

---

## EXPERIENCIA ESTÉTICA Y HERMENEUTICA LITERARIA<sup>1</sup>

---

Claude Piché

La fecundidad del diálogo establecido entre la hermenéutica de H. G. Gadamer y la teoría estética de H.R. Jauss es indiscutible. Más que a una filiación unilateral, asistimos realmente a un intercambio de ideas por cuanto los dos proponentes de la discusión se sitúan, en última instancia, sobre el mismo terreno. En efecto, el lector que tenga en mente los textos publicados por Jauss en los últimos veinte años, podrá observar que las reflexiones reunidas finalmente en su monumental obra, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, no constituyen en manera alguna un sistema rígido, cerrado sobre sí mismo, sino que son más bien el fruto de una larga maduración; presenciamos un proceder abierto que no teme problematizar cada vez sus presupuestos propiamente filosóficos. Por otra parte, aquello que Jauss denomina la "hermenéutica filosófica" de Gadamer, por oposición a la hermenéutica literaria, tampoco es una teoría restringida, como lo sería por ejemplo una disciplina auxiliar cuyo propósito se limitara a facilitar el acceso a los textos filosóficos. Por el contrario, en este caso el epíteto "filosófico" sólo se añade para indicar la pertinencia universal del problema de la interpretación; no habrá de sorprender, entonces, que el primer tercio de *Verdad y método* esté consagrado a la comprensión de la obra de arte, en cuanto ésta representa un paradigma para la hermenéutica en general. La simetría de las relaciones entre Gadamer y Jauss se ve asegurada por la homogeneidad de las bases de la discusión; ambos pueden encontrarse en el terreno de la filosofía y, más aún, comparten una premisa teórica: la historicidad (*Geschichtlichkeit*) esencial de toda interpretación, de toda recepción.

---

1 Tomado de *Texte: Revue de Critique et de Théorie Littéraire* No. 3, Canadá, 1984. Reproducido con las gentiles autorizaciones del autor y del editor. Traducción de Magdalena Holguín, Universidad Nacional de Colombia.

Como es bien sabido, Jauss centra su teoría del arte no tanto en el momento de la producción de la obra, como en el momento de su recepción inicial por parte del público y luego por parte de los sucesivos públicos a través de la historia de la posteridad de la obra. Se trata aquí de una dimensión que no es en manera alguna secundaria, puesto que revela un aspecto constitutivo de la obra tan importante como la creación propiamente dicha. Al hacer énfasis sobre la dimensión comunicativa de la relación entre el artista y su auditorio, Jauss se ha visto conducido gradualmente a considerar aquello que llama “experiencia estética” como el punto central de la teoría del arte. Entre el escritor y la tradición literaria que lo precede, así como entre el texto y los públicos sucesivos de lectores, se instaura una relación fundamental para el arte mismo. Con el desarrollo del concepto de experiencia estética, Jauss busca delimitar las modalidades de la recepción de la obra que contribuyen a darle sentido, sin las cuales el texto sería letra muerta. Con este fin, Jauss hace intervenir varios elementos de la hermenéutica de Gadamer; pensamos, entre otros, en la estructura horizontal de la comprensión, la prioridad hermenéutica de la pregunta, el aspecto dialógico del comprender, así como en la unidad de los tres momentos, comprensión, interpretación y aplicación<sup>2</sup>. Ciertamente son estos temas conocidos de *Verdad y método*; sin embargo no hay que subestimar el carácter innovador de lo que Jauss toma de ellos — como debe hacerse en el caso de toda “recepción” digna de este nombre. En lo que sigue, nos centraremos en el concepto de “experiencia estética” presentado en la hermenéutica literaria de Jauss para intentar señalar tanto la originalidad como los límites de esta contribución en relación con el problema general de la comprensión tal como es concebido por Gadamer. No obstante, antes de abordar esta discusión, sería quizás conveniente delimitar con mayor precisión los compromisos filosóficos de ambas partes, con el propósito de develar la intención profunda de cada una de las dos propuestas.

## El destino de Kant

La tarea de esbozar el trasfondo filosófico de cada una de estas dos posiciones es tanto más fácil por cuanto podemos, gracias a los indicios que claramente aparecen en cada uno de los autores, efectuar de alguna manera una deducción de ambas hermenéuticas a partir de Kant. En efecto, desde la primera página del

---

2 Hans Robert Jauss, *Asthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Frankfurt: Suhrkamp (1982), 1984, p. 365. En adelante, *Asthetische Erfahrung* (la versión castellana de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández Palacios, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1986, no ofrece la totalidad del texto, por lo que se citará siguiendo la paginación de la edición alemana). Ver también del mismo autor “Esthétique de la réception et communication littéraire”, *Critique*, No. 413, octubre, 1981, pp. 1.117-1.120.

prefacio a *Experiencia estética* y hermenéutica literaria, después de haber señalado la importancia de la *Poética* de Aristóteles, Jauss no cesa de insistir sobre el lugar que ocupa Kant en su proyecto. En lo que sigue podremos comprobar hasta qué punto Kant interviene efectivamente en un momento estratégico de la argumentación. En cuanto a Gadamer, sabemos que comienza su libro con una exposición sobre las funestas consecuencias que para la teoría estética moderna tuvo la crítica del juicio estético de Kant. En este caso, el tono es decididamente más negativo que en Jauss. Gadamer le reprocha a Kant el haber encaminado la problemática del arte por la vía de una subjetividad a ultranza, que desemboca en la abstracción representada por la "conciencia estética"<sup>3</sup>, es decir, una conciencia que se arroga en lo sucesivo el derecho a apreciar los objetos de arte estrictamente desde la perspectiva de su cualidad estética, de su belleza, sin considerar otras funciones que puedan llenar estos mismos objetos en el mundo de la vida. Este repliegue de la subjetividad sobre sí misma tiene como contrapartida una concepción de la obra de arte como un objeto cuyo único propósito se reduce a procurar al espectador una emoción estética, un sentimiento de placer específico, lo que conduce a una experiencia estética discontinua, a merced de los sobresaltos de la conciencia sensible individual. Simultáneamente, el objeto de arte se ve privado de toda significación cognoscitiva, de toda pretensión a la verdad. La reacción de Gadamer frente a esta "estética de lo vivido" (*Erlebnisästhetik*) propone una inversión del centro de interés, trasladándolo de la emoción estética al objeto de arte mismo. Como consecuencia de lo anterior, la parte positiva del capítulo sobre el arte en *Verdad y método* está consagrada a "la ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico"<sup>4</sup>. En la terminología de Jauss, Gadamer realiza así un viraje hacia la "estética de la obra" (*Werkaesthetik*)<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista de una estética centrada sobre la noción de experiencia, Jauss se ve obligado a aportar un correctivo al juicio de Gadamer respecto del papel de la subjetividad kantiana en la teoría del arte. Sin duda, es preciso suscribir el veredicto de Gadamer en lo que concierne a la estética de lo vivido en tanto que ésta propone una subjetividad "que goza de sí misma". No obstante, Jauss intenta mostrar que esta crítica de la subjetivación de la estética sólo es válida para un episodio geográfica e históricamente circunscrito de la modernidad<sup>6</sup>. Habría otras alternativas a la inversión del centro de interés efectuada por Gadamer, pues

---

3 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübinga: J.C.B. Mohr, (1960), 1975. Versión castellana *Verdad y método*, de A. Agud Aparicio y R. de Agapito, Salamanca: Sígueme, 1977, pp. 75 y ss.

4 *Verdad y método*, pp. 143-224.

5 *Ästhetische Erfahrung*, p. 25.

6 *Ästhetische Erfahrung*, p. 165, cfr., pp. 27, 80. El lector puede remitirse asimismo a la conferencia de 1972, donde se presenta un primer esbozo de la armazón teórica del libro de Jauss, "Petite Apologie de l'expérience esthétique", traducido al francés por C. Maillard, en *Pour une Esthétique de la Réception*, París, Gallimard, 1978, pp. 146, 128, 135.

el hecho de conceder primacía a la obra presenta igualmente una desventaja: descuidar aquel componente, también esencial de la experiencia estética, que es el goce (*Genuss*). Jauss ve en dicho componente la dimensión específica del arte, y hace de él el núcleo de su teoría de la *experiencia* estética.

El regreso a Kant no asume aquí el carácter de un procedimiento retórico: no se trata únicamente de rehabilitar el sujeto estético; más allá de esto, Jauss toma de la *Crítica del juicio* un elemento que coloca de nuevo la estética de Kant en el centro del debate filosófico que actualmente se adelanta en Alemania: la teoría del *consenso*. Recordemos que mediante su juicio estético, el sujeto kantiano no está en condiciones de “postular” la adhesión de todos a su propia opinión; no obstante, tiene derecho a “atribuir” a cada uno su acuerdo. El matiz radica en que en el primer caso, el postulado implica que se hace referencia a un concepto o a un principio, respecto del cual el juicio de gusto es completamente privado; en el segundo caso, la norma del juicio reside en un sentimiento de placer experimentado por el sujeto individual. Sabemos, empero, que según Kant este mismo sujeto puede válidamente exigir la adhesión de todo otro sujeto; de lo contrario, no se trataría de un juicio de gusto sino, por ejemplo, de un juicio empírico. Por consiguiente, el interés de Jauss por la tercera *Crítica* kantiana no se limita únicamente a la “experiencia subjetiva” (*aisthesis*), que sigue siendo el punto de partida de toda estética, sino que se extiende a la “experiencia intersubjetiva” (*catharsis*)<sup>7</sup>, a la que necesariamente remite. En otras palabras, Jauss reinstaura, contra Gadamer, el subjetivismo kantiano en la teoría estética, en tanto éste conduce al “consenso de la facultad reflexionante de juzgar”<sup>8</sup>. En realidad, rehabilita la noción kantiana de “sociabilidad” inherente al juicio de gusto, pues ésta permite no solamente delimitar sino también articular las relaciones entre el arte y los otros ámbitos del mundo de la vida.

Aun cuando la estética de la recepción no posea inicialmente una pretensión propiamente filosófica, Jauss se apoya en la teoría del consenso estético para rivalizar con la filosofía<sup>9</sup>, especialmente con aquellas teorías recientes que buscan establecer las condiciones ideales que permiten llegar a un consenso entre los miembros de la sociedad. Jauss se propone mostrar las ventajas del consenso estético respecto de todo acuerdo basado en una teoría del “discurso sin constricciones” (*herrschaftsfreier Diskurs*), tal como la elabora Habermas. La dimensión propiamente discursiva, incluso lógica, del consenso habermasiano constituye el objeto de la crítica de Jauss, cuando afirma que todo acuerdo fundamentado conceptualmente asume inmediatamente un carácter unívoco, cristalizado, de manera que aquel “consenso indiscutido” e indiscutible al que conduce resulta ser, en

---

7 *Asthetische Erfahrung*, p. 88, cfr., “Petite Apologie...”, p. 130.

8 *Ibid.*, p. 18.

9 *Ibid.*, pp. 23, 29.

última instancia, una norma represiva. El ámbito estético, por el contrario, establece un "consenso abierto", cambiante, fluido, que no precisa aventurarse en teorías de pragmática formal tendientes a un concepto unilateral de razón. "Por otra parte, la experiencia estética considerada en su función comunicativa se distingue asimismo del discurso regido por la lógica, en cuanto ésta presupone únicamente que 'sea considerada la comunicación universal', y no que sea reconocido de antemano el carácter razonable de la razón"<sup>10</sup>.

Nos encontramos ahora en condiciones de definir con precisión el lugar filosófico de la hermenéutica literaria de Jauss: entre la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica* hay esta tercera *Crítica* kantiana donde no aparece la palabra "razón". Jauss se propone explotar aquello que en la *Crítica del juicio* hace referencia a una norma universalmente aceptada y no está expuesto al reproche de logocentrismo. Su propósito no es tanto el de rivalizar con la filosofía como con el "PENSAMIENTO filosófico"<sup>11</sup>, con la filosofía como Logos. Se trata de recuperar el aspecto "emancipador"<sup>12</sup> de la teoría habermasiana del consenso, pero esta vez dentro de los parámetros de una teoría del arte. Nos encontramos frente a una "nueva *Aufklärung*, cuyo instrumento [es] la experiencia estética"<sup>13</sup>, donde la norma está encarnada en el sentimiento de placer experimentado frente a la belleza, en el gozo estético, en cuanto éste es comunicable. Una norma semejante no es en manera alguna coercitiva, pues es imposible imponer a otro su placer. Así se abre con el arte un espacio privilegiado, protegido de las constricciones pragmáticas e institucionales; un ámbito de libertad, de libre adhesión, que permite redefinir de manera inédita el "papel social del arte"<sup>14</sup>. Pero antes de abordar este aspecto crucial de la teoría de Jauss, es preciso examinar con mayor detenimiento las modalidades específicas de la experiencia estética.

## Los antiguos y los modernos

A primera vista puede parecer arriesgado usar la experiencia estética como término de comparación entre la hermenéutica literaria y la hermenéutica filosófica. En efecto, ¿no le reprocha Jauss a Gadamer el que en su libro no se ocupe, en sentido estricto, de la experiencia estética?<sup>15</sup> Ciertamente, Jauss no ignora que el primer tercio de *Verdad y método* tiene por título "Elucidación de la cuestión de la verdad desde la EXPERIENCIA DEL ARTE"; seguramente

---

10 "Petite Apologie...", p. 156.

11 *Asthetische Erfahrung*, p. 29.

12 *Ibid.*, pp. 29, 44.

13 "Petite Apologie...", p. 154.

14 "Petite Apologie...", p. 157; cfr., pp. 125, 129, 147. Véase también *Asthetische Erfahrung*, pp. 18, 82.

15 *Asthetische Erfahrung*, p. 27.

habrá podido observar también que la expresión “experiencia estética” aparece a menudo en estas páginas. El juicio de Jausse se basa en el presupuesto de que la experiencia estética refiere primordialmente al gozo experimentado en el contacto con la obra. Y, a este respecto, es cierto que poco de esto puede encontrarse en Gadamer, aun cuando, en efecto, conceda una gran importancia a la recepción de la obra por parte del intérprete cuando se trata de establecer el sentido y la verdad de la misma. En este punto, Gadamer indudablemente recupera la experiencia estética y, es preciso reconocerlo, lo hace de manera explícita: “Se trata, pues, de ver la experiencia del arte de manera que pueda ser comprendida como experiencia”. “En la experiencia del arte vemos en acción a una auténtica experiencia”, que no deja inalterado al que la hace, y preguntamos por el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera”<sup>16</sup>. ¿Habrá que tomar a Gadamer al pie de la letra cuando afirma que el encuentro con la obra de arte constituye una “auténtica experiencia”? Y si la parte positiva acerca de la obra de arte en *Verdad y método* no retoma explícitamente este tema, ¿deberíamos concluir que Gadamer lo ha ignorado? De hecho, es preciso recordar que Gadamer se propone integrar el caso paradigmático representado por la comprensión de la obra de arte dentro del conjunto más amplio de las ciencias del espíritu. Sin duda, la experiencia del arte posee una especificidad; no obstante, a título de experiencia hermenéutica, comparte con las ciencias humanas ciertos rasgos comunes. Por esta razón, la afirmación según la cual la experiencia del arte no deja “inalterado” a quien la hace resulta una afirmación vacía mientras nos neguemos a ver en ella una experiencia en el sentido estricto, tal como será definida en el pasaje titulado “El concepto de experiencia y la esencia de la experiencia hermenéutica”<sup>17</sup>.

En el capítulo en cuestión, del que tomaremos aquí tan sólo lo esencial, se dice que la experiencia es el modo específicamente humano de conocer. Pero la experiencia, cuando es considerada fuera de los linderos de la metodología científica, no se caracteriza por el hecho de que su anticipación se confirme, sino más bien por el hecho de que a menudo se ve decepcionada. Tal es la negatividad<sup>18</sup> de este modo específico de conocer: la experiencia devela la decepción de una expectativa y la necesidad de adaptarse a esta nueva manera de ver. Dejaremos aquí de lado la influencia del concepto hegeliano de experiencia que sirve de trasfondo a este capítulo. No obstante, es importante observar que la experiencia no es realizada nunca

---

16 *Verdad y método*, pp. 141-142. Véase del mismo autor “Aesthetik und Hermeneutik”, en *Kleine Schriften II*, Tübinga, J.C.B. Mohr, 1979, p. 6.

17 *Ibid.*, pp. 421-38.

18 Al respecto, Jausse ha hecho reconocer con anticipación, por intermedio de G. Buck, esta dimensión de la experiencia. Cfr., “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft” (1967), en la antología del mismo título, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pp. 201-202 nota, y p. 174 nota; traducido al francés por C. Maillard, en *Pour une esthétique de la réception*, p. 75 nota y p. 50 nota.

completamente por el hombre, que nunca es llevada a su término, contrariamente al desenvolvimiento del Espíritu Absoluto en la *Fenomenología* de Hegel. La experiencia es un modo de conocimiento que se perpetúa al infinito precisamente porque el hombre es radicalmente finito, histórico. Lo que amerita retenerse del concepto gadameriano de experiencia es que quien se libra a la experiencia se encuentra siempre él mismo, en razón de su ser, implicado en lo que está en juego. Puede entonces comprenderse por qué afirmaba Gadamer que la experiencia estética no deja incólume a quien la hace. La experiencia no es únicamente una ocupación contemplativa; es un modo particular de conocer y en cuanto tal conlleva una dimensión de verdad que inicialmente sólo posee validez para quien la haya experimentado por sí mismo. Esta es la manera como concibe Gadamer, al menos formalmente, la interacción entre la obra y el intérprete.

Así como la experiencia estética en *Verdad y método* se coloca bajo el signo de la finitud y de la verdad, de igual forma es preciso buscar lo propio de la experiencia estética de Jauss en el acceso a un ámbito de libertad. La noción de gozo estético se sitúa en el corazón del intercambio entre la obra y el público por cuanto devela la especificidad del arte: éste se encuentra fundamentado sobre la percepción sensible (*ästhetisches Wahrnehmen*), la cual, a título de norma no constrictiva, conduce a un consenso. Así, el ámbito del arte se descubre libre frente a la esfera de la praxis, por una parte, y, por otra, goza de cierta libertad relativa a la experimentación de nuevas formas de comportamiento. A este respecto, resulta muy elocuente el capítulo de Jauss “¿Qué significa experiencia estética?”<sup>19</sup>. La actitud estética permite experimentar diversas formas de la temporalidad que no obedecen a los esquemas de la vida cotidiana; gracias a ella, es posible tanto para el lector como para el autor jugar con los modos temporales, así como permutar los roles sociales respecto de los cuales resulta entonces posible distanciarse. En síntesis, permite inventar nuevos mundos, experimentar libremente los posibles. El arte se emparenta aquí con una especie de laboratorio que elude toda exigencia estrictamente pragmática.

En el momento en que Jauss identifica el mecanismo de la experiencia estética hace intervenir, como lo mencionamos anteriormente, ciertos elementos claves de la hermenéutica filosófica de Gadamer, que integra en cada caso según una intención precisa. Por oposición a Gadamer, Jauss se interesa por el aspecto metódico, o mejor, por el interés metodológico que puedan presentar los elementos descubiertos por Gadamer en la descripción de las modalidades de la comprensión. Su intención es sacar provecho de ellos para las ciencias literarias. Así, cuando Jauss aborda el carácter horizontal de toda comprensión, privilegia el “destacar el horizonte” histórico por oposición a la “fusión de horizontes”, la cual, en la medida en

---

19 *Asthetische Erfahrung*, pp. 31-44.

que siempre está ya realizada, conserva a los ojos de Gadamer una primacía evidente<sup>20</sup>. Si bien el destacar el horizonte histórico sólo es en *Verdad y método* una simple “fase” (*Phasenmoment*) en el proceso del comprender, Jauss insiste en que la “reconstrucción” del horizonte pasado puede estar sujeta a cierto control. La preocupación de la hermenéutica literaria se centra en lo sucesivo inicialmente y por sobre todo en las posibilidades de intervención explícita del intérprete –de conformidad con un objetivo metodológico– en detrimento de la autonomía, incluso relativa, de la obra. Encontramos, por lo demás, que se otorga un privilegio análogo al intérprete en la dialéctica de la pregunta y la respuesta que tiene lugar entre el texto y el lector. Si bien Jauss está dispuesto a asumir el carácter metafórico del modelo dialógico entre la obra y el público, insiste, empero, en que el “sujeto actual” conserve la prerrogativa de formular inicialmente la pregunta, en detrimento del “sujeto pasado”, quien se encuentra limitado a suministrar la respuesta<sup>21</sup>. El modelo de la experiencia estética concebida como experimentación científica se confirma igualmente cuando se aborda la célebre tríada propuesta por la hermenéutica pietista y retomada por Gadamer: comprensión, interpretación y aplicación. Estos tres aspectos, presentes en toda hermenéutica, son en la opinión de Gadamer indisolubles; se encuentran imbricados el uno en el otro de manera inextricable. Asimismo, desde el punto de vista metodológico, Jauss se esfuerza por distinguirlos cuidadosamente con el fin de controlarlos, es decir, de preservar, mediante la reflexión, una distancia crítica. Esta dimensión reflexiva es relativamente fácil de preservar en las fases explícitas, como lo son la interpretación y la aplicación. Sin embargo, el problema se presenta para Jauss en la fase de la comprensión, la cual hace referencia al contacto inicial instituido por el lector con el texto: la comprensión es el momento instantáneo e inmediato del efecto producido por el texto sobre el lector. Tocamos aquí el punto neurálgico de toda experiencia estética. Con ocasión de la interpretación del poema de Baudelaire, “Spleen II”, Jauss nos ofrece una visión penetrante de lo que entra en juego en este estadio donde se manifiesta la *aisthesis* en su estado puro. Sin embargo, con el fin de explicar la impresión efectuada sobre el lector en esta etapa primaria, se ve obligado a introducir una vez más una distancia reflexiva mediante un procedimiento que consagra, si nos atenemos a la terminología misma del autor, la escisión entre *Experiment* y *Erfahrung*!<sup>22</sup>

Hasta el momento, nuestro recorrido a propósito de la noción de experiencia estética ha revelado las intenciones respectivas de cada uno de los autores. Incluso si ambos recurren a un modo de descripción “fenomenológica”, Gadamer no pre-

---

20 *Ibid.*, pp. 667-670.

21 *Ibid.*, pp. 739-740; véase también p. 792.

22 En la primera versión de este pasaje, aparecida inicialmente en *Poetik und Hermeneutik IX*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1981, bajo el título “Zur Abgrenzung und Bestimmung einer Literarischen Hermeneutik”, ¡los dos términos *Experiment* y *Erfahrung* aparecen en el mismo párrafo! Cfr., p. 477. Véase también *Asthetische Erfahrung*, pp. 814-815-818-820.

tende, por su parte, más que mostrar lo que sucede ya implícitamente en todo acto de comprensión. Independientemente de esta descripción, la comprensión se desarrolla por lo general de manera inmanente, hasta el punto que la reflexión, operante ya en el "lenguaje"<sup>23</sup> de manera tácita, interviene sólo excepcionalmente de manera explícita. Por otra parte, la verdad accesible a la comprensión no requiere la intervención sistemática de la reflexión<sup>24</sup>. En lo que concierne a Jauss, el papel central que confiere al sujeto en la experiencia estética lo lleva a descomponer cuidadosamente el mecanismo de la comprensión con el fin de someterlo mejor al control metódico; de esta manera, la progresión de la interpretación parece ir a la par con un proceso creciente de objetivación. Queda por saber hasta qué punto esta exigencia metódica puede ser extendida, especialmente en lo concerniente al problema de la *aplicación* de la obra de arte. Para Gadamer, como sabemos, el arte no constituye una excepción a la regla: toda interpretación conlleva implícita o explícitamente una aplicación, aplicación que no deja inalterado al espectador. Ahora bien, en la medida en que Jauss acepta integrar el componente de aplicación a la experiencia estética y, más precisamente, en la medida en que otorga al arte una función social, ¿qué tipo de aplicación concibe? ¿Seremos capaces de descubrir una aplicación que transforme al lector mismo, tal como lo propone la concepción gadameriana de la experiencia? En otras palabras, ¿permite la reconstrucción necesariamente objetivante de la recepción de una obra de arte un lugar para la dimensión de verdad inherente al arte?

Toda la sutileza de la posición de Jauss a este respecto se muestra en el extracto presentado a continuación. Por una parte, Jauss parece reconocer la pertinencia de la aplicación en el arte por cuanto reconoce que el texto tiene algo que decir al lector y viceversa; pero por otra parte, debemos prestar mayor atención al tipo de enriquecimiento que puede tener el lector como consecuencia de una experiencia semejante.

La reconstrucción del horizonte de expectativa originario provocaría sin embargo una regresión hacia el historicismo si la interpretación histórica no pudiera servir de nuevo para pasar de la pregunta '¿qué ha dicho el texto?' a la pregunta '¿qué me dice el texto y qué tengo yo que decirle?' Si bien la hermenéutica literaria debe, así como la hermenéutica teológica o jurídica, llegar a la aplicación, no puede, en el sentido estricto, llegar a la acción práctica; puede sin embargo satisfacer el interés no menos legítimo que consiste en medir y ampliar en la comunicación literaria con el pasado el horizonte de su propia experiencia mediante la experiencia de otros<sup>25</sup>.

---

23 "Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik", en *Kleine Schriften I*, Tubinga, J.C.B. Mohr, 1967, p. 125.

24 *Verdad y método*, p. 163.

25 *Asthetische Erfahrung*, p. 822, traducido al francés por el autor. Para un pasaje que presenta una ambigüedad semejante entre la experiencia propia del lector (¿práctica?) y el juicio estético, véase p. 375.

De esta manera, sostiene que el contacto con la obra contribuye a ampliar la “experiencia” propia del lector, pero simultáneamente parece excluir la incidencia de esta experiencia sobre la “acción práctica”. ¿Cómo podría entonces definirse la experiencia ampliada del lector si ésta no puede proyectar sus frutos en la vida cotidiana, en la realidad social del lector? Será preciso interrogar a Jauss sobre la frontera que erige entre esta experiencia y la acción práctica. Por el momento, sólo podemos concebir la “aplicación estética”<sup>26</sup> como aquella experiencia que contribuye a que el lector refuerce o desplace sin más los cánones reconocidos de la estética.

### ¿Forma o contenido?

La dificultad de establecer un vínculo entre el ámbito estético y las esferas práctica y teórica reside en que Jauss, al tomar su punto de partida de Kant, ha circunscrito el campo de la experiencia estética. El pasaje que citamos a continuación lleva las huellas de la operatividad de estas distinciones dentro de la hermenéutica literaria. El ataque a Gadamer presentado allí se basa en su argumento contra Schleiermacher, para quien el fin primordial de la hermenéutica es establecer un acuerdo sobre la cosa misma de la que trata el diálogo, y no el descubrimiento de la opinión del interlocutor. Este debate entre el “comprenderse en la cosa” (o también “comprenderse acerca de la cosa”) y el “comprenderse en el otro” es para nosotros relativamente secundario; lo importante radica en observar lo que realiza el discurso poético.

El paso operado por Schleiermacher de la comprensión de los textos a la comprensión del discurso en general invoca sin embargo una hermenéutica de la dialogicidad —de la que aún carecemos— que pudiera conjugar el comprenderse-en-la-cosa con un comprenderse-en-el-otro a título de interés cognoscitivo de igual legitimidad. La hermenéutica literaria, que tiene su auténtico acceso al comprender en la experiencia estética de la obra de arte (en el CÓMO, y no en el QUÉ de lo que se dice), y que no debe en primera instancia buscar un acceso a la obra en un acuerdo sobre la cosa [*Sache*] es ciertamente susceptible de encontrar en los escritos estéticos y literarios de Mikhail M. Bajtín nuevas pistas en lo referente al problema de saber COMO la alteridad del otro puede ser develada por el discurso poético<sup>27</sup>.

En estas líneas puede apreciarse claramente que lo propio de la experiencia estética realizada en la obra de arte consiste en identificar el *cómo* (*Wie*) y no el

---

26 *Ibid.*, p. 374.

27 *Ibid.*, p. 680, traducido al francés por el autor.

*qué* (*Was*), es decir, la cosa misma de la que se trata, en el sentido de *Sache*. Este último término es empleado por Gadamer para designar lo que está en juego en la comprensión: comprenderse acerca de una cosa significa establecer su verdad. También Jauss es perfectamente consecuente con la posición filosófica que ha adoptado. La obra de arte no tiene en principio nada que ver con la verdad o con el bien; no debe ocuparse del *Was*. La estética se interesa por el aspecto de la cosa o, como en el texto citado, por el cómo de la alteridad del otro. Ahora bien, este aspecto, en cuanto que es estético, concierne evidentemente a la belleza. El interés se dirige a la "forma" y no al contenido, pues esta forma se encuentra estrictamente confinada al "carácter artístico"<sup>28</sup> del objeto descrito. Así Jauss se ve conducido, a pesar de todo, a reintroducir aquello que Gadamer, en su crítica de la estética kantiana y poskantiana, ha denunciado como la "distinción estética"<sup>29</sup>, es decir, la posibilidad de hacer abstracción, a propósito de una obra, de todo contexto vital para considerar únicamente su cualidad estética. En cuanto fundamentalmente inspirada en Kant, la teoría de la "experiencia estética" solamente se dirige en primer lugar a una conciencia estética abstracta. Bajo estas condiciones, es preciso emplazar a Jauss a considerar seriamente los motivos que originan la gran circunspección de Kant en la tercera *Crítica* cuando se trata de tender puentes en dirección a las otras dos *Críticas*.

No obstante, la hermenéutica literaria intenta solucionar el problema de la función social del arte recurriendo nuevamente a Kant. La respuesta se encuentra en el pasaje siguiente, tomado del prólogo. En un primer momento Jauss formula la tarea a realizar, para luego esbozar la solución.

En lo relativo a la cuestión de cómo el arte debe negar lo establecido y ser, a la vez, generador de normas —o dicho de otro modo: cómo puede presentar normas a la actuación práctica sin imponérselas, de manera que su vinculación proceda sólo del consenso de los sujetos receptores—tenemos la respuesta en una autoridad de la Ilustración: Kant y, concretamente, en su juicio sobre el gusto [...] En tanto que el juicio estético puede dar tanto el modelo de un juicio desinteresado, y no forzado por algún tipo de necesidad (parágrafo 5), como el modelo de un consenso abierto no determinado previamente por conceptos y reglas (parágrafo 8), el comportamiento estético gana, indirectamente, significación para la praxis de la actuación. Se trata pues, de lo ejemplar, que Kant diferencia, como comportamiento de la *imitación*, del simple *mecanismo de la mimesis*, y que media entre la razón teorética y la práctica, la generalidad lógica de regla y caso particular, y la validez apriorística de la ley y las costumbres, tendiendo de esta manera un puente entre lo estético y lo moral<sup>30</sup>.

---

28 "La obra del pasado nos aparece entonces como 'letra viva' porque la *forma*, aprehendida como carácter artístico que trasciende la función práctica en cuanto testigo de una época determinada, mantiene presente y abierto, por sobre la alternancia de las épocas, el *significado* —comprendido como respuesta implícita— que hace que la obra todavía nos diga algo". *Asthetische Erfahrung*, traducido al francés por el autor.

29 *Verdad y método*, p. 130.

30 *Asthetische Erfahrung*, p. 29.

Desde el comienzo, el problema que exige solución se presenta como sigue: ¿Cómo establecer normas para la acción práctica sobre la base de un consenso exclusivamente estético? Vemos aquí incidentalmente cómo el aislamiento del ámbito estético resulta en este caso provechoso: el consenso de los sujetos receptores desinteresados escapa a los intereses de la práctica, y no obstante resulta normativo para ésta! Sin embargo, las dificultades comienzan a multiplicarse cuando Jauss pretende recuperar la mediación operada por Kant entre razón teórica y razón práctica mediante el concepto de ejemplaridad. Ciertamente, la referencia al párrafo 32 de la tercera *Crítica* con el que termina la cita se refiere a un pasaje en el que Kant introduce casos tomados de cada una de las tres esferas: ética, teórica y estética. Pero esto no significa que Kant permita interferencias entre estos ámbitos sobre la base del concepto de ejemplaridad: para Kant un modelo que sirve de canon estético nunca podría válidamente convertirse en un modelo de virtud, y esto cualquiera que sea la amplitud de la diferencia entre *Nachfolge* y *Nachahmung*. La acción bella no se transforma con facilidad en acción buena. No obstante, es esto precisamente lo sugerido por Jauss al afirmar que la normatividad no conceptual del consenso abierto en estética puede igualmente contribuir a la creación de normas éticas<sup>31</sup>. Los caminos explorados por Kant en la *Crítica del juicio* con el fin de establecer un vínculo entre belleza y moralidad conducen a resultados mucho más modestos<sup>32</sup>. La tentativa de Jauss se emparenta más bien al proyecto de educación estética de Schiller, en cuanto éste formula el problema idéntico de una libertad

---

31 “Ella (la definición kantiana del juicio que genera el consenso) muestra, en efecto, que para participar en la creación de normas, no es preciso condenar al arte a una degradación inevitable transformándolo en instrumento de adaptación sometido a la ideología dominante, si la identificación exigida no impone a la acción moral una norma previamente definida, sino que le propone solamente—como el “ejemplo” kantiano—una orientación, una norma todavía indefinida cuya definición debe ser precisada por la adhesión de los demás. “Petite Apologie...”, p. 156; cfr., p. 149. En *Asthetische Erfahrung*, Jauss insiste de nuevo (pp. 190-191) sobre el hecho de que el concepto kantiano de ejemplaridad puede llenar el “hiatus” entre el juicio estético y la acción moral. En esta ocasión, así como en el pasaje citado del prólogo, Jauss basa la argumentación de la tesis de una “transición” (*Übergang*) entre los ámbitos estético y práctico en el artículo de Gunther Buck titulado “Kants Lehre vom Exemple”, *Archiv für Begriffsgeschichte*, No. 11, 1967, pp. 148-83. Ahora bien, una lectura detenida de esta excelente contribución muestra que Buck no aduce argumento alguno que permita sostener la tesis de una transición entre los tres ámbitos en Kant a partir del concepto de ejemplaridad. En el mejor de los casos, Buck afirmaría que el ejemplo moral funciona de manera “análoga” (*analog*, p. 182) al ejemplo en el dominio estético. La frase de Buck que citamos a continuación—hubiéramos podido recurrir a muchas más—describe la reticencia de Kant en lo tocante a poner la estética al servicio de fines éticos: “Importa sobre todo que esta presentación [el ejemplo de Cristo], no tenga una apariencia estetizante, que no se desvie hacia una época estética, donde el carácter obligatorio [*Verbindlichkeitsanspruch*] de lo presentado ya no sería satisfecho”, p. 176, traducido al francés por el autor; cfr., pp. 167-173-174. Jauss debe por consiguiente asumir por sí mismo la responsabilidad de su tesis.

32 *Verdad y método*, p. 95.32

estética, lúdica, por así decirlo (el libre juego de las facultades), que se transforma imperceptiblemente en libertad política.

Todo el problema reside entonces en determinar hasta qué punto la hermenéutica literaria persiste en apoyarse sobre la filosofía kantiana. Al igual que Kant, Jauss comienza por aislar el estatuto de la obra de arte al hacer recaer la dimensión estética exclusivamente sobre el "cómo" de la cosa por oposición a su talante, a su "qué". Pero simultáneamente intenta conservar para la obra de arte una pretensión a la verdad, lo cual lo conduce, de buen grado, además, fuera de los senderos recorridos del kantismo. El problema será, por consiguiente, rehabilitar la dimensión cognoscitiva del arte introduciendo una moción de "conocimiento intuitivo"<sup>33</sup>, poco consistente con la tesis de la *Crítica de la razón pura*, según la cual la intuición sin concepto es ciega, desprovista de valor cognoscitivo. Asimismo, la incidencia de la estética sobre el establecimiento de normas prácticas resulta problemática a la luz de la sistemática kantiana, incluso cuando Jauss la califica, como lo hace en el texto citado, de "mediata". La transgresión recíproca de las fronteras de la estética, de la teoría y de la práctica presenta aquí dificultades que la hermenéutica de Gadamer no precisa enfrentar, pues desde el comienzo la esfera del arte, a pesar de su especificidad, no ha sido separada del contexto histórico, político y religioso en el cual su significación se arraiga desde siempre. Tal es, además, el propósito que persigue *Verdad y método* al iniciar la discusión con el análisis de los conceptos establecidos como limítrofes, tales como *Bildung*, *sensus communis*, facultad de juzgar, y gusto. Jauss, por su parte, se ve obligado a fundar su teoría sobre un kantismo completamente renovado. Por consiguiente, sobre él recae el peso de la prueba. Esto resulta aún más evidente al considerar que, al margen de los brillantes análisis concretos expuestos en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, el establecimiento de las bases de la teoría invita a remitirse, de manera análoga a como lo hace Habermas, a las condiciones trascendentales subyacentes al consenso que explicarían la permeabilidad de la estética y de la moral.

Las teorías del consenso surgen de la exigencia según la cual el actuar humano debe estar orientado por normas cuya validez esté exenta de todo tipo de constricción. El consenso resultante del libre asentimiento de los miembros de una comunidad aparece como el medio más seguro de defender la autonomía de los sujetos frente a una heteronomía asimilada desde un comienzo a una relación autoritaria de dominación (*Herrschaft*). Ya la estructura de la experiencia desarrollada por la hermenéutica literaria nos ha permitido identificar las veleidades de autonomía de parte del intérprete: éste, al sistematizar la reflexión, abre un espacio que permite establecer el aparato experimental ten-

---

33 "Petite Apologie...", p. 131; cfr., p. 129.

diente a seleccionar lo que es aceptable o no, en virtud del acuerdo de una intersubjetividad estética. A pesar de las disensiones que hemos señalado entre Jauss y Habermas, ambos coinciden, no obstante, en rechazar, en nombre del principio de autonomía, lo que en Gadamer toma el lugar del consenso: el célebre “acuerdo subyacente” (*tragendes Einverständnis*)<sup>34</sup>. No se trata en este caso de un consenso deliberadamente instituido, sino más bien de un consenso sustancial, siempre ya operante. Un acuerdo tácito de este tipo, cristalizado en la tradición, representa para Gadamer la condición de posibilidad de toda comprensión ulterior: es, por así decirlo, su condición trascendental. La objeción de Habermas y de Jauss frente a este consenso consiste en problematizar de nuevo la dimensión de autoridad implicada en una tradición semejante, motivo de las acusaciones de conservatismo y de clasicismo dirigidas contra Gadamer. Jauss, sin embargo, tampoco suscribe ciegamente el punto de vista de la crítica de la ideología, la cual problematiza totalmente la validez de la tradición asociándola sin más a una forma represiva de dominación. Está dispuesto a reconocer que toda tradición comporta un trabajo de selección. Quedaría por determinar si estaría igualmente dispuesto a reconocer que en ella opera un concepto no absolutista de razón. Asimismo surge, para nosotros, el problema de determinar si habría que ver la verdad del arte en este concepto de razón histórica finita, que no ha renunciado a su filiación al *Logos*, o si por el contrario es preciso buscarla en un consenso problemático fundado sobre una forma específica del goce.

Universidad de Montreal

---

34 *Asthetische Erfahrung*, p. 744.