que se presenta esencialmente como una obra abierta.

Teniendo en cuenta las transformaciones de la *poiesis* es conveniente explicar por qué se pasa de la imitación de la naturaleza a la creación autónoma del arte. Para empezar, la tradición griega marca una pauta importante en el inicio de esta

historia. Como lo menciona Jauss, en esta tradición la *poiesis*, entendida como todo el hacer productor, está subordinada a la *praxis*, que se refiere a la actuación práctica. Ahora bien, de acuerdo con la interpretación aristotélica:

la actividad del artesano o del artista, considerada como un hacer realizado con sabiduría (*techne*), se aparta del trabajo inferior o del de los esclavos, que sólo son capaces de obedecer órdenes. Este trabajo poético tiene en común con la actuación ética el hecho de que presupone ya un trabajo independiente en forma de servicios corporales y asistencias. (Jauss, 1986, p. 94)

A partir de esta cita y de las consideraciones posteriores de Jauss, el trabajo del artista supone un saber determinado que es realizado con perfección. El artesano es capaz de producir objetos que satisfacen necesidades vitales, sin embargo, sus obras técnicas y estéticas sólo podrán reproducir a la naturaleza, que se les presenta como un gran ejemplo a seguir. Como consecuencia, los hombres a través del arte no pueden crear ni inventar nada nuevo, pues la naturaleza es considerada como frontera y norma ideal. Por lo tanto, el artista no puede agotarla ni superarla. De esta manera, se deja a un lado la posibilidad de emplear la imaginación y la fantasía para crear nuevos mundos y percibir la realidad de forma diferente.

En otro orden de ideas, la tradición bíblica también desempeña un papel significativo en el desarrollo del primer hito que se mencionó, es decir, en el poder creador del hombre. Según Jauss, el Génesis, mito del origen, le otorga al hombre el dominio de la naturaleza y de sus criaturas, al igual que le permite ser copartícipe en la creación de Dios. Así pues, el hombre está encargado de terminar la obra divina mediante su trabajo. Al mismo tiempo, éste le permitirá apropiarse de la naturaleza y consolidar un mundo humano. Si bien el hombre puede aportar en la creación divina, su obra está siempre subordinada a la creación de Dios.

Aunque la imitación de la naturaleza y la colaboración del hombre en la creación divina son los inicios de la producción humana, los artistas quieren que su obra sea considerada como una segunda creación y que el arte sea su auténtica obra. Por estos motivos, la experiencia estética destruye las barreras impuestas por las tradiciones para que el arte deje de estar subordinado a una idea superior. La poesía es una de las primeras manifestaciones en las cuales el arte aparece como una producción propia del

hombre, “es la primera vez que se tematiza la alegría de producir, «el cantar al cantar»” (Jauss, 1986, p. 97). Lo anterior, hace alusión a la libertad y al placer que siente el poeta al producir. Adicionalmente, la poesía expresa aquello que había permanecido en silencio por mucho tiempo porque había sido reprimido u olvidado. Mediante esta actividad estética el poeta tiene la capacidad de hacer recordar. Con lo que de nuevo se hace evidente la importancia de retomar el pasado para la creación de la experiencia estética.

La ruptura definitiva con la imitación de la naturaleza ocurre con la revolución literaria del siglo XVIII cuando, finalmente, se reivindica la obra del hombre como su creación propia y se le reconoce al saber poético la capacidad para crear otro mundo. Con este cambio de perspectiva el hombre tiene la posibilidad de poder crear libremente por medio del trabajo (entendido en su acepción marxiana). Lo que significa que el arte puede convertirse en un trabajo no alienado. Ahora bien, el trabajo es relevante en la historia de la *poiesis* porque es a partir de él que el hombre puede apropiarse de la naturaleza y producir su propio mundo histórico, como lo afirma Jauss siguiendo a Vico.

El aspecto de la historia de la *poiesis* que más impacto ejerce para la estética de la recepción es la figura del receptor activo que surge a partir del arte moderno que propone una nueva manera de aproximarse a las obras de arte. Para los artistas de este periodo no es suficiente con que un receptor pasivo contemple su obra, como si se tratase de un objeto que ya está completo y finalizado. Probablemente, en otro momento de la historia este tipo de aproximación era adecuada y bastaba para obtener una experiencia placentera. Contrariamente, para los artistas modernos el objeto de arte no existe como tal sino hasta el momento en que es percibido, interpretado. Se requiere la interacción entre la obra de arte y el receptor. Éste debe descifrar el significado que se quiere expresar mediante el objeto que se presenta como una obra de arte. No es una tarea sencilla, pues requiere el gran esfuerzo de ver más allá de lo representado para poder comprender realmente la intención del artista. La complejidad se encuentra en el hecho de que el objeto es indeterminado y el receptor debe traer a su memoria los cánones antiguos del arte para que pueda captar lo novedoso que hay en esa manifestación artística. Es de esta manera como el receptor se convierte en un co-

creador de la obra. Finalmente, es por la actividad productiva de los receptores que las obras de arte de la modernidad son placenteras.

Como ya se ha dicho, la obra de arte que percibe e interpreta el receptor es un objeto indeterminado que recibe el nombre de objeto dudoso (*objet ambigu*). Es a partir de éste que surge un arte nuevo que se aparta completamente del arte anterior y de los cánones que este establecía. Siguiendo la argumentación de Jauss, Duchamp con sus *ready-made* es el artista que mejor muestra lo que sucede con estos objetos. Una de sus obras más representativas es la *Bicicleta*: un montaje de una rueda delantera sobre un taburete. Duchamp deja a un lado todo tipo de formalidades, no existe un marco que delimite la obra, el artista no se atiene a un ideal de belleza, más aún, no hay propiamente una creación original pues el artista fusiona dos elementos cotidianos que ya existían en la realidad para ensamblarlos de una forma inusual. Al final, todo lo que esta obra pueda aportar está en manos del receptor ya que como lo afirma Jauss, Duchamp “reduce la actividad estética del artista al acto, casi momentáneamente poético, de elegir una rueda delantera (y su montaje sobre un taburete), al tiempo que exige al espectador un esfuerzo desproporcionado” (1986, p. 110).

A partir de la consideración del objeto dudoso surge lo que el filósofo de la Escuela de Constanza llama el carácter artístico:

Esta reflexión interrogativa y este placer reflexivo no llevan a ningún final, no conducen a ninguna significación definitiva, ni — mucho menos — a una definición tranquilizadora de lo que, en lo sucesivo se denominará «carácter artístico». En este caso, lo único estéticamente placentero es la actividad del espectador, y no el objeto en sí. (Jauss, 1986, p. 110)

Siguiendo el hilo argumentativo de esta modalidad de la experiencia estética se llega a la afirmación de que la historia de la *poiesis* tiene como centro a la creación. Ha habido diversas formas en las que el hombre ha creado en los distintos periodos de la historia. Entre ellos hay que resaltar a la modernidad, durante esta época se empieza a dar la interacción entre el artista, su obra y el receptor consolidando así una unidad productiva que crea significados y abre al arte a múltiples posibilidades e interpretaciones que conducen a una experiencia placentera. La modernidad también es muy importante porque es la primera vez que se hace una reflexión acerca del valor que

tiene para la estética el saber poiético, es decir, un saber que se basa en la sensación, la sensibilidad, la imaginación y el recuerdo para la creación de una obra. No se puede dejar a un lado el hecho de que con el desarrollo del arte moderno la obra se vuelve polifacética, por lo que ella no está completamente establecida y con diferentes interpretaciones y aproximaciones es posible actualizarla y renovar sus contenidos de forma constante.

Ahora bien, el receptor activo debe colaborar con la producción de la obra e interactuar con el artista. Para comprender adecuadamente el nuevo rol que desempeña el receptor es pertinente referirse a los otros dos aspectos de la experiencia estética, a saber: el receptivo y el comunicativo. A continuación, se describirán brevemente con el fin de comprender el cambio de énfasis que hace Jauss con su filosofía.

La *aisthesis* es el aspecto receptivo de la experiencia estética. En el apartado sobre la *poiesis* ya Jauss se había referido a una *aisthesis* que es también *poiesis* en tanto que requiere del carácter creativo del receptor, para aludir a esta situación el filósofo trae a cuento la obra de Duchamp haciendo énfasis en el esfuerzo que tiene que hacer el receptor para apropiarse de los *ready-mades* del artista francés. Con esta apreciación Jauss abre el camino de lo que será una de las características más importantes de la *aisthesis*: su carácter histórico, la claridad de que en cada tiempo la experiencia estética se presenta de diverso modo. Con este presupuesto, en su texto *Experiencia estética y hermenéutica literaria* Jauss hace un recorrido por los diferentes momentos de la *aisthesis*: parte de la antigüedad clásica para llegar al arte contemporáneo demostrando que la percepción está lejos de ser una constante antropológica. Sería dispendioso exponer el camino que traza el filósofo alemán, es suficiente para ilustrar lo anterior con recordar la digresión que hace sobre la intensidad y cantidad de estímulos propios de la edad moderna y contemporánea. Para Jauss, la experiencia estética contemporánea está marcada por una sobreestimulación que está íntimamente ligada a la sociedad de consumo, es una experiencia tan veloz, tan extrema que, a su juicio, difícilmente se puede integrar en el recuerdo personal. Esta característica propia del tiempo actual habría sido imposible en otra época.

Una vez expuestos los aspectos de la *poiesis* y la *aisthesis* es momento de pasar a explicar el tercer aspecto de la experiencia estética, a saber: la *catarsis*. Jauss considera

que esta parte de la experiencia estética debe ser abordada detenidamente debido a que ha sido poco desarrollada en la historia del placer estético. De igual modo, el filósofo de la Escuela de Constanza quiere descubrir los efectos de la experiencia estética que han sido ignorados en el pasado. Para aproximarse a la categoría de la *catarsis* se basa en las definiciones y reflexiones que hacen Aristóteles y Gorgias al respecto, para luego hacer un recuento histórico de cómo ha ido cambiando la concepción del placer catártico en las diferentes épocas. Para Jauss:

la *catarsis*, es —a juzgar por las definiciones de Gorgias y Aristóteles— aquel placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía, que son capaces de llevar al oyente y/o al espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo. (1986, p. 76)

Es por medio de esta experiencia que es posible liberar el ánimo del espectador de sus intereses prácticos y de las opresiones de la realidad cotidiana y permitirle, de esta manera, sentir placer con una obra o con la representación de una situación particular en el teatro. Esta experiencia tiene, también, una función social que consiste en la comunicación, inauguración y justificación de normas de conducta como lo menciona el filósofo alemán (Cfr. Jauss, 1986, p. 76). Asimismo, esta función tiene la capacidad de cuestionar modelos de conducta tradicionales y reemplazarlos por otros nuevos. Si bien la experiencia catártica puede abrir a los individuos hacia la sociedad y promover las relaciones entre ellos, tiene otro matiz que involucra exclusivamente al observador y su placer en el objeto. Basándose en los rasgos anteriores, Jauss proclama a la *catarsis* como la función comunicativa de la experiencia estética que hace evidente el carácter intersubjetivo de la misma.

La historia de la *catarsis* comienza con Aristóteles. Este filósofo estagirita considera que la tragedia es un tipo de arte que comunica emociones como la compasión y el horror que llevan al espectador a la identificación emocional con el héroe. Esta identificación permite que el espectador se libere de sus preocupaciones cotidianas y de sus vínculos. Por lo tanto, hace que las personas se desentiendan de su situación actual para disfrutar aquello que está siendo representado. Este distanciamiento de las finalidades prácticas de la vida hace posible la purificación del espectador a través de las emociones que le son transmitidas por la tragedia. Para conseguir que el espectador se identifique con el héroe es necesaria la ficción de un objeto real o posible que tiene el

propósito de efectuar la purificación. De aquí que, lo imaginario tenga un lugar privilegiado en la concepción aristotélica de la *catarsis*.

En otro momento de la historia, el cristianismo critica la *catarsis* aristotélica y busca la manera de adaptar la experiencia estética y los efectos que produce a las necesidades de la doctrina. Es así, como se cambia el objeto imaginario de la tragedia por la imitación de Cristo, es decir, de un personaje histórico que ha vivido y ha mostrado con su forma de actuar ciertas conductas que son consideradas como un buen ejemplo a seguir y en consecuencia se postula como un modelo que promueve una identificación moral. Igualmente, a la distancia estética se contraponen una emoción que se basa en la devoción y en la edificación del alma. Finalmente, la purificación obtenida mediante la *catarsis* es sustituida por la compasión.

Durante la modernidad hay una crisis de la experiencia catártica y con ella surgen dos posiciones que la asumen de manera diferente. En primer lugar, Rousseau reinterpreta la noción cristiana de la compasión y termina por entenderla como la única virtud natural necesaria para los hombres en estado de naturaleza. En otras palabras, la compasión es una virtud particular que le permite a los hombres mantener un lazo social y evitar así que su instinto de conservación prevalezca y que el género humano desaparezca. Por este motivo, la compasión es primordial para fomentar la solidaridad entre los hombres. De cualquier modo, Rousseau critica la *catarsis* aristotélica porque cuestiona que se pueda reproducir en el escenario un sentimiento natural como la compasión. Más aún, considera que la capacidad catártica del arte es un método poco apropiado para comunicar y promover la compasión y la solidaridad entre los individuos. Lo anterior, porque este filósofo afirma que el teatro no es capaz de cambiar la mala situación social, sino todo lo contrario, refuerza las situaciones y las relaciones existentes (Cfr. Jauss, 1986, p. 176). Finalmente, Rousseau rechaza tanto al teatro como al arte en general y aspira hacia una vida sencilla que no involucre al arte ni a la imaginación como lo menciona Jauss en su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria*.

La segunda posición es la de Brecht, un escritor y dramaturgo alemán conocido por procurar la reflexión del espectador a través de sus obras. Además, siguió durante su vida una corriente de pensamiento marxista. Con respecto a la crisis de la experiencia

catártica Brecht considera que es necesario crear un arte dramático no aristotélico. La crítica que le hace a la *catarsis* aristotélica le resulta interesante a Jauss porque: “la reduce a una postura de «simpatía hacia los personajes representados», y, por tanto, a una aceptación irreflexiva de sus normas de conducta o «imágenes del mundo»” (Jauss, 1986, p. 177). A partir de esta crítica el escritor se pregunta por la manera en la que el teatro moderno pueda ser didáctico y entretenido a la vez. Brecht busca un modo eficaz de presentar las normas de conducta y de motivar al espectador, mediante la representación teatral, a una transición de una reflexión crítica solitaria a una actuación solidaria.

Tras su búsqueda encuentra en la diversión una herramienta efectiva. Pues descubre un gusto afín entre aquello que divierte a los productores de una obra y a los espectadores y logra mostrar cómo es posible apropiarse de un mundo que se creía inmutable mediante las emociones suscitadas en el escenario. La siguiente cita de Brecht que Jauss incorpora en su texto expresa lo anterior:

«Ellos (los espectadores) disfrutan con la sabiduría derivada de la solución de un problema; con la ira, en la que puede convertirse la compasión hacia los oprimidos; con el respeto a lo respetable del hombre, esto es a lo filantrópico; en una palabra: con todo lo que divierte a los productores». (Jauss, 1986, p. 178)

En conclusión, Brecht considera que el teatro es un medio adecuado para transmitir normas y modelos de conducta a las personas porque la representación puede afectarlos de tal manera que los lleve a cambiar la forma en que realizan sus acciones. Aunque este alemán introduce nuevos medios, como el asombro y la sorpresa, para comunicar contenidos morales mediante el arte, no es, sin embargo, el primero que intenta combinar ambos elementos. En la historia, lo ejemplar ha tenido esta pretensión. Especialmente, el cristianismo utilizó el ejemplo como una manera de convencer a los laicos de las cualidades de la doctrina. El ejemplo tiene como ventajas la evidencia de lo concreto, su origen fáctico, un modelo a seguir que haya existido realmente, en suma, el ejemplo se presenta como un hecho, es decir, como una experiencia de alguien en un momento determinado de la historia que por sus acciones puede enseñar a la posteridad formas de conducta adecuadas.

Luego de que la experiencia estética ha comunicado su significado, el receptor puede optar entre dos caminos: el primero, consiste en seguir actuando de la misma manera que lo hacía antes de percibir la obra, lo que significaría que perseveró en la contemplación placentera y solitaria de la obra. El segundo, modifica su vida práctica, es decir, cambia su actuación diaria, su comportamiento y sus relaciones con los otros. Para seguir este camino la obra tuvo que haber impactado al espectador con el propósito de hacerlo pasar por el momento placentero de la contemplación a la función social de la experiencia catártica. Únicamente, se llega a esta fase cuando el mensaje se transmite de manera efectiva y logra convencer al observador de seguir la propuesta de lo ejemplar y de imitar un modelo de conducta sugerido. En suma, los efectos comunicativos de la experiencia estética catártica tienen la capacidad de modificar la conducta de los hombres, por lo que una obra de arte tiene un poder transformador que no se puede pasar por alto.

CAPÍTULO TERCERO

HERMENÉUTICA LITERARIA: UN PUENTE HACIA LA COMPRENSIÓN DEL OTRO

Aproximación a la hermenéutica

Después de haber explorado la noción ampliada que tiene Jauss de la experiencia estética, que consiste en la integración de los tres aspectos ya mencionados, a saber: la *poiesis* (aspecto productivo), la *aisthesis* (aspecto receptivo) y la *catarsis* (aspecto comunicativo) es momento de pasar a considerar el segundo pilar de la filosofía de Jauss; la hermenéutica literaria.

El segundo eje fundamental para la estética de la recepción es la hermenéutica literaria. Para abordar este tema se tendrá en cuenta, en primer lugar, el texto introductorio de Paul de Man de la obra *Toward an Aesthetic of Reception* que es una recopilación de algunos escritos de Jauss. Un adecuado acercamiento a la hermenéutica puede hacerse desde el interés general que comparten los miembros del grupo de investigación de la Escuela de Constanza, a saber, poética y hermenéutica. Precisamente, *Poética y hermenéutica* es el título de su publicación compartida. A partir de esta unión entre poética y hermenéutica es que Paul de Man proporciona los elementos para entender la peculiaridad del pensamiento de Jauss dentro de la reflexión de la estética de la recepción. En su texto introductorio este autor muestra cómo cada uno de los integrantes de la Escuela de Constanza se enfrenta de una forma distinta a la poética y a la hermenéutica, pero vamos a adentrarnos en la filosofía de Jauss específicamente.

Al abordar cada uno de los términos arriba citados se encuentran diferencias metodológicas importantes entre los teóricos de la Escuela de Constanza. Se puede empezar con una de las definiciones de poética que comparten algunos de los teóricos

de la Escuela de Constanza: “la poética es una disciplina metalingüística, descriptiva, o prescriptiva que reclama consistencia científica” (de Man, 1982, p. ix)³. Asimismo, la poética realiza análisis formales de los textos al considerarlos estructuras lingüísticas, sin tener en cuenta su significación. En pocas palabras, esta disciplina se preocupa exclusivamente por la forma en la que un texto está dispuesto y por la manera en la que se relacionan los elementos que componen al sistema lingüístico en cuestión. Al ser una rama de la lingüística, su estudio se basa en teorías que son previas a la realización histórica. Su preocupación está dirigida hacia la taxonomía, que hace referencia a la clasificación de los distintos géneros literarios. Los teóricos de la Escuela de Constanza que optan por este énfasis encuentran sus raíces en el formalismo y en el estructuralismo, como también, en la fenomenología.

Una tendencia muy distinta es compartida por aquellos estudiosos que optan por la hermenéutica. Los pensadores que prefieren este enfoque tienen como antecedentes a filósofos de la historia y de la interpretación.

La hermenéutica es, por definición, un proceso dirigido hacia la determinación del significado; postula una función trascendental de la comprensión, sin importar lo compleja, lo demorada (el tiempo adicional en el que se alcanza), o lo tenue que pueda ser, y tendrá, a través de una mediación, que formular preguntas acerca de la verdad extralingüística de los textos literarios. (de Man, 1982, p. ix)⁴

Siguiendo a Gerald L. Bruns la hermenéutica se enriquece al preguntar qué es la comprensión y la interpretación, no sólo de textos, sino también de acciones humanas, de culturas diferentes y de sí mismo. La perspectiva desde la que comprende e interpreta es igualmente diversa, pues considera varias tradiciones culturales y disciplinas intelectuales.

Sin embargo, este amplio campo en el que se sitúa la hermenéutica contemporánea no siempre fue así. Si se tiene en cuenta su etimología hermenéutica viene de la palabra

³ La traducción es mía. “Poetics, on the other hand, is a metalinguistic, descriptive or prescriptive discipline that lays claim to scientific consistency” (Paul de Man, 1982, p. ix).

⁴ La traducción es mía. “Hermeneutics is, by definition, a process directed toward the determination of meaning; it postulates a transcendental function of understanding, no matter how complex, deferred, or tenuous it might be, and will, in however mediated a way, have to raise questions about the extralinguistic truth value of literary texts”. (Paul de Man, 1982, p. ix)

griega *hermeneia* que significa originariamente expresión, interpretación o traducción. El nacimiento de la hermenéutica suele asociarse con el mito de Hermes. Hermes es un dios griego que se encarga de transmitir el mensaje de los dioses a los hombres en un lenguaje que puedan comprender. De esta manera simboliza la mediación.

En un principio, la hermenéutica se restringía al ámbito teológico, específicamente, a la exégesis e interpretación de los textos de la Sagrada Escritura. En esta fase, la hermenéutica realiza una interpretación técnica del texto, lo que quiere decir que su análisis tiene en cuenta exclusivamente aquello que está escrito, sin considerar los procesos de la creación y la recepción de los textos. Cuando la hermenéutica se expande hacia la filosofía y la literatura se abre a diferentes maneras de interpretar los textos.

Este trabajo se limita a la hermenéutica contemporánea, específicamente a los planteamientos que Jauss asume de Gadamer. Al respecto se considerarán tan sólo algunos puntos claves que permiten entender la propuesta de la hermenéutica filosófica y la hermenéutica literaria de ambos filósofos respectivamente.

Con Schleiermacher se propone por primera vez la idea de que la hermenéutica tiene como objetivo la comprensión del otro. La pregunta que se formula es cómo entender los pensamientos y las experiencias de otras personas (Bruns, 1998, p. 397). Por consiguiente, lo que se pretende es acceder a un punto de vista ajeno. Este interés propuesto por el teólogo en el siglo XIX será uno de los elementos más importantes en la propuesta de la hermenéutica literaria de Hans-Robert Jauss como se verá más adelante.

Por otro lado, la hermenéutica del siglo XX cambia de énfasis con la filosofía de Martin Heidegger. El paso decisivo del filósofo de *Ser y tiempo* es que toda aproximación filosófica a los problemas es hermenéutica, de hecho, este filósofo concibe la comprensión como la manera de relacionarse con el mundo. No obstante, este planteamiento no permite que los intérpretes salgan de su entorno histórico y cultural, como tampoco, de sus esquemas y prácticas en las cuales las cosas adquieren sentido, como lo menciona Bruns. De esta manera, Heidegger deja sin responder la preocupación originaria de la hermenéutica, a saber: cómo comprender aquello que no hace parte de nuestro mundo que supera nuestros parámetros habituales de comprensión y que se nos presenta como completamente otro.

A partir de esta limitación de la filosofía de Heidegger, Gadamer elabora su hermenéutica filosófica. El centro de su propuesta va a ser, precisamente, la pregunta que Heidegger deja sin responder. En la formulación de su filosofía, como parte de la hermenéutica contemporánea, se percibe cómo la noción de la interpretación se amplía en la medida en que establece una relación íntima entre la hermenéutica, el lenguaje y el mundo. Ahora es momento de detenerse en los aspectos de la filosofía de Hans Georg Gadamer que para Jauss van a ser fundamentales en la formulación de su teoría de la estética de la recepción.

Nociones claves de la hermenéutica filosófica en el planteamiento de Jauss

Desde que Gadamer inicia sus estudios en la universidad muestra un gran interés por las humanidades, especialmente por el arte y la literatura. A partir de esta etapa de su vida cuestiona los métodos científicos modernos de enseñanza que se basan en la acumulación del conocimiento y busca justificar una educación que tenga en cuenta los puntos más relevantes de la cultura. Durante sus años de estudiante, Martin Heidegger es su profesor y el encuentro con su pensamiento influye notablemente en el desarrollo de sus ideas filosóficas.

En el periodo que Gadamer es profesor de filosofía en Heidelberg produce su obra filosófica maestra *Verdad y método*. Es publicada en 1960 y en ella se desarrolla su hermenéutica filosófica que motivará reflexiones y discusiones en Alemania. Gadamer es el fundador de la neo-hermenéutica o de la hermenéutica filosófica que se enfoca en revisar la pretensión de verdad de la ciencia y hacer notar que el método científico moderno no es suficiente y que por tanto hay que atender a experiencias de otro tipo como la estética, la ética y la lingüística que son fundamentales para el conocimiento, como lo afirma Garagalza en su artículo sobre Gadamer.

Este filósofo se centra en el problema de la comprensión. En la hermenéutica filosófica la comprensión tiene una naturaleza lingüística e histórica. Por un lado, el filósofo alemán pone el acento en el lenguaje porque no lo considera simplemente como un instrumento que hace posible la comunicación, sino que afirma que a través de él se muestra la realidad y que comprender es un proceso que se lleva a cabo mediante

palabras. Por otro lado, el lenguaje siempre contiene una «acepción del mundo», como lo menciona Garagalza, de modo que se hace manifiesta la naturaleza histórica de la comprensión, pues se comprende por medio del lenguaje y el lenguaje siempre está inmerso en un horizonte histórico y cultural. Como consecuencia, lenguaje e historia son inseparables en el proceso de comprensión.

Asimismo, cuando se habla de comprensión e interpretación hay que partir de la idea de que la hermenéutica es un arte que transforma. El encuentro de un texto con el intérprete produce cambios porque cuestiona los prejuicios y las ideas que lo orientan en la lectura, modificando así su forma de pensar. A su vez, el texto es interpelado por múltiples preguntas nuevas a partir de las cuales se crean nuevos sentidos. La siguiente cita muestra con más claridad cómo la comprensión de lo ajeno implica una comprensión de sí mismo y del propio mundo:

para Gadamer la comprensión de la obra de arte recibida es más que comprensión de lo ajeno, orientación del ser propio, asunción de la propia *historicidad* y de los propios prejuicios, y en función de esto se da el *diálogo* con la obra. (Sánchez, 1996, p. 178)

En este sentido, resulta claro que una de las grandes preocupaciones de Gadamer en la formulación de la hermenéutica filosófica sea la tradición. Se puede entender la tradición como la transmisión o la entrega de algo. Como un conjunto de creencias, costumbres y prácticas que son comunicadas de generación en generación, como se menciona en *The Gadamer Dictionary*. A través de la tradición pertenecemos al curso de la historia y este estar en situación es el punto de partida de la comprensión en las ciencias humanas.

De modo general, Gadamer considera inapropiada la aproximación de la ciencia moderna al conocimiento por medio de un método racional que excluye a la tradición en el proceso de alcanzar la verdad por considerarla oscura y difícil de descifrar. Para este filósofo llegar a una idea completamente clara es imposible porque los seres humanos están sumergidos en la cultura y en el lenguaje, por lo tanto no existe una única manera de aproximarse y apropiarse de la realidad. No está de acuerdo con la posición de rechazo que adopta la modernidad con respecto a la tradición, pues considera que esta es una fuente de verdad y conocimiento. Gadamer quiere mostrar la fuerza de la

tradición. Con todo ello, se adentra en lo oscuro y oculto de la filosofía y de la vida del hombre.

En conexión directa con la tradición están los prejuicios en tanto que ellos son las ideas que entretienen, conforman, una cultura. Éstos se pueden entender como el trasfondo que está antes de un juicio reflexivo, es decir, es una forma pre-reflexiva de relacionarse con el mundo que posibilita los juicios reflexivos y evaluativos.

Ahora, la existencia de los prejuicios para Gadamer no tiene una connotación negativa, al contrario, se convierte en la condición de la comprensión esto se ve reflejado en la idea de la fusión de horizontes, donde la palabra fusión indica claramente un encuentro entre realidades diversas. Un horizonte es un punto de vista que se constituye a partir del lenguaje y la cultura. En la medida en que se posee y utiliza un lenguaje se desarrolla un horizonte. La fusión de horizontes es el encuentro entre el horizonte del presente y el horizonte del pasado. Para Gadamer ninguno de los dos horizontes debe opacar o primar sobre el otro. De lo que se trata es que ambos establezcan un diálogo. De manera que cada horizonte tenga una voz propia que se determina en la dialéctica de pregunta y respuesta. A pesar de todo, la fusión de horizontes es sólo una aspiración, nunca es completa la unión de dos horizontes porque nunca se comprende lo otro con total transparencia. Por lo tanto, se hace necesaria la interpretación. La dificultad de la fusión está en que ambos horizontes cambian permanentemente con el paso del tiempo y se expanden, con lo que captarlos se convierte en una tarea compleja. En últimas, de lo que se trata es de llegar a un acuerdo entre dos perspectivas de mundo completamente diferentes, si se logra tal acuerdo hay comprensión.

Cuando Gadamer propone la fusión de horizontes quiere darle importancia al pasado y demostrar que este sigue determinando al presente, finalmente, es a partir del pasado que surge el presente que conocemos. Más aún, el horizonte del pasado es un horizonte vivo, que tiene la capacidad de transmitir inquietudes al presente y, por consiguiente, puede establecerse un diálogo.

La noción de diálogo que propone Gadamer surge a partir de la lectura de los diálogos socráticos de Platón. Teniendo en cuenta la estrategia que utiliza Sócrates

cuando hace preguntas claves que muestran cómo se desarrolla un argumento, el filósofo alemán resalta la idea de la conversación en su sentido cotidiano e informal, en la cual se da un intercambio entre los puntos de vista. Más aún, la comprensión surge en medio del diálogo y en la medida en que este transcurre se va descubriendo la verdad. Ahora bien, la verdad se construye entre varios interlocutores. Las preguntas y el desarrollo del argumento o del punto específico que se pone en cuestión (que vendrían a ser las respuestas) facilitan y promueven la aparición de la misma.

De acuerdo con Lawn y Keane el diálogo tiene varias características. Es incompleto, puede tomar múltiples direcciones, es informal, no requiere de reglas específicas, es público y por lo tanto es diferente a los pensamientos y reflexiones individuales, revela algo acerca de sus participantes, y lo más importante de todo es que genera cambios al retar y poner en cuestión los prejuicios de los interlocutores porque modifica las suposiciones que un principio se tenían. Por consiguiente, un diálogo puede hacer que se vean las cosas de manera diferente y bajo una nueva luz (Lawn & Keane, 2011). En la filosofía de Gadamer el diálogo y la fusión de horizontes son conceptos muy cercanos porque cuando los horizontes se encuentran lo hacen a través del diálogo y el diálogo a su vez permite que los horizontes transmitan las preguntas y respuestas que llevan a la comprensión y a construcción de nuevos sentidos.

Cuando se trata del diálogo con un texto, aquello que el autor quiso decir se amplía en las múltiples interpretaciones que durante la historia el texto ha sufrido, de manera que el lector se tiene que enfrentar a ellas. Esto es lo que Gadamer llama historia efectual. Con el transcurrir del tiempo se va generando una distancia histórica entre la producción de la obra y la lectura de la misma. Contrario a lo que podría pensarse, esta distancia no es un obstáculo para la comprensión, sino que resulta productiva para ésta porque abre más posibilidades. En la distancia surgen nuevas interpretaciones que incorporan acontecimientos históricos y productos culturales que no existían antes.

En la historia que media entre la obra y el intérprete aparecen interpretaciones que van más allá de lo que el autor entendía en el momento de su producción, y que desbordan aquello que él pudiese haber imaginado que su texto dijera. Por lo tanto, se hace manifiesto que la obra genera efectos. Cuando el lector se encuentra con la obra,

esta trae consigo todas las interpretaciones anteriores. De modo que debe asumir la historia de los efectos que la obra ha generado con el paso del tiempo.

En cada comprensión está presente la historia de los efectos. Ésta determina más completamente el sentido de un texto, anticipa aquello que va a ser problemático como también el objeto de búsqueda. Además esta historia, tiene en cuenta las consecuencias que un texto puede generar y que en un momento específico no se ven o están ocultas. Todas estas condiciones determinan la situación hermenéutica del intérprete. Finalmente, la historia de los efectos siempre acompaña a un texto y al lector, trae consigo elementos del pasado, interpretaciones y efectos que la tradición ha suscitado con la lectura de una obra. Igualmente, la historia de los efectos motiva en el lector actual interpretaciones diferentes, pues al estar situado en un momento histórico específico lo que diga acerca del texto va a determinar lo que el texto pueda significar en el futuro.

El último tema que se va a desarrollar es el de lo clásico que paradójicamente se configura a contrapelo de la historia de los efectos. Según *The Gadamer Dictionary*: “Cuando se habla de ‘lo clásico’ usualmente se contrasta con ‘lo moderno’; lo clásico se refiere aquí a la producción intelectual del mundo antiguo, específicamente el mundo de la cultura griega y romana” (Lawn & Keane, 2011, p. 18)⁵. Además, se dice que una obra es clásica cuando se puede volver a ella una y otra vez y esta continúa transmitiendo un mensaje para las nuevas generaciones debido a que invita permanentemente a la reflexión. Sin embargo, se le ha criticado a Gadamer por un lado, el darle demasiada importancia a la Antigüedad y por otro, haber considerado a lo clásico como una categoría “fuera del tiempo” ya que la obra se media sólo a sí misma para ser comprendida. Como consecuencia, lo clásico entra en contradicción con la historia de los efectos, pues ya no se tiene en cuenta la dimensión temporal y por tanto, se dejan de lado las múltiples interpretaciones que la distancia temporal ha generado.

⁵ La traducción es mía. “When speaking of ‘the Classical’ one usually contrasts it with ‘the Modern’; the classical here refers to the intellectual production of the ancient world, specifically the world of Greek and Roman culture”.

Finalmente, como ya se ha dicho, la comprensión implica una fusión de horizontes, ya sea la unión entre el horizonte del pasado y el horizonte del presente, o entre el horizonte del intérprete y de su objeto. Ahora es importante agregar que dicha fusión ocurre en el flujo de una historia de los efectos, que trae consigo un significado del pasado que se ha transmitido mediante la tradición y que se aplica al presente (Cfr. Grondin, 2006, p. 37). Con lo anterior, se demuestra que los conceptos que Gadamer utiliza en su hermenéutica filosófica se encuentran entrelazados intrínsecamente, y que al referirse a uno de ellos es inevitable remitirse al resto.

Hermenéutica literaria y su vínculo con la experiencia estética

La influencia de la hermenéutica filosófica en el pensamiento de Jauss es innegable, este filósofo acoge la mayoría de las nociones gadamerianas y, a partir de ellas, formula la hermenéutica literaria. Sin embargo, no se puede dejar de lado la distancia que el filósofo de la Escuela de Constanza toma con relación al tratamiento que Gadamer hace del tema de lo clásico, la posición que asume frente a un método que guie su teoría y el tema del placer estético. Para Gadamer lo clásico está fuera del tiempo y, por tanto, no requiere de la superación de la distancia histórica. En este sentido, lo clásico deja inhabilitada toda posibilidad de la dinámica pregunta-respuesta propia de la hermenéutica. Para Jauss, por el contrario, toda obra, incluso aquella que conforma el conjunto de aquellas llamadas clásicas presupone una relación dialógica entre el presente y el pasado, así, una obra del pasado puede decir algo sí y sólo sí un observador contemporáneo le pone una pregunta a la que ella tiene que responder. Una obra es clásica sólo en tanto que receptores de épocas diversas siguen entablando un diálogo con ella y la renuevan y superan una y otra vez la distancia histórica.

El segundo punto del que Jauss se distancia de Gadamer es su posición con respecto al método. Gadamer no considera necesario ningún método que guie su propuesta de la hermenéutica filosófica, pues asume una actitud crítica con respecto al método científico moderno al considerarlo insuficiente y limitado para alcanzar el conocimiento, por ello propone una teoría que incluya experiencias de otro tipo, entre ellas sugiere a la experiencia estética. Mientras que Jauss, en aras de la sistematización de la recepción requiere de un método. Un método para mirar con lupa cada una de las modalidades de

la experiencia estética, detenerse en cada momento y en sus peculiaridades. Busca organizar y separar los diferentes aspectos de una experiencia tan amplia. En este sentido, Jauss se encarga de estudiar lo específico, las pequeñas partes que componen este tipo de experiencia y así poder entender lo que sucede cuando se produce y se recibe una manifestación artística, al igual que permite estudiar los efectos que ésta genera en una sociedad específica. Su método organiza un complejo proceso mediante una separación analítica de los aspectos de la experiencia estética. Esta elección por el método hace asequible al público general la teoría estética de Jauss y le permite al filósofo explicar por qué considera que cada momento de la experiencia estética es placentero.

Finalmente, la diferencia más significativa con relación a Gadamer es el carácter placentero de la experiencia estética. Mientras el filósofo de *Verdad y método* se enfoca en la verdad del arte y del texto, Jauss con su filosofía lo apuesta todo por el placer. El placer permea todos los momentos de la experiencia estética. Surge a partir de la creación libre del artista que le permite desprenderse de cánones anteriores y de criterios de imitación para así poder crear obras nuevas, expandir los límites impuestos y trasgredir lo establecido. El resultado: una obra individual, única y perfecta. Pero esta obra sólo estará completa cuando sea percibida por otras personas diferentes a su creador. En este punto se hace manifiesta la herencia gadameriana.

Una vez establecidas las distancias, se procederá a exponer el modo como Jauss entiende la hermenéutica literaria. Para el filósofo alemán, cuando se recibe una obra de arte hay un encuentro entre horizontes. El horizonte del receptor que se ha creado a partir de múltiples experiencias personales, una historia, una tradición, un contexto social y cultural entra en contacto con el horizonte de la obra y del autor. A partir de este momento empieza a haber un intercambio entre estos puntos de vista por medio de un diálogo. Un diálogo en el cual el receptor siempre tendrá el privilegio de la pregunta y el texto el de la respuesta originaria. A medida que se avanza en el diálogo hay una fusión de horizontes. Cada vez que los elementos de un horizonte permean a los otros se consolida con mayor fuerza esta unión.

Con el aspecto receptivo se hace evidente que la experiencia estética y la hermenéutica literaria son simultáneas, se complementan y se vinculan tan íntimamente

que la separación que se hace de ellas es sólo analítica y con fines explicativos. El proceso a través del cual un receptor percibe una obra, establece una postura, hace una interpretación, y finalmente su comprensión está siempre mediada por una hermenéutica que le procura las herramientas para tener acceso a mundos diferentes del suyo, poderse enriquecer con las experiencias ajenas y explorar épocas históricas diferentes. La hermenéutica literaria consiste en todo lo que se acaba de mencionar y precisamente es la experiencia estética la que tiende un puente entre el propio horizonte y el horizonte de otro, de un tú. Una obra de arte es capaz de generar múltiples efectos que conducen a la comprensión del otro. Esta es la tarea que Jauss se propone resolver con su filosofía de la recepción.

Todo este proceso conduce a un goce cognoscitivo y a una cognición gozosa (Jauss, 1989, p. 20), pues un objeto estético genera placer por el libre juego de las facultades al mismo tiempo que ocurre una comprensión de los contenidos y los significados transmitidos por este objeto. Aunque muchas veces estén presentes a la vez el placer y la interpretación, Jauss distingue entre una experiencia primaria y un acto reflexivo. Para empezar: “la experiencia primaria se realiza al adoptar una actitud ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola” (Jauss, 1986, p. 13). Esta experiencia se refiere al placer que se siente al percibir una obra, es un placer contemplativo del público general que se fascina y se deja deleitar por las cualidades de la obra. El acto reflexivo tiene como base a la experiencia primaria y a partir de ella interpreta la obra, comprende su significado y tiene la posibilidad de renovar el sentido que se trasmite. Poniéndolo en una fórmula breve, la experiencia primaria se refiere al reconocimiento y a la recepción, y el acto reflexivo se puede identificar con la comprensión y la interpretación de los textos.

Sin importar a cual de los dos niveles se llegue, la experiencia estética se caracteriza siempre por su carácter cognoscitivo, es una experiencia capaz de transmitir conocimientos. Este es uno de los aportes más importantes de Jauss en el campo de la estética porque a partir de la modernidad se busca consolidar un tipo de conocimiento diferente al de la racionalidad científica. Se propone un conocimiento más amplio, que tome en consideración las demás facultades de los hombres. La estética cree en la

integración entre la razón, la sensibilidad y la imaginación para conocer el mundo y comprender la realidad.

Si prevalecen las ansias por aproximarse a una definición de la hermenéutica literaria y por terminar de entender en qué consiste su tarea hay que remitirse a Jauss y a su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria*.

entiendo la hermenéutica literaria 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. (Jauss, 1986, p. 23)

Como lo dice esta cita, la hermenéutica literaria va examinar la distancia temporal entre la producción de la obra y su recepción. En este aspecto la propuesta de Jauss es similar a la de Gadamer, porque considera que la historia de los efectos, que en la filosofía de Jauss recibe el nombre de la historia de las recepciones, es determinante en la configuración de nuevos sentidos. Novedosa en Jauss es la idea de que cada receptor con su historia y con sus propias ideas tiene una comprensión particular y única de la obra, con lo cual se está actualizando constantemente. La obra es siempre abierta.

A partir de lo que se ha explicado, se pueden distinguir metódicamente dos formas de recepción. La primera va a aclarar el proceso mediante el cual un texto trasmite significados y crea efectos en un lector actual. La segunda, va a reconstruir las diversas interpretaciones y recepciones que ha tenido un texto a lo largo de la historia (Cfr. Jauss, 1986, p. 14). Una vez más la historicidad tiene un papel central en el pensamiento de Jauss, la unión entre el presente y el pasado se consolida como una de sus grandes preocupaciones.

Recordando el recorrido hecho en el primer capítulo de este trabajo, cuando Jauss se propone renovar la historia de la literatura hace hincapié tanto en la estética como en la historia. Tomando como punto de partida las propuestas de distintos movimientos literarios este filósofo relaciona la historia y el arte de una manera novedosa. De acuerdo con su aproximación a los movimientos literarios propone un enfoque original en el cual se consideren a la vez la dimensión diacrónica y sincrónica. Lo que quiere

decir que se tiene en cuenta el lugar de la obra en el proceso general de la historia, el momento histórico específico de su producción, los efectos que ha generado con el paso del tiempo y su relación con otras obras que han sido creadas en diferentes periodos de la historia. Si bien de la estética marxista retoma la preocupación por la historia y asume que las ciencias literarias y el arte están inmersas en ella, considera necesario que se estudie el impacto que las obras de arte tienen en la sociedad. Por último, de la estética psicoanalítica reconoce la importancia del pasado y del recuerdo para la consolidación de la experiencia estética placentera.

La concepción de la historia que tiene Jauss surge de la articulación de los aspectos que se acaban de mencionar. Este filósofo reúne los rasgos más llamativos de los movimientos literarios y de las dos estéticas, los combina y traspasa sus límites. Configura así una nueva relación entre historia y literatura que no había sido explorada por las ciencias literarias.

Gran parte del éxito de la formulación de la hermenéutica literaria acompañada por la experiencia estética es que Jauss usa su método para diferenciar y fusionar los horizontes de la experiencia presente y pasada del arte, logrando así controlar el proceso y las variables. Para conseguirlo se vale del instrumento hermenéutico de pregunta y respuesta que le resulta útil y aplica a los textos literarios. En la fusión de horizontes está presente la concepción de la historia que tiene Jauss.

Después de haber explicado cómo se vinculan la experiencia estética y la hermenéutica literaria, incluso de haber llamado la atención sobre la actualización constante que cada receptor hace de la obra, se hace necesario incluir la *catarsis*. La manera que tiene Jauss de asumir esta noción, completa y enriquece el ámbito de la recepción. El aspecto comunicativo de la experiencia estética ampliará el campo de acción de una obra de arte. Es en esta modalidad donde los efectos que una obra produce se transmiten a toda una comunidad y la experiencia estética se convierte así en una experiencia intersubjetiva. Como se dijo en el segundo capítulo, la *catarsis* es placentera porque libera el ánimo de los receptores, genera una distancia de las obligaciones cotidianas que permite que se disfrute la manifestación artística. La recepción y la hermenéutica literaria proponen un receptor activo que actúe a partir de lo que leyó, o vivenció por medio de una obra, ya sea que se trate de un buen ejemplo a

seguir o que adquiriera conciencia acerca de sus acciones, se cuestionen sus convicciones y se llegue a la conclusión de que se requiere un cambio en su forma de actuar. Finalmente, esta modalidad de la experiencia estética es capaz de transformar a individuos y sociedades al hacerlos reflexionar acerca de los contenidos de diferentes obras, es así como se muestra su función social.

CAPÍTULO CUARTO

HORIZONTE DE EXPECTATIVAS: EL ENCUENTRO ENTRE EL LECTOR Y EL TEXTO

El horizonte de expectativas es un conocimiento previo a la experiencia de la lectura. Hace referencia a lo que un lector espera en el encuentro con la obra. Hay dos horizontes que condicionan el sentido de un texto, a saber: el horizonte de la lectura y el horizonte social. Por un lado, el horizonte de expectativas de la lectura es un sistema de referencias de los géneros, las formas y las temáticas de una obra que se han adquirido por medio de la lectura de obras conocidas anteriormente. Teniendo en cuenta estos criterios se puede decir que el receptor se aproxima a la obra con una idea previa de lo que puede encontrar en ella.

El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar a partir de textos anteriores y las reglas de juego que son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas posteriormente. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género. (Jauss, 2013, p. 178)

Por ejemplo, cuando Jauss se remite a la novela policiaca entiende que este tipo de género exige una solución determinada para cada caso, considera atractivos los diferentes tipos de detectives que pueden aparecer y reconoce algunos rasgos particulares de este tipo de novela:

La experiencia específica de la novela policiaca sólo comienza con la necesidad de leer otras novelas policiacas, ver al detective admirado en otras situaciones y conocer a otros detectives que trabajen de distinta manera, e incluso otros procedimientos de intriga y desenlace. (Jauss, 1987, p. 81)

Lo que quiere decir que esta experiencia sólo es placentera cuando hay “una expectativa genérica que se desarrolla *entre* una obra y otra, frente a la cual el disfrute del lector de novelas policiacas se renueva con cada nueva variación del modelo fundamental”

(Jauss, 1987, p. 81). Como se puede percibir, este horizonte de expectativas literario vincula también a las obras entre sí y establece una relación histórica entre ellas. El horizonte de expectativas actual de una obra siempre está determinado por obras anteriores que son el fondo a partir del cual esta obra que está siendo leída puede surgir y mostrar sus notas características.

Por otro lado, el horizonte de expectativas social se dirige al receptor y hace alusión a su comprensión previa del mundo. De acuerdo con el filósofo de la Escuela de Constanza: “Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas” (Jauss, 1987, p. 77). Con esta definición se vuelve a la idea de que cada lector está situado en un tiempo y en un espacio específico y, por lo tanto, se apropia, interpreta y actualiza un texto de una manera única. A partir de este horizonte de expectativas se puede pensar en la configuración de una historia de las recepciones porque cada persona se enfrenta a la obra teniendo en cuenta todas las interpretaciones anteriores que se han hecho, como también las concepciones particulares que se tienen de una obra en su propio entorno social.

Esta diversidad de expectativas enriquece enormemente a la experiencia literaria porque promueve nuevas perspectivas alrededor de la misma obra, es decir, una creación puede ser observada desde varios puntos de vista que generan matices diferentes. Ahora bien, esta variedad cromática se dibuja con un receptor activo que establece un diálogo con la obra y con el autor que permite una comprensión del sentido. La aproximación del receptor a la obra es tan particular que siempre va a plantear preguntas nuevas, consiguiendo así, develar otros significados de la obra e incluso puede llegar a cuestionar las normas que ésta transmite. En algunas ocasiones, el receptor propicia un cambio al proponer nuevas normas a partir del encuentro con la obra y es capaz de instaurarse como creador.

Jauss entiende el horizonte de expectativas literario como el efecto, es decir, el elemento de concretización de sentido condicionado por el texto y el horizonte de expectativas social como la recepción, que se refiere al elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario (Cfr. Jauss, 1986, p. 17; Jauss, 1987, p.

77). Estas son las dos partes de la relación texto-lector a las que él se remite en su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria* y en su artículo *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*.

En términos generales un horizonte de expectativas incluye las normas sociales, una situación histórica específica y la relación que se establece a través de un texto con otros. Un horizonte de expectativas tiene la cualidad de vincular la producción de un artista con la recepción del destinatario. Este puente que se tiende entre la dimensión intraliteraria y la dimensión social se lleva a cabo por medio de la fusión de horizontes. La siguiente cita muestra cómo entiende Jauss la fusión de horizontes, ese encuentro entre mundos, sus modalidades y las consecuencias que puede traer.

La fusión de los dos horizontes — el dado previamente por el texto, y el aportado por el lector — puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de la experiencia. Pero puede producirse también reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento de lo extraño, como descubrimiento del modo de proceder, como respuesta a un estímulo mental, y, a la vez como apropiación, o bien como negativa a recibir las cosas en el propio horizonte de expectativas. (Jauss, 1987, p. 77)

Aunque muchas veces puede darse una fusión de horizontes gracias a que una obra cumple con las expectativas de un lector, en otras ocasiones el horizonte de expectativas literario no satisface al público o no llega a ser comprendido por ese grupo de lectores. Según Jauss, el cumplimiento o la decepción de un horizonte de expectativas se puede explicar a partir de la distancia estética⁶. Esta definición que Jauss desarrolla en *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* es fundamental para comprender el desarrollo de la reflexión en curso, por eso se citará completa:

⁶ En este trabajo la noción de distancia estética ha sido usada en dos sentidos. El primer sentido, fue explicado cuando se hizo alusión a la influencia de la estética psicoanalítica en el pensamiento de Jauss. Se dijo que la distancia estética le permite al espectador o al lector desentenderse de su vida cotidiana y que en la medida en la que no se encuentra involucrado directamente en la situación representada puede encontrarla placentera. El segundo sentido, es el que se está trabajando en este capítulo que se refiere a la distancia existente entre el horizonte de expectativas previo y la aparición de una nueva obra que puede generar un cambio de horizonte.

Si denominamos distancia estética a la existente entre el horizonte de expectativas previo y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un «cambio de horizonte» debido a la negación de experiencias familiares o por la toma de conciencia de experiencias expresadas por primera vez, entonces esa distancia estética puede objetivar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada). (Jauss, 2013, p. 180)

Para la estética de la recepción la distancia estética determina el carácter artístico de una obra, es precisamente ese choque que genera un nuevo horizonte con respecto al horizonte previo lo que hará que una obra con sus nuevas perspectivas sobresalga. De igual manera, la reacción del primer público será fundamental para establecer su valor estético.

La obra puede satisfacer, superar, decepcionar o frustrar las expectativas de un público en el momento histórico específico (Cfr. Jauss, 2013, p. 180) y a partir de esta primera reacción se empezará a escribir la historia de la obra. Un cambio de horizonte implica un movimiento de lo familiar a lo extraño, que permite ampliar y enriquecer el propio horizonte de expectativas. Un nuevo horizonte propuesto por una obra literaria es capaz de cuestionar las ideas preconcebidas del lector, hacerlo reflexionar sobre temas diferentes, liberarlo de las situaciones constrictivas de la vida cotidiana y con ello hacer que adquiera una nueva perspectiva de las cosas. Según Jauss, otra de las cualidades del horizonte de expectativas de la literatura es que amplía la experiencia porque le permite al lector abrirse hacia las experiencias futuras, hacia aquellas experiencias que todavía no se han realizado.

Sin embargo, este nuevo horizonte que genera intriga y sorpresa en un público determinado, no continúa ejerciendo este impacto por mucho tiempo. Pues en la medida en que se disminuye la distancia estética entre el horizonte familiar de la experiencia estética y el introducido por la nueva obra, el horizonte que propició el cambio deja de ser novedoso y pasa a ser familiar por la concordancia que empieza a darse entre el horizonte de expectativas literario y el horizonte de expectativas social.

Lo anterior quiere decir que la obra empieza a ser parte del horizonte familiar y ya no exige un cambio de actitud o un mayor esfuerzo de comprensión. La obra se sitúa en un

ámbito de la contemplación y del gozo en el cual satisface los criterios del gusto y cumple con las expectativas previstas. En caso de que la obra hubiese planteado problemas morales en primer momento, con la disminución de la distancia estética, estos quedarán asumidos. Siguiendo a Jauss, cuando la obra llega a este punto se aproxima a la esfera del arte «de degustación» o de entretenimiento.

Con el fin de comprender la dinámica del cambio de horizonte se trae un ejemplo que Jauss propone. Este filósofo sitúa dos obras importantes de 1857, *Madame Bovary* de Flaubert y *Fanny* de Feydeau. Ambas novelas tratan el tema del adulterio desde una nueva mirada, renovando las relaciones entre los personajes y dándole un giro al tema de los celos. Aunque ambas cumplen con las expectativas del público que busca dejar a un lado el romanticismo y lo ideal de las pasiones propias del enamoramiento, cada una tiene un estilo específico que la define para lograrlo. Por un lado, Flaubert introduce la narración impersonal que crea el efecto de una exactitud fotográfica que fuerza a sus lectores a dudar de sus juicios. Por otro lado, Feydeau utiliza la forma de una novela autobiográfica que muestra con detalle ideales y deseos de una clase social.

En el momento de su lanzamiento *Fanny* alcanzó un éxito contundente. Cumplía con el horizonte de expectativas del público y era comprendida sin mayores inconvenientes. No obstante, *Madame Bovary* no tuvo la misma suerte con su aparición debido a que su contenido fue considerado como una violación de la moralidad pública y fue llevada a juicio. El problema fundamental con esta novela fue que se tomaron las opiniones de un personaje como si fueran el juicio de su autor sobre el tema del adulterio y se creyó que se estaba glorificando esta situación. Lo que pretendía el narrador era que cada quien, de acuerdo con la lectura, decidiera si lo que se expresaba debía considerarse como: “verdadera declaración o entenderla como una opinión característica del personaje” (Jauss, 2013, p. 204).

La obra fue juzgada por el fiscal Pinard, para él el fragmento problemático es aquel en el que se describe cómo se siente Emma Bovary después del adulterio:

«Al verse en el espejo, le extrañó su rostro. Nunca había tenido los ojos tan grandes, tan negros, ni tan profundos. Algo sutil difundido por su persona la trasfiguraba. Emma Bovary se repetía: “¡Tengo un amante, tengo un amante!”, deleitándose en esa idea como si le hubiera sobrevenido una segunda pubertad.

Por fin iba a poseer aquellos placeres del amor, aquella fiebre de felicidad que había perdido la esperanza de conseguir. Estaba entrando en algún lugar maravilloso donde todo sería pasión, éxtasis, delirio [...]» (Jauss, 2013, p. 204)

Esta situación resulta escandalosa si se tiene en cuenta el contexto en el cual Flaubert está escribiendo su obra. Para empezar, está en la Francia católica de mediados del siglo XIX en la cual la vida se rige de acuerdo con esta religión y sus ceremonias. Durante el día se invita a la oración a través de símbolos. Gran parte de la crianza de los niños está en las manos de los sirvientes que les transmiten sus ideas acerca de la religión y las supersticiones. Aunque la familia de Flaubert no fuera creyente este entorno religioso dejó una huella en ellos. Este escritor francés se embarca en una búsqueda espiritual desde su juventud con una experiencia religiosa en Jerusalén y después pasa por un período de dos años de castidad. De cierta manera, esta búsqueda influye en la creación de su personaje Emma Bovary.

Asimismo, el matrimonio era otro de los ejes de la sociedad francesa de esa época. Los matrimonios eran arreglados con vistas a establecer alianzas políticas, obtener tierras y tener mayor prestigio. Con esta organización se frustraba la idea del amor verdadero. En especial para las mujeres, el matrimonio era un paso importante en sus vidas, pues si permanecían solteras debían servir en la casa de su hermano mayor, realizar trabajos de poca paga que exigían mucho esfuerzo, dedicarse a la vida religiosa o la prostitución. Como se puede ver, las mujeres se encontraban en una unión impuesta que la mayoría de las veces frustraba sus deseos corporales y sentimentales. La situación era otra para los hombres, ellos podían tener aventuras y amantes por fuera del matrimonio sin que fuera mal visto. El personaje principal de la novela de Flaubert, estaba satisfecha con su matrimonio, veía a Charles como un buen esposo, padre, proveedor y no tenía punto de comparación para pensar lo contrario.

Algunos aspectos de la vida personal de Flaubert se manifiestan en su obra. Específicamente, la complicada relación con su amante, Louise Colet, y la forma en la que el autor pretendía que ella fuera “más como un hombre”. Las veces que la rechazó y la manera en que la trataba pudieron darle carne a la historia de Emma Bovary y sus dos amantes. Como lo menciona Porter, las relaciones posesivas y demandantes de Emma

Bovary con Rodolphe Boulanger y Léon Dupuis pudieron en parte ser parodias injustas de las actitudes de Louise Colet (2002, p. xiii).

“*Madame Bovary* se dirige a los mayores problemas en las relaciones humanas y éticas, la relación de la ficción con la realidad, el uso y el mal uso del lenguaje, y el arte de la novela” (Porter, 2002, p. xiv).⁷ Llama la atención que los temas sobre los que Flaubert reflexiona siguen siendo actuales en la discusión y que sus obras se renuevan contantemente al ser una fuente de inspiración para los escritores y profesores.

Adentrándose un poco en la historia de la novela, Charles Bovary es un joven oficial de salud pública, que se había casado antes con Heloïse Dubuc, una mujer vieja y poco atractiva. Charles conoce a Emma y se enamora de ella sin darse cuenta. Luego, cuando su esposa muere, se casa con Emma: una niña linda, inteligente, sensible e impulsiva que se ha criado en la granja de su padre. Pero así, como se aburre de la granja también va aburrirse de su matrimonio, lo que la va a llevar a cometer adulterio con León Dupuis que decide viajar a París para continuar con su carrera y Rodolphe Boulanger que también la abandona porque Emma se había vuelto muy exigente. Ante esta situación Emma cae enferma y Charles intenta alentarla llevándola a una ópera. Luego, se encuentra de nuevo con León arruina las finanzas de su esposo a expensas de gastos extravagantes de su aventura. Cuando Emma descubre que no tiene más dinero para pagar sus deudas se envenena a sí misma con arsénico. Charles, se deprime y muere calladamente.

Una historia como la que se acaba de describir brevemente siguiendo a Porter no encontró un público que la entendiera en 1857. *Madame Bovary* es un ejemplo de una obra que supera el horizonte de expectativas de su primer público. Aborda los asuntos morales de una forma inusual para la época y no fue aceptada. Tuvo que esperar a encontrar un público que la comprendiera. Como lo afirma Jauss, muchas veces las obras deben esperar incluso siglos para hallar a un público que se ajuste a su horizonte de expectativas y pueda ocurrir una fusión de horizontes.

⁷ La traducción es mía. “*Madame Bovary* addresses major problems in human relations and ethics, the relationship of fiction to reality, the use and misuse of language, and the art of the novel” (Porter, 2002, p. xiv).

hay obras que, en el momento de su aparición no pueden referirse todavía a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de expectativas literarias que sólo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas. Una vez que el nuevo horizonte de expectativas ha alcanzado una validez más general, el poder de la norma estética es observable en el hecho de que el público siente como anticuadas las obras que hasta entonces habían tenido éxito y les retira su favor. El análisis del efecto literario adquiere la dimensión de una historia de la literatura del lector y las curvas estadísticas de los best-séller proporcionan un conocimiento un conocimiento histórico sólo en la perspectiva de ese cambio de horizonte. (Jauss, 2013, p. 183)

Dos siglos después de Flaubert aparece Beckett con sus obras de teatro, desafiando al público, llevando la experiencia al límite y explorando lo posible. *Esperando a Godot* y *Not I* son obras que sin lugar a dudas pueden llevar a múltiples interpretaciones y el propio escritor afirma que se escapan de toda definición. Su arte impacta, impacienta, genera desazón en sus espectadores y al final sólo ellos podrán darle sentido a la representación que acaban de recibir. Como bien lo dice Beckett: “Yo produzco un objeto. Lo que las personas hagan de él no me incumbe [...] Yo sería completamente incapaz de escribir una introducción crítica para mis propios trabajos” (Worton, 2001, p. 67).⁸ Sin embargo, Beckett cambia de opinión y llega a ser ambivalente porque cuando está involucrado en la producción de sus obras quiere controlarlo todo, y los actores se sorprenden al ver que no los deja actuar.

Su estilo particular de escritura incluye obras escritas y actuadas tanto en inglés como en francés. Beckett fue un escritor excelente, ganó el Premio Nobel de Literatura en 1969. Según el *Cambridge Companion to Beckett*: “Beckett ha sido un escritor que ha permanecido trabajando en los límites de lo posible, siempre experimentando más allá de las expectativas de su audiencia, indiferente a los imperativos del mercado” (Pilling, 2001, p. xiii).⁹ Como se afirma en esta cita, el escritor irlandés quiere llevar a su público a lo extraño, provocar sensaciones que no se creían posibles hasta el momento en que son puestas en escena. Este es claramente el caso de su obra de teatro

⁸ La traducción es mía. ‘I produce an objet. What people make of it is not my concern [...] I’d be quite incapable of writing a critical introduction to my own works’ (Worton, 2001, p. 67).

⁹ La traducción es mía. “Beckett had remained a writer working at the limits of the possible, always experimenting beyond his audience’s expectations, indifferent to the imperatives of the market-place” (Pilling, 2001, p. xiii).

Not I. La representación es una gran boca iluminada por una pequeña luz que empieza a hablar a gran velocidad, parece que contara una historia, pero lo hace con mucho afán, se percibe ansiedad y angustia en su voz y en sus gesticulaciones, pues lo único que se puede ver es la boca, la lengua y los dientes, no hay más partes del cuerpo involucradas que den señales de alguna expresión. Cuando está por terminarse la obra uno se siente perseguido, se crea tensión y de repente la boca empieza a hablar más bajo y desaparece.

La actriz con la que Beckett trabajó en 1973 comenta que le impresiona lo grande que se veía su boca en el escenario, el público también manifestaba su sorpresa y preguntaba: ¿qué es esto? Adicionalmente, a tan original puesta en escena la audiencia se ve obligada a permanecer en el teatro porque se habían apagado todas las luces, incluso, habiéndose roto algunas reglas, se habían apagado también las luces de la salida de emergencia y la de los corredores más cercanos, así que las personas no tenían literalmente escapatoria. La actriz afirma que Beckett escribió una obra sobre un estado de ánimo y pudo llevarlo al escenario y hacer que muchas personas lo reconocieran. Ella recuerda también que el escritor era muy exigente y meticuloso porque quería que su obra fuera perfecta. Al final lo consiguen y Beckett dice una sola palabra: milagrosa (miraculous).

Esperando a Godot es otra de las obras controversiales de Beckett. Sus personajes principales son Estragon y Vladimiro, un par de amigos que llevan juntos aproximadamente cincuenta años, que creen que les iría mejor a cada uno por su cuenta, pero que siempre terminan encontrándose de nuevo porque se sienten solos o porque necesitan del otro para defenderse y no dejar pasar ciertas cosas. Están esperando al señor Godot, quien tiene algo que ofrecerles, aunque nunca se termina aclarando específicamente que. Lo único claro es que los puede salvar. Esperan en un terreno con un sauce sin hojas y con una roca. Ese era el punto en que habían acordado encontrarse. Sin embargo, tienen dudas si es el lugar adecuado y si ese día es sábado, el día de su cita. Así empieza la historia y se dan varias conversaciones mientras esperan.

El primer día en que están esperando se encuentran con dos personajes particulares: Pozzo y Lucky, el señor dueño de las tierras en las que se encuentran y su sirviente. La relación entre ellos dos es terrible, Pozzo trata a Lucky de manera despreciable, le da

órdenes para que se mueva, le pase las cosas y descanse. El sirviente tiene amarrado a su cuello una cuerda y cuando Pozzo quiere reanudar la marcha la hala y hace sonar su látigo. Estragon y Vladimiro creen que Pozzo es Godot, pero desafortunadamente no es así. En la compañía de estas dos personas el tiempo se les pasó más rápido. Cuando se marchan, aparece un niño con un mensaje del señor Godot. Les dice que no podrá venir esta noche, pero que mañana no faltará.

Tanto Estragon como Vladimiro quiere irse, están aburridos, no hay nada que hacer mientras esperan, esta situación se hace crítica en el segundo acto. En este acto se encuentran en el mismo lugar después de una fría noche, pero Vladimiro se percata de que muchas cosas han cambiado. Para empezar, el sauce ahora tiene hojas, lo cual es curioso porque sólo había pasado un día. Después, cuando se encuentran nuevamente con Pozzo, él no los reconoce y está ciego. Además, Lucky ya no tiene las mismas habilidades del día anterior, pues cuando Vladimiro le pide a Pozzo que le diga a su sirviente que cante, su dueño le responde que es mudo. Esta afirmación causa gran sorpresa en Vladimiro. Para terminar, el muchacho del día anterior no lo reconoce y le da datos distintos acerca de su hermano. De repente, todo lo que Vladimiro había percibido el día anterior se vuelve confuso y por eso Estragon le sugiere que lo habrá soñado. En este acto empiezan a repetirse ciertas conversaciones y gestos. La obra continúa mientras esperan a Godot, los dos están desesperados pero no pueden hacer nada más. Al final, cae el día y los dos concuerdan que si Godot no aparece al día siguiente se ahorcarán. Dicen que van a irse, pero permanecen allí al lado del árbol.

En esta obra, Beckett pone en cuestión la cordura de sus personajes y desubica al público con los cambios repentinos. Desafía las percepciones de lo que se creía claro y que había ocurrido anteriormente. Un espectador se puede preguntar si el juicio de Vladimiro está errado, si es él el que tiene otra visión de la realidad, cuál de esas versiones es verdadera: la que se presenta en el primer acto o la del segundo acto, se puede confiar en alguna de las dos versiones.

El aspecto de esta obra que más intriga a sus lectores-espectadores es la figura de Godot, quién es este personaje o qué representa, cuestiones que se quedan sin resolver al finalizar la obra. En la siguiente cita Worton da su opinión sobre Godot:

Se ha escrito mucho acerca de quién o qué es Godot. Mi propia visión es que él es simultáneamente cualquier cosa que pensemos que él es y no aquello que pensamos que es: él es una *ausencia*, que puede ser interpretada en momentos como Dios, muerte, el señor de la casa, un benefactor, incluso Pozzo, pero Godot tiene una *función* en vez de un *significado*. (2001, p. 70-71)¹⁰

Como lo dice este autor más adelante, Godot es todo aquello que mantiene a los hombres atados a la existencia, puede representar a la esperanza en una época en la que no hay esperanza. Termina afirmando que puede ser cualquier ficción siempre y cuando justifique la vida como un acto de esperar.

En un principio, *Esperando a Godot* iba a tener tres actos, no obstante, la fascinación de su autor por las matemáticas hizo que la obra se quedara con los dos actos que se conocen hoy. La razón por la cual decidió que esta obra debía tener dos actos fue por la teoría matemática que dice que el paso del 1 al 2 implica la posibilidad del infinito y que dos actos eran suficientes para sugerir que Estragon y Vladimiro se iban a encontrar indefinidamente con Pozzo, Lucky y el niño, y que no estaba dentro de sus posibilidades que no se encontraran de nuevo (Cfr. Worton, 2001, p. 70).

Con sus obras de teatro el escritor irlandés rompe con el estilo de teatro habitual dividido en tres momentos, a saber: exposición, climax y desenlace. La estructura que propone Beckett es circular o mejor un espiral que se desvanece. Sus obras nunca llegan a un final definitivo y por este motivo los personajes encuentran refugio en la repetición de sus acciones, de sus palabras y también en las de otras personas para pasar el tiempo, como lo menciona Worton. Otro de los aspectos que llama la atención de estas obras es que generan una red de referencias entre las obras de teatro (referencia intratextual) y referencias a otros textos (referencia intertextual). La referencia intertextual que más utiliza Beckett es la Biblia, pues le llama la atención cómo este texto sagrado se ha establecido culturalmente como una autoridad. No hay que olvidar que este escritor se

¹⁰ La traducción es mía. "Much has been written about who or what Godot is. My own view is that he is simultaneously whatever we think he is and not what we think he is: he is an *absence*, who can be interpreted at moments as God, death, the lord of the manor, a benefactor, even Pozzo, but Godot has a *function* rather than a *meaning*". (Worton, 2001, p. 70-71)

remite a este texto como uno entre muchos otros y lo hace desde el punto de vista de un ateo.

Con estos dos aportes las creaciones de Beckett dejan a un lado las normas anteriores para crear obras con formas inusuales, que cambien la percepción de los espectadores y los deje pensando. Al introducir este nuevo estilo el escritor irlandés rompe con el horizonte expectativas literario y abre al público a nuevas experiencias a través de la representación en el escenario. De igual manera, la propuesta de Beckett es consonante a la teoría de la estética de la recepción de Jauss cuando genera conexiones entre obras del mismo género y textos diversos, con lo que el horizonte de una obra se amplía y se puede notar en qué se diferencia de muchas otras.

Estas conexiones entre textos muestran que cuando se habla o se escribe siempre se están usando las ideas y el lenguaje de otras personas, no se puede aspirar a comunicar algo totalmente nuevo, como consecuencia:

Lo que Beckett dice en sus obras no es completamente nuevo. Sin embargo, lo que él hace al decirlo es radical y provocativo; él usa sus obras de teatro-textos para recordarnos (o decirnos) que no puede haber certeza, ni un conocimiento definitivo, y que necesitamos aprender a leer de una nueva forma, de una forma que nos dé espacio para traer nuestras respuestas así como nuestro conocimiento a nuestra recepción del texto. (Worton, 2001, p. 81) ¹¹

Como lo menciona esta cita, la lectura de las obras de Beckett exige un receptor activo, que utilice las referencias previas que tiene de textos que haya leído o que conozca para comprender la obra en cuestión. Este lector debe descifrar el sentido oculto en el escaso contenido que presenta el autor. Dependerá sólo de su interpretación y de su conocimiento lo que obra le transmita. Por lo tanto, este escritor invita a las interpretaciones más diversas y no está de acuerdo con las teorías críticas que pretenden limitar los sentidos que la obra pueda tener. Esta libertad que el autor le otorga a sus lectores puede explicarse por el hecho de que él mismo desafía a la autoridad

¹¹ La traducción es mía. "What Beckett says in his plays is not totally new. However, what he *does* with his saying is radical and provocative; he uses his play-texts to remind (or tell) us that there can be no certainty, no definite knowledge, and that we need to learn to read in a new way, in a way that gives us space to bring our contestations as well as our knowledge to our reception of the text." (Worton, 2001, p. 81)

constantemente y sospecha de los textos y del lenguaje. Por este motivo, cree que los lectores pueden ser co-creadores del texto, cambiando su forma y conectando las ideas e imágenes de diversas maneras.

Esta idea es propia de la filosofía de Jauss y se había explicado en el capítulo acerca de las tres modalidades de la experiencia estética. La creación de un artista o de un escritor puede impactar tanto a un público determinado que rompe con los límites establecidos, desafía los estilos y las normas previas y la obra termina convirtiéndose en una experiencia trasgresora. Además, con la propuesta de una obra que permita la interacción con el público, se promueve el diálogo entre el autor, la obra y los lectores o los espectadores, con lo que resultan múltiples interpretaciones de un texto que renuevan su sentido. Lo anterior, apunta a la noción de la hermenéutica literaria de Jauss que se ha elaborado en este trabajo.

Es interesante notar dos similitudes que tiene Beckett con Flaubert. La primera es que el escritor irlandés también se inspira en sus relaciones personales para crear a sus personajes y el vínculo que establecen entre ellos. En el caso de Beckett es su relación con Suzanne Deschevaux-Dumesnil, en los años cincuenta le parecía difícil estar con ella, pero no podían acabar con la relación. Finalmente, terminan casándose en 1961. Este tipo de vínculo lo tienen Estragon y Vladimiro como se explicó antes. La segunda similitud, es que ambos escritores reflexionan acerca del lenguaje. Beckett explora aquello que el lenguaje puede y no puede hacer, cuestiona la posibilidad de una comunicación completa. Ambos escritores en épocas históricas diferentes crean nuevas formas e involucran en su estilo un toque de realismo al inspirarse en sus propias vidas para escribir, a lo mejor, este rasgo influye notablemente en el impacto que sus obras generan debido a que el público puede sentir las emociones que se transmiten y reflexionar a partir de los contenidos que se han comunicado. La combinación de todos los elementos formales y de las temáticas que trabajan las obras de Flaubert y Beckett lleva, finalmente, a un cambio de horizonte porque, como lo menciona Jauss en *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, hay una negación de experiencias familiares o una toma de conciencia de experiencias expresadas por primera vez.

CONCLUSIÓN

Después de una exploración profunda de las innovaciones que introduce Jauss con la estética de la recepción es momento de resaltar los aspectos más llamativos que se han tratado en este trabajo. Para empezar, uno de los grandes cambios que se produce con la noción de la experiencia estética es que ésta no se detiene meramente en el arte sino que incluye la relación de la obra con la vida cotidiana. Por lo tanto, no se refiere exclusivamente a algún aspecto formal de las obras de arte, sino que quiere ahondar en el vínculo que se establece entre las manifestaciones artísticas y el transcurso general de la historia. Para cumplir con este propósito la teoría de la estética de la recepción complementa su reflexión acerca de la experiencia estética con la hermenéutica literaria. Es esta disciplina la que va a permitir estudiar los efectos que una obra de arte genera en una sociedad específica, abre el campo de la ciencia literaria a la multiplicidad de las interpretaciones, actualiza las obras del pasado, y muestra cómo las recepciones de una obra acaban por determinar su historia a través del tiempo.

Lo particular de esta nueva teoría es toma distancia con respecto a los paradigmas anteriores porque propone una reflexión que hace énfasis en la figura del receptor, lector o espectador de una obra. Usualmente las teorías de la experiencia estética tienden a centrarse en la parte productiva, pero pocas veces se llega a examinar con detenimiento el aspecto receptivo y comunicativo, por este motivo Jauss quiere hacer una teoría más amplia de la experiencia estética que incluya los tres aspectos. Ahora bien, en el pasado se ha estudiado a la recepción como un tema central, sin embargo la Escuela de Constanza es la primera que hace una sistematización teórica y metodológica de la recepción.

Como se observó en el desarrollo de este trabajo, la característica principal de la experiencia estética es que es placentera en sus tres modalidades, a saber: *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*. No obstante, la noción de placer en Jauss dista mucho de ser, únicamente, aquel placer ligado a la contemplación de un objeto bello. Para este filósofo de la estética de la recepción el placer es mucho más amplio, abarca más elementos y llega hasta la vida práctica de los hombres. Según Jauss, el placer estético empieza con la producción libre del artista, que disfruta descifrando la manera en la que a expresar formas y contenidos de una realidad ya conocida, como también, tiene el poder de innovar y romper con todo aquello que ha sido percibido y crear así nuevos mundos. El siguiente momento placentero se da cuando otra persona recibe una obra. Este nuevo mundo que tiene delante suyo hace que sus sentidos jueguen, intenten conectar los elementos que se presentan y se pierdan, de una vez por todas, en la contemplación de una obra. Si bien todo esto ocurre en el instante de la percepción, la recepción puede llegar más lejos. La parte más activa de la recepción involucra al público que está contemplando la obra. Un receptor activo, empezará a hacerle preguntas a la obra: qué es lo que busca comunicar, qué cambios está generando, qué emociones suscita, qué pretende que se reflexione a partir de ella, qué dicen sus contenidos para esa persona que la está percibiendo en un contexto histórico y cultural específico, por qué tiene esa forma, cómo se relaciona con otras obras y con las obras del pasado, qué vínculo guarda con ellas. Un receptor activo interpela a la obra y exige respuestas. A partir del diálogo entre la obra y el receptor tendrán lugar las interpretaciones y la historia de las recepciones, pues es importante recordar que cuando un receptor se aproxima a la obra lo hace desde un contexto que está impregnado de interpretaciones previas.

Es precisamente, en el aspecto receptivo que la experiencia estética y la hermenéutica literaria se hacen inseparables. Cuando se recibe una obra de arte hay un encuentro entre horizontes, entre varios puntos de vista, que a través del diálogo se empiezan a fusionar. El propio horizonte se puede encontrar con otros horizontes: el horizonte de una obra, el horizonte del autor, el horizonte del pasado, en fin, con horizontes completamente diferentes al propio. La hermenéutica literaria va estar en el centro de este encuentro y va a promover la comprensión y la interpretación del otro, del punto de vista ajeno. Por medio de la hermenéutica, se van a cuestionar los prejuicios y las ideas que orientan la lectura para llevar al lector a cambiar su forma de

pensar. Este encuentro con mundos diferentes y la intención de comprenderlos tiene un poder transformador porque enriquece la propia experiencia e introduce nuevos sentidos para la obra. Es la experiencia estética la que tiende un puente hacia lo otro.

Examinando la recepción de una obra y el proceso hermenéutico que involucra, se llega a la conclusión de que para Jauss el placer estético incluye la contemplación placentera de una obra y, además, está ligado a las nuevas percepciones y a los nuevos horizontes con los que un receptor se encuentra por medio de una manifestación artística, pues como este filósofo lo afirma la comprensión del otro es placentera. Más aún, una obra de arte o una obra literaria abre al receptor a múltiples posibilidades, enriquece su propio mundo y le permite comprenderse mejor. La unión entre la experiencia estética y la hermenéutica literaria propicia un espacio en el cual el receptor puede producir a partir de aquello que ha percibido. Los efectos que la obra genera en él, lo impulsan a la actualización de ésta y lo llevan a creación de nuevos sentidos.

La siguiente fase placentera de la experiencia estética es aquella en la que el encuentro con una obra libera al ánimo del receptor por la distancia que se crea con respecto a su vida cotidiana. Un espectador puede disfrutar de una representación porque no está involucrado directamente en la situación presentada y no habrá consecuencias si se deja llevar por la trama de la obra. Una vez que se haya disfrutado de la manifestación artística, esta pasa a tener una función social porque conduce a una reflexión acerca de las temáticas que se han comunicado. En muchas ocasiones las obras invitan a un cambio de actitud con respecto a los comportamientos morales, debido a que proponen modelos ejemplares a seguir a través de los personajes, presentan códigos que cuestionan el modo de comportarse de los lectores o de los espectadores y los hace tomar conciencia de sus propias acciones. El impacto de una obra en sus receptores puede ser tan grande que los lleve a actuar de manera diferente. Es así, como una obra tiene la capacidad de transformar a la sociedad y mediante la reflexión conjunta de los receptores, llegar a modificar aspectos de la vida práctica.

En la relación entre la obra y el receptor surge un concepto fundamental en la filosofía de Hans-Robert Jauss, a saber: el horizonte de expectativas. Esta noción hace referencia a un conocimiento previo a la experiencia de la lectura, es aquello que un lector espera en el encuentro con la obra. Por un lado, hay un horizonte de expectativas

literario, en el cual se espera que la obra cumpla con ciertos aspectos formales generales que se tienen en el ámbito literario en el momento de su aparición. Por otro lado, el horizonte de expectativas social hace alusión a las diversas comprensiones del mundo y cómo éstas influyen en la recepción de una obra, en su aceptación o en su negación. Este horizonte de expectativas le da gran importancia al momento histórico en el que se encuentran los receptores, al igual, que a su contexto cultural.

En el acto de la lectura estos dos horizontes de expectativas se encuentran. En ocasiones el horizonte de expectativas literario satisface el horizonte de expectativas social y cuando esto ocurre tiene lugar una fusión de horizontes. Hay una convivencia armónica entre ambos horizontes. Otras veces el encuentro entre horizontes es disonante, no hay suficientes elementos en común entre ambos horizontes para que tenga lugar una unión entre éstos. Cuando esta situación se presenta es porque el horizonte de expectativas literario frustra o decepciona el horizonte de expectativas de un público.

Existe otra variante, una obra puede reunir elementos formales que no existían hasta ese momento en el ámbito de la literatura, impactar a sus lectores por la manera en la que se aborda una temática, romper con todas las reglas y los cánones que existían en un determinado género y, por consiguiente, exceder el horizonte de expectativas social. En este caso hay un desfase entre el horizonte de expectativas literario y el horizonte de expectativas social. Esta obra que se presenta como una forma completamente nueva y no encuentra en el momento histórico de su aparición un público que la comprenda. Debe esperar, con el paso del tiempo, a que aparezca su público. A partir de esta última variante suceden los cambios de horizonte. Una obra tan original en numerosos aspectos propone un nuevo horizonte de expectativas.

En lo que se refiere a este tema la teoría de Jauss es muy acertada porque es posible pasar de la reflexión teórica de la recepción y de los efectos que produce una obra a lo que en realidad ocurre con las obras literarias y los cambios que son capaces de suscitar. Por este motivo, se trajeron a colación dos ejemplos que muestran cómo obras de distintos tipos, de diferentes épocas y con estilos particulares irrumpen un orden establecido y exigen ser leídas de una nueva forma. Estas obras son *Madame Bovary* y *Esperando a Godot*.

Partiendo de la estética de la recepción y de su interés por establecer un vínculo entre el presente y otros momentos de la historia, es válido preguntarse qué ocurre con el arte actualmente. ¿Puede decirse que las obras siguen creando mundos nuevos y espacios amplios para reflexión en torno a diversos temas? ¿Se enfrenta el arte a un público difícil de sorprender y satisfacer? ¿Será que el público ha llegado a un punto en el que ha perdido su sensibilidad con respecto a lo que los artistas quieren expresar? ¿En los últimos años, ha habido realmente una fusión entre los horizontes de expectativas?

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Jauss

- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (2012). *Caminos de la comprensión*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- Jauss, H. R. (2007). *Toward an Aesthetic of Reception*. Translation from German by Timothy Bahti, Introduction by Paul de Man. Theory and History of Literature, Volume 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Jauss, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno: estudio de las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Rogar.
- Jauss, H. R. (1989). Respuesta a Claude Piché. *Ideas y Valores*, 38 (81),17-26.
- Jauss, H. R. (1987). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En J.A. Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 59- 86). España: Arco Libros.
- Jauss, H. R. (1988). Tradition, Innovation and Aesthetic Experience. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.46 (3), 375-388.
- Jauss, H. R. (2001). The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding. En J.L. Machor, & P. Goldstein (Eds.), *Reception Study: from literary theory to cultural studies* (pp. 7- 28). New York and London: Routledge.

Jauss, H. R. (1990). The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory. En P. Collier, & H. Geyer- Ryan (Eds.), *Literary Theory Today* (pp. 53- 73). Ithaca, New York: Cornell University Press.

Bibliografía secundaria específicamente sobre Jauss

Block de Behar, L. (1984). Introducción. *Maldoror: revista de la ciudad de Montevideo*, 19, 9-16.

Bürger, P., Gumbrecht, H. U., Hohendahl, P. U., Iser, W., Jauss, H. R., Maurer, K.,... Zimmermann, B. (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/ Libros.

Capdevila i Castells, P. (2005). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: un diálogo entre Immanuel Kant y Hans- Robert Jauss*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/5169>

Cook, D. (1987). Reading for pleasure. *Poetics Today*, 8 (3/4), 557-563.

Corrales Pascual, M. (1980). *Estética de la recepción y la ciencia literaria*. Quito: Asociación de Profesores de la Pontificia Univ. Católica del Ecuador.

Jauss, H. R. (1991) Question and Answer: Forms of Dialogic. (Review). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49(3), 276-277.

Jauss, H.R., Abrams, M. H., Dieckmann, H., Grossgovel, D. I., Holdheim, W. W., Lewis, P. E.,... Roger, J. (1975). Interview: Hans Robert Jauss. *Diacritics*, 5 (1), 53-61.

Machor, J. L., & Goldstein, P. (Eds.). (2001). *Reception Study: from literary theory to cultural studies*. New York; London: Routledge.

Piché, C. (1989). Experiencia estética y hermenéutica literaria. *Ideas y Valores*, 38 (81), 3- 16.

Sánchez Ortiz de Urbina, R. (1996). La recepción de la obra de arte. En V. Bozal. (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y contemporáneas*. Vol.2 (pp. 170- 185). Madrid: La balsa de la Medusa.

- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México. D.F: UNAM.
- Segers, R. T., Jauss, H. R., & Bahti, T. (1979). An interview with Hans Robert Jauss. *New Literary History*, 11(1) Anniversary Issue: II, 83-95.
- Villanueva, D. (Comp). (1994). *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Wagner, I. (1984). Hans Robert Jauss and Classicity. *MLN*, 99 (5), 1173-1184.
- Warning, R. (Ed). (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Welch, L. (1979). Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band I: Versuche im Feld der aesthetischen Erfahrung by Hans Robert Jauss (Review). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 (3), 363-365.

Bibliografía secundaria general

- Beckett, S. (1979). *Esperando a Godot*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Beuchot, M., & Arenas-Dolz, F. (Eds.). (2006). *10 palabras clave en hermenéutica filosófica*. Estella, Navarra: Editorial Verbo Divino.
- Bozal, V. (1999). Estética y marxismo. En V. Bozal. (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2ª Ed. Vol. 2 (pp.161-184). Madrid: La balsa de la Medusa.
- Cuesta Abad, J. M. (1991). *Teoría hermenéutica y literatura: el sujeto del texto*. Madrid: Visor.
- Delgado Lombana, C. A. (2012). *La experiencia de la lectura: aproximación a la hermenéutica de Hans - Georg Gadamer*. Bogotá: Uniediciones.
- Dostal, R. J. (Ed). (2002). *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferraris, M. (2005). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Ferraris, M. (2004). *La hermenéutica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

- Ferrater Mora, J. (1994, 2009). *Diccionario de filosofía*. 2a Ed. Barcelona, España: Ariel.
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y Método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1998). *Estética y hermenéutica*. 2a Ed. Madrid: Tecnos.
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder.
- Kelly, M. (Ed.). (1998). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Lawn, C., & Keane, N. (2011). *The Gadamer Dictionary*. London; New York: Continuum International Publishing Group.
- Neerolickal V. C., T. (1997). *Gadamer's Philosophical Hermeneutics: the search for truth in hermeneutic ontology and dialectics from Gadamer to Plato*. (Tesis doctoral). Pontificia Universitas Gregoriana, Roma.
- Ortiz Osés, A., & Lanceros, P. (Eds.). (2001). *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*. 3a Ed. Rev. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ortiz-Osés, A., & Lanceros, P. (Eds.). (2005). *Claves de hermenéutica: para la filosofía, la cultura y la sociedad*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Pilling, J. (Ed.). (2001). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Porter, L. M., Gray, E. F. (2002). *Gustav Flaubert's Madame Bovary: a reference guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Volpi, F. (Ed.). (2005). *Enciclopedia de obras de filosofía*. Barcelona: Herder.