

La recepción estética

MARIO A. PRESAS

RESUMEN: Desde mediados de los sesenta se impuso en la academia una visión en la que participan tres instancias: autor, obra y receptor, pero en la historiografía, oficial de las artes, se privó de sus derechos a la última. No obstante, la «estética de la recepción y del efecto» la ha restituido. *i.e.*, los planteamientos de Iser y de Jauss han protagonizado este hecho. Así, este artículo explica los antecedentes teóricos y los precursores literarios de la teoría de la recepción estética. El argumento es que la recepción del arte facilita «un saber íntimo y sabroso», no enunciativo, que puede guiar nuestra búsqueda del sentido de la existencia.

PALABRAS CLAVE: Literatura; Pragmática; Interpretación; Fenomenología; Hermenéutica.

HISTORIAL DEL ARTÍCULO: Recibido: 26-julio-2017 | Aceptado: 5-septiembre-2017

INTRODUCCIÓN

La práctica filológica de hacer legible escritos deteriorados cuyo sentido hay que restituir puede generar hábitos de sospecha ante significaciones que parezcan depender de circunstancias históricas y sociales *accidentales*. Así también es factible que descarríe la investigación sobre la experiencia estética, sobre el arte en general, y sobre la historia de la literatura en particular, dirigiéndola *à la recherche* de un sentido único y definitivo de las obras, como lo ilustra paródicamente Henry James en *The Figur in the Carpet*. Ese desvío, provocado por un inveterado hábito, *neutraliza* además los textos, integrándolos en lo convencional, en lo ya establecido y familiar, con lo que



Mario A. Presas (✉)
Universidad Nacional de La Plata,
Argentina
mapresas@yahoo.com.ar

ANALYSIS | Vol. 20, Nº 8 (2017), pp. 1-27
DOI: 10.5281/zenodo.1248236

ARTÍCULO

pierden toda su extrañeza, su capacidad de asombrar, todo lo que pueda ser inquietante (lo *Umheimlich*, en definitiva). Por ello Susan Sontag, provocativamente, sostiene que, antes que una hermenéutica aséptica, necesitamos «una erótica del arte»; la interpretación «no es un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe a su vez ser evaluada dentro de una concepción histórica de la conciencia humana» (Sontag 1964, p. 14).

En materia de envejecimiento. Esa visión tradicional fue radicalmente revisada a mediados de la década del 60, en la *Estética de la recepción y del efecto*, cuyos conceptos teóricos y aplicaciones concretas fueron establecidos por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, de la Universidad de Constanza, en Alemania. Dicho cambio de paradigma en la ciencia de la Literatura, abrió un nuevo campo de investigación que entre otras cosas implica concebir la historia del arte como un proceso de comunicación estética en el que colaboran, en igualdad de condiciones el autor, la obra y el receptor. La nueva teoría se impuso con un éxito tan extraordinario, que «*post festum* resulta incomprensible que sus problemas no hubieran sido explícitamente planteados con anterioridad» (Jauss 1999, p. 7). El receptor, en cuanto destinatario y mediador del texto, y por consiguiente en cuanto portador de toda cultura estética, recobra ahora el derecho de que había sido privado. Consecuentemente, hay que revisar cuestiones tales como las de la definición de la obra a partir de su efecto, la dialéctica de efecto y recepción, la formación y transformación de un canon, o sea, cómo una obra llega a ser *clásica*, etc.

Gracias a la nueva actitud estética se vuelve a *descubrir* que ya la *Poética* de Aristóteles, por ejemplo, incluía al *receptor* en la constitución misma de la obra, pues el *ergon* propio de la tragedia consiste en el *efecto* sobre el espectador, cuyas pasiones son expurgadas (*catarsis*) por la experiencia del terror y la piedad. Así, pues, no es casual que tanto Paul Ricoeur, en su ensayo *Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles* (Ricoeur 1994, p. 223) como Umberto Eco, en *De Aristóteles a Poe*, señalen también ahora, precisamente, que «la *Poética* representa la primera aparición de una estética de la recepción» (Eco 1994, p. 209). El propio Jauss señala que ya hacía unos treinta años que Umberto Eco, en *Opera aperta* (1962) había proyectado «la primera

teoría de la constitución del sentido abierta, constantemente progresiva (partiendo de la analogía con la música serial) y demostró que la obra de arte, como estructura abierta, requiere la activa coproducción de quien la recibe, resultando de allí una multiplicidad histórica de concretizaciones, sin que por ello deje de ser *una obra*» (Jauss 1999, p. 15).

Concretización es un concepto que Roman Ingarden —discípulo de Husserl— toma en préstamo de la jurisprudencia, para describir fenomenológicamente *La obra de arte literaria* (1931). Por esencia todo texto muestra *lugares de indeterminación, vacíos* que exigen un lector que los colme con *lo propio*, pues «cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo» (Proust). El personaje de ficción, por lo demás, *vive* de la acción constitutiva del acto de leer, por eso Borges decía de *Sherlock Holmes*: «Está hecho de azar. Inmediato o cercano lo rigen los vaivenes de variables lectores» (Borges 1989, III, p. 474).

Al enfoque fenomenológico que asimila Iser, añade Jauss la concepción de la historicidad de la existencia (Heidegger) y la necesidad de tener en cuenta los horizontes de comprensión, las distintas temporalidades, para lograr la comprensión de *lo otro* —ya sea una persona o una obra— como dice Gadamer, al definir al hombre como conciencia afectada por los efectos de la historia, con una intraducible palabra alemana compuesta, *Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* (Gadamer 1975, p. 283 ss.), «la-conciencia-de-la-historia-de-los-efectos» que Ricoeur parafrasea como «la conciencia de estar expuesto a la historia y a su acción, de una manera tal que no se puede objetivar esta acción sobre nosotros, porque ella forma parte del fenómeno histórico mismo» (Ricoeur 2001, p. 92).

Jauss muestra, con ejemplos concretos y brillantes, cómo el horizonte de expectativas en que se acoge un texto, puede iluminar aspectos nuevos de esa obra y, por añadidura, nuestra propia comprensión de nosotros mismos, pues la hermeneútica —como decían los clásicos— luego de la *comprensión* y de la *interpretación*, culmina en la *aplicación*, que en definitiva consiste en aclarar qué significa una obra hoy, para nosotros. Paul Ricoeur ha profundizado estas perspectivas, tomando como base el relato, en el que el hombre da (se da) cuenta de su historicidad propia.

Entre los diversos ensayos de sus últimos libros, *Caminos de la comprensión* y *Las transformaciones de lo moderno*, Jauss examina la recepción postmoderna de Shakespeare, desde *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966) de Tom Stoppard, hasta *Hamlet-Maschine* de Heiner Müller, y las «etapas de la modernidad estética» (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Valéry). Nos interesa destacar que al examinar las opiniones de los críticos que vinculan la postmodernidad literaria con la literatura latinoamericana de los años sesenta —Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez— que reemplazó «los esotéricos y agotados experimentos del *Nouveau Roman*», Jauss se detiene en su *tronco fundador*, Jorge Luis Borges, quien vale ambiguamente, según los enfoques, como abanderado de la postmodernidad o como el último de los clásicos de la modernidad. De todos modos, afirma, su *Pierre Ménard, autor del Quijote*, narración que encarna la quintaesencia de la estética de la recepción, al descubrir la no-identidad de lo repetido en la repetición, contiene *in nuce* la estética postmoderna, que desembocará en no muy claras teorías de *diferimentos* y en *derivas* excesivas.

En efecto, si todo texto puede llegar a ser 'pretexto' o palimpsesto de nuevos textos, se pierde la singularidad de la obra autónoma y se inaugura un indefinido horizonte de intertextualidad. Pero Borges está muy por encima de estas interpretaciones parciales que creen descubrir en ese 'experimento' de re-escritura del *Quijote* el anuncio de la crítica radical a toda constitución de sentido y, por tanto las primicias de la *destrucción*, que hoy —agrega Jauss— «*faute de mieux*, es considerada como la *filosofía de la postmodernidad*» (Jauss 1994, p. 331).

Si *una noche de invierno un viajero*, de Calvino, exagera aún más la 'creación' de *Pierre Menard*. En efecto, la ficción de Borges representa la no identidad de lo repetido, pues aún la repetición literal añade al viejo texto un nuevo sentido, aportado por la distancia temporal y el diverso horizonte de expectativas; Calvino, por su parte, inclusive deja que su 'copista' Silas descubra que los textos que está utilizando son falsificaciones como inevitable máscara de la ficción, casi como «una verdad a la segunda potencia». Dado que el narrador ha sido, desde Homero, una persona fingida, bien puede él, Silas, ser creador de apócrifos perfectos, y, por lo tanto, representar «al autor

ideal de la postmodernidad, es decir, el autor que se disuelve totalmente en la nube de ficciones que rodea nuestro mundo» (Jauss 1995, p. 228).

Jauss, que vale aquí como representante por antonomasia de la estética de la recepción, tan sólo intenta mostrar *los posibles caminos de la comprensión*, que ha de recorrerse una y otra vez, como los recorridos de Marcel en la *Recherche* proustiana, y que acaso lleven al descubrimiento de que los desencuentros, las frustraciones y los dolores, son inevitables para descubrir la *vocación*, la *identidad narrativa* de cada uno. Una «Pequeña apología de la hermenéutica literaria», que preludia su libro *Caminos de la comprensión*; concluye con una cita de Paul Valéry que es a la vez consigna y estímulo: «*Je travaille pour quelqu'un qui viendra après*» (Jauss 1994, p. 9).

DESARROLLO

1. *Estética de la recepción y del efecto: Iser y Jauss.*

Desde mediados de los años sesenta del siglo pasado, se ha ido imponiendo en los medios académicos un peculiar enfoque de la obra del arte y de su historia que la concibe como:

Un proceso de comunicación estética en el que participan por igual las tres instancias de autor, obra y receptor (lector, oyente y espectador, crítico y público). Esto implica conceder finalmente al receptor, en cuanto destinatario y mediador y, por consiguiente en cuanto portador de toda cultura estética, el derecho de que fue privado en la historiografía de las artes, mientras ésta transcurrió en las vías de la tradicional estética de la obra y de la representación (*Werk- und Darstellungsästhetik*) (Jauss 1999, p. 7).

Como suele suceder con los ‘descubrimientos’ históricos, resulta incomprensible que este nuevo enfoque de la *estética de la recepción y del efecto* no hubiera sido expresamente asumido con anterioridad. Por cierto, no faltaron indicaciones bien claras en los textos filosófico más relevantes, como por ejemplo la *Poética* de Aristóteles, que señalan con claridad el hecho de que el efecto o la recepción de la tragedia es por así decirlo constituyente de

su realidad, según vimos en la anteriores citas de Paul Ricoeur y Umberto Eco.

El nuevo acceso a la obra de arte reclama un análisis en profundidad de *el acto de leer* —concepto que engloba aquí los diversos modos de recepción de una obra literaria, plástica, musical, etc.— para poner de manifiesto fenomenológicamente las maneras múltiples en que una obra, actuando sobre un lector, lo afecta. «Este ser afectado tiene de notable el hecho de que combina, en una experiencia de un tipo particular, una pasividad y una actividad que permiten designar como *recepción* del texto a la *acción* misma de leerlo» (Ricoeur 1985, III, p. 243).

La recepción, como concepto metodológico, aparece después de 1950, en primer lugar en la jurisprudencia, en la teología y en la filosofía, anunciando una representación de la investigación liberada tanto de los procedimientos dogmáticos del positivismo como del tradicionalismo. A partir de ahí, y sobre todo en nuestros días, «el fantasma del lector se ha introducido en el centro de diversas teorías, por filones independientes» (Eco 1992 p. 23), comenzando con Wayne Booth, quien en su *The Retic of Fiction* (1961), habla explícitamente de «*implied author (carrying the reader with him)*» (p. 144), o sea, examina los diversos recursos retóricos de que dispone el autor de epopeyas, de novelas, etc., desde que se esfuerza, consciente o inconscientemente por imponer su mundo ficticio al lector. Por cierto, no nos estamos refiriendo al autor *real*, sino al que está *implicado*¹ en la trama y guía los hilos de la lectura. Wolfgang Iser adopta algunas ideas de Booth en su obra *Der implizite Leser* (1972), refiriéndose a «el lector exigido por el texto, *el lector postulado*» y a la exigencia de «un tipo de lectura diseñado por el texto» (Warning 1989, p. 28).

Entre estos antecedentes de la estética de la recepción no puede faltar un libro precursor aunque bastante olvidado, ya, *Opera aperta*, de Umberto Eco, cuyo autor explica años más tarde que fue escrito entre 1958 y 1962 con

¹ Paul Ricoeur no está de acuerdo con la traducción francesa de *implied autor*, como *auteur implicite*; estima que es más exacto y sugestivo hablar de *auteur impliqué (dans et pour l'œuvre)* (Ricoeur 1985, III, p. 232 n.1).

instrumentos todavía inadecuados: «Allí ponía en la base del funcionamiento mismo del arte la relación con el intérprete, relación que la obra instituía, *autoritariamente*, como *libre e imprevisible*, valga la paradoja» (Eco 1992, p. 26).

En la Introducción a *Lector in fabula*, Eco aclara que en aquel texto de 1962 trataba de comprender cómo una obra de arte podía postular, por un lado, una libre intervención interpretativa por parte de sus destinatarios y, por otro, exhibir unas características estructurales que estimulaban y al mismo tiempo regulaban el orden de sus interpretaciones. Como supe más tarde, continúa, ese tipo de estudio correspondía a lo que en la actualidad se denomina pragmática del texto;

Abordaba un aspecto, el de la actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice, sino presupone, promete, entraña e implica lógicamente, llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de donde ese texto ha surgido y donde habrá de volcarse: movimientos cooperativos que, como más tarde ha mostrado Barthes, producen no sólo el placer, sino también, en casos privilegiados, el goce del texto (Eco 1987, p. 13).

Actualmente, hay «una insistencia casi obsesiva sobre el momento de la lectura, de la interpretación, de la colaboración o cooperación del receptor que marca un interesante momento en la tortuosa historia del *Zeitgeist*» (Eco 1992, p. 24). De todos modos, no estará demás subrayar ya desde el comienzo, que a pesar de que los autores tratados ejemplifiquen sus teorías refiriéndose a texto y lectura, esto es aplicable *mutatis mutandi* a otras manifestaciones artísticas; en efecto, tanto en *Obra abierta* como en los escritos sucesivos, no se trataba solo de textos verbales, sino también de pintura, cine y toma televisiva directa, vista como estructura narrativa. De lo que se trata es de ver cómo la obra —de diversos géneros artísticos— previendo lo que hoy se ha

dado en llamar «horizonte de expectativas»,² intenta instituir ese «*Ideal Reader*» de que habla Joyce en *Finnegans Wake*.³

El movimiento que se concentra en la llamada Escuela de Constanza, de Alemania, reconoce que los nuevos enfoques de las teorías de la literatura y del arte, justifican que se hable de un «*cambio de paradigmas*» en la estética, que ahonda en la investigación sistemática de la constitución y reconfiguración del sentido tanto en la admisión del objeto estético como en la historia de su recepción, con la finalidad de aprehender el efecto de la actividad estética, por una parte, en el margen de juego del lector implícito (Iser) o, por otra, en el cambio de horizonte de la comprensión y la interpretación— en el trabajo del lector histórico (Jauss 1999, p. 10).

2. Antecedentes teóricos: Mukarovsky, Vodicka, Jakobson.

Así, pues, puede describirse la nueva situación diciendo que «esta estética, complementaria de una poética, reviste a su vez dos formas diferentes, según que se señale, con Iser, el efecto producido sobre el lector individual y su respuesta en el proceso de lectura, o, con Jauss, la respuesta del público al nivel de sus expectativas colectivas» (Ricoeur 1985, III, p. 244). La línea representada por Iser desarrolla en especial ideas de la fenomenología de Husserl y de su discípulo Roman Ingarden, como se puede apreciar en su ensayo *La estructura apelativa de los textos* (Warning 1989, p. 133 ss.); Jauss está más cercano a la línea hermenéutica de Gadamer, como se evidencia en *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura* (Mayoral 1987, p. 59 ss.), para no mencionar sino estos dos escritos programáticos.

² «Erwartungshorizont», *horizonte de expectativa*, fue un término que Jauss toma prestado de Karl Popper y de Karl Mannheim. (Fokkema–Ibsch 1988, p. 180).

³ «Me interesaba que ese lector ideal estuviera obligado a sufrir – siempre en términos joyceanos – ‘un insomnio ideal’... Sin embargo, insistía en que el lector debía preguntar a *esa obra*, y no a sus personales pulsiones en una dialéctica de ‘fidelidad y libertad’ que, una vez más, me había sido inspirada por la estética de la interpretación de Pareyson (de la que elaboraba una versión ‘secularizada’)» (Eco 1992, 261).

De todos modos, ambos desarrollos tienen un presupuesto común: las teorías estructuralistas de la escuela de Praga que hacia el fin de la década del veinte recupera las teorías del formalismo ruso gracias a la mediación de Roman Jakobson. Se distingue netamente entre el contexto de producción y el de recepción, oposición que se manifiesta en la distinción entre artefacto material y objeto estético. Mukarovsky distingue las funciones de representación, de expresión y apelación del lenguaje —que siempre corren el peligro de ser automatizadas— de la función estética que funciona como actualización. La actualización, por parte del receptor, implica una suspensión del proceso de comunicación, pues el receptor queda atrapado interminablemente en la estructura densa del lenguaje poético. «De modo que la función estética supone una negación dialéctica de una comunicación normal y una nueva relación con la realidad. El correlato de esa negación superadora de la comunicación pragmática que se da en el arte, es necesariamente la *actividad* del receptor que llega a constituir el objeto estético» (Bozal 1996, II, p. 176).

Vodicka, por su parte, declara que no pretende investigar la problemática de la recepción en la perspectiva de una teoría general del arte, sino desde el punto de vista de la historia de la literatura. El objeto de la investigación de la recepción es el signo estético, según la definición de Mukarovski quien si bien sigue el modelo de Saussure (relación convencional de significante y significado) o sea de artefacto material y objeto estético, advierte que la significación no se agota en el marco de un convencionalismo lingüístico, sino que remite a concepciones extralingüísticas que el receptor atribuye a la obra. En tal sentido, Vodicka propone la valoración de la investigación de la recepción como una disciplina especializada de la historia de la literatura: «El objeto de la investigación de la recepción es el signo estético y su tarea fundamental radica en consecuencia en la reconstrucción de las normas literarias vigentes en la secuencia histórica de sus concreciones» (Warning 1989, p. 16).

En resumen, la distinción entre artefacto y obra disocia dos sistemas de operaciones, el del productor y el de los receptores, que, a su vez, se distinguen del plano en el que trabaja el crítico (la aclaración o promoción de las normas)

y el científico (la estructura técnica del artefacto). «Es seguramente esta cuádruple distinción gnoseológica la aportación teórica fundamental que está en la base de la moderna estética de la recepción concluye Bozal» (Bozal 1996, II, p. 177).

3. Precursores: Valéry, Benjamín, Sartre.

Aparte de estos antecedentes teóricos, Jauss reconoce especialmente como precursores del nuevo paradigma histórico–hermenéutico de la teoría de la recepción, a Paul Valéry, Walter Benjamín y Jean–Paul Sartre.

Paul Valéry reconoció el *insuprimible hiatus* entre estética de la producción y estética de la recepción. Con su provocativa sentencia «*Mes vers ont le sens qu'on leur pret* (trad. esp.: mis versos tienen el sentido que se les quiera prestar)» elevó al lector —que hasta entonces bien puede decirse que jugaba un papel meramente contemplativo, concordante con la idea de que la obra tenía un sentido inmanente claramente explicitable— a la categoría de co–creador de una obra cuya recepción siempre acontece en cierta atmósfera de indeterminación.

Pero Valéry también exigió una «verdadera historia de la lectura», «una historia real completa de la literatura – historia de los libros más verdaderamente leídos y de su influencia». En su *Curso de poética* dictado en el *Collège de France* Valéry sostiene que «la obra del espíritu no existe sino en acto» y fuera de ese acto (de recepción) lo que queda es un objeto «que no tiene con el espíritu ninguna relación particular». Un poema, para Valéry, es «un discurso que exige y que causa una relación continua entre la voz que es y la voz que debe venir (Valéry 1990, p. 117). Si careciera de esa voz por venir, la voz que le presta el receptor, todo sería arbitrario y el poema sería tan solo una serie de signos ligados por el hecho de estar materialmente trazados los unos después de los otros» (Bozal 1996, II, p. 175).

«No el autor sino otro debe aportar sus sentimientos» – dice también Valéry.

Esta exigencia —aclara Jauss— conduce a una moderna separación de poderes entre autor y lector, productor y receptor: después de que el primero de todos los ídolos de la tradición se ha sacrificado al ídolo abstracto del yo perfecto (la *selfconsciousness*, legado de Poe) y que *Monsieur Teste* se ha elevado a supremo sacerdote del intelecto, corresponde al último (el lector) el papel de completar el ineludible trabajo de la *poiesis*, de poner en juego su sensibilidad para poner a prueba un sentido *que no está dispuesto*, sino *propuesto* (Jauss 1995, p. 219).

Estas reflexiones de Paul Valéry encuentran su expresión en el ensayo *Léonard et les philosophes*, de 1929. Allí se postula la renuncia por parte del arte a la metafísica de una belleza intemporal y a la forma perfecta del objeto estético. No puede existir una creación imitadora del artista desde que no se admite una verdad precedente de la idea; consecuentemente, se desiste de la contemplación pasiva y la no participación del observador. El arte, «al hacer de la indefinición (*ce qui est indéfinissable dans les choses*), la característica esencial de la belleza», se libera de la eterna substancialidad de lo bello; además, en cuanto el propio observador se ve comprometido en la constitución del objeto estético, el receptor se convierte en co-creador de la obra, liberándose de su pasividad contemplativa (Jauss 1992, p.108).

Con anterioridad Valéry había dado la palabra a un Sócrates ficticio, en un moderno *Dialogue des Morts: Eupalinos ou l'Architecte* (1923). Sócrates sostiene aquí, sorprendentemente, que, si tuviera que volver a vivir, renunciaría a la especulación teórica del filósofo, y escogería el trabajo productivo del arquitecto. Los *fundamentos* de esta decisión se desarrollan a partir del hallazgo, a orillas del mar, de un *object ambigu*. Este *objeto dudoso* es algo que el mar deja en la orilla, une *chose blanche, et de la plus pure blancheur, polie, et dure, et douce, et légère*. Este hallazgo desconcierta al joven Sócrates, ya que no logra interpretarlo dentro del cuadro de la ontología platónica, pues, si bien no recuerda a nada, no carece sin embargo de forma. Así, pues, surge la incógnita: ¿procede este ‘cosa’ de la mera naturaleza o es un producto del arte? ¿Qué tipo de actitud ha de tomar quien lo halla: una actitud de cuestionamiento o una de placer, una mirada teórica o una contemplación estética? El Sócrates de Valéry, incapaz de resolver el dilema, devuelve el *object ambigu* al mar, y se hace filósofo. Más allá de lo que a

primera vista parecería ser un mero juego dialéctico, subyace en esta extraña experiencia de un objeto inclasificable, una suerte de clave para interpretar el desarrollo contemporáneo del arte en la llamada no-figuración, en cuyas manifestaciones una y otra vez volvemos a encontrarnos con tales ‘objetos dudosos’.

El movimiento *dadá* que impacta al espectador con objetos tan ambiguos como la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp (1913), o el *Pop Art* que desconcierta con la *Flag* (1954) de Jasper Johns y el *Optical art* con el arte cinético de Vasarely, etc. son ejemplos elegidos al azar entre otros tantos, que muestran hasta qué punto la estética de la representación tradicional no sirve ya para comprender el desarrollo de las artes modernas: su comprensión exige el desarrollo de una estética de la recepción capaz de abarcar, en nuevas definiciones de una *poiesis* del sujeto receptor y por encima de los tradicionales enfoques de la postura contemplativa, la actividad estética exigida al espectador. Da la impresión de que se estuviera cumpliendo aquí la profecía de la llamada *muerte del arte* proclamada por Hegel y, consecuentemente, el nacimiento de una auténtica experiencia estética, como aseguran Malraux y Dufrenne (Presas 1997, p. 112), que, por otra parte, parece condenar a la pintura a ser una *peinture conceptuelle*, como decía Apollinaire, pero ahora en el sentido de que en la pintura se ha introducido una reflexión que legitima intelectualmente su propia existencia y define los datos elementales del propio cuadro (Gehlen 1965, p. 96).⁴

En este umbral de la época de las así llamadas *Die nicht mehr schönen Künste* —algo así como *Las ya no bellas artes*, título de un coloquio coordinado por Jauss en septiembre de 1966 en Lindau⁵— se llega a comprobar que el dadaísmo, al presentar por vez primera como obra de arte un objeto de la realidad no-artística, reduce la actividad creadora del artista al acto, casi momentáneamente poiético, del montaje sobre un taburete de

⁴ Al comentar el citado libro de Gehlen, Walter Biemel hace referencia a la expresión acuñada por Ortega para definir la nueva actitud ante el arte: *deshumanización*, cuya ambigüedad crítica (Biemel 1973, p. 107).

⁵ Jauss, Hans – Robert (ed.) (1968). *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene der Aesthetik*, tomo 3 de la serie *Poetik und Hermeneutik*, Munich: Fink Verlag.

una rueda de bicicleta, en el caso de Duchamp; asimismo, exige al espectador un esfuerzo desproporcionado: «Estéticamente sólo podrá disfrutar de este *object ambigu* una vez que, y en la medida en que, para sentir la provocación de la anti-obra de arte, evoque el canon del arte anterior —esto es, el de la apariencia bella— y, también y además, en la medida en que busque por su cuenta lo que confiere a ese objeto indiferente una significación» (Jauss 1992, p. 110). La perplejidad del Sócrates de *Eupalinos* señala la inversión de la relación entre postura teórica y estética; el espectador no puede justificar en sí la indefinición del *ready-made*, solo puede disfrutarla en la atracción provocativa que en él despiertan el cuestionar, el definir y el rechazar, de tal modo que el comportamiento teórico se convierte en estético.⁶

La historia de la literatura propuesta por Valéry que no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la historia del espíritu como productor o consumidor de literatura, podría llevarse a cabo sin mencionar un solo escritor. Sin embargo, este propósito no es fácil de compaginar con otra convicción del escritor francés: que asegura que «las obras del espíritu solo existen en acto y que este acto presupone evidentemente un lector o espectador». Ya en 1938, al reseñar la *Introduction à la poétique* de Paul Valéry, escribía Jorge Luis Borges:

Si no me engaño, esta (última) observación modifica muchísimo la primera y hasta la contradice. Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según

⁶ El filósofo analítico de la historia, Arthur Danto, considera que esa aparente finalización del arte en realidad se consuma más tarde, cuando deja de existir un marco narrativo común, como fue la *mimesis*. En su último libro, *Después del fin del arte* cuenta Danto que pasó por una experiencia semejante a la del Sócrates de *Eupalinos*, cuando vio por vez primera *The Kiss* de Roy Lichtenstein reproducido en una revista en 1962. «Debo decir que quedé aturdido...entendí que si era posible pintar algo como eso —y ser tomado lo suficientemente en serio por la principal publicación de arte— entonces todo era posible» (Danto 1999, p. 137). ¿Cómo distinguir las cajas de *Brillo* ‘reales’ apiladas en un supermercado de sus ‘imitaciones’ o ‘simulacros’ pergeñados por Andy Warhol? ¿Cómo precisar la diferencia entre el *Quijote* de Cervantes y el de Pierre Menard?, se preguntaba ya el mismo Danto en otra obra de 1981, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* (Cambridge, Mass (1981). Harvard University Press, Cap. 2.

cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda admite que el tiempo y sus incomprensiones y distracciones colaboran con el poeta muerto (Borges 1996, IV, p. 368).

Luego de ejemplificar su aserto con un ejemplo de Cervantes, concluye Borges: «El tiempo —amigo de Cervantes— ha sabido corregirle las pruebas».

Ezequiel de Olaso, en su ensayo *Sobre la obra visible de Pierre Menard*, aventura que en esa maravillosa frase final de Borges, está «una de las raíces de *Pierre Menard*, autor del Quijote», que apareció en la revista *Sur* en mayo de 1939. «Quiero sugerir, continúa incidentalmente Olaso, que Borges estaba bien dispuesto para ser atraído por las dos concepciones de la literatura expuestas por Valéry, y que no terminó de renunciar completamente a ninguna. Esa difícil coexistencia constituye una tensión fundamental en la estética y en la obra de Borges» (Olaso 1999, p. 62).

En este contexto de la entrada *Rezeption, Rezeptionästhetik* del *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Jauss añade todavía dos precursores de la nueva estética, cuyas ideas resume brevemente: Walter Benjamin y Jean-Paul Sartre.

Según Benjamín, el *giro copernicano* que exige de la dialéctica de la historia «soportar lo sido con la intensidad de un sueño para experimentar el presente como el mundo en vela al que el sueño se remite», supone por una parte que en el *ahora de la cognoscibilidad* se comprenda lo pasado como lo que condiciona lo presente y, por otra parte, que la constelación del ahora y la historia sea reconocida en la ruptura de un despertar que supone la apariencia de una continuidad épica (*la tradición de los vencedores*) , y haga posible el cambio dialéctico a la acción política. El *ahora de la cognoscibilidad* —explica Jauss— es de origen estético; el *ahora del despertar* es de origen teológico.

Benjamin, en un enfoque que anticipa también ideas que Gadamer resumirá en su concepción del ser humano como conciencia sometida a los efectos de la historia (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*), reconoce con claridad que la crítica de las obras del pasado, los himnos de Hölderlin, las *Wahlverwandschaften* de Goethe, los poemas de Baudelaire, «no es sino la

actualización misma de su recepción» (Bozal 1996, II, p. 174). Con un enfoque dialéctico histórico de las obras de arte, sostiene Benjamín, es posible comprobar que integran estas obras tanto su prehistoria como su historia sucesiva, una historia sucesiva que deja entrever también su prehistoria implicada en una transformación constante. En otro trabajo acentúa el hecho de que «la recepción por sus contemporáneos es un elemento del efecto que la obra de arte ejerce hoy sobre nosotros», efecto que «se basa no sólo en el encuentro con ella, sino en la historia que la ha dejado llegar hasta nuestros días» (Jauss 1995, p. 180).

Este desafío, que anticipa *in nuce*, de modo insuperable, el programa posterior de la estética de la recepción, puede entenderse también como una dialéctica entre el *aura* y la *huella* —según las observaciones de Jauss a *Passagenwerk*— que Benjamín hace visible en el lugar en que el arte ha escapado totalmente del ‘reino de la bella apariencia’, en el cine, en cuanto arte específico de la era de la producción técnica, donde concluye la destrucción del aura, la ruptura del culto, y la superación de la autonomía estética. En efecto, aquí tiene lugar «la desritualización total del arte que libera al contemplador, hasta ahora aislado, en una recepción colectiva» (Jauss 1995, p. 169).⁷ Benjamín esperaba de esta nueva posibilidad técnica una actitud del público crítica y gozosa a la vez, y con ello nada menos que la iluminación profana capaz de apoderarse de la cosa misma, en suma, la puesta en práctica de la experiencia estética. Resulta muy instructiva con respecto a la época y a las antitéticas mentalidades de sus autores, la comparación de *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset y el popular ensayo de Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Las consecuencias políticas de ambos enfoques no pueden ser más opuestas: Por un lado, un arte que ya no distingue entre arte popular y arte culto, y podría servir de instrumento de liberación del pueblo; por otro, un arte por esencia incomprensible para la masa, cuya experiencia (o imposibilidad de

⁷ Hay importantes aclaraciones sobre este tema en Ibarlucía, Ricardo (1998). *Onirotitsch. Walter Benjamín y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial, p.94.

experiencia) obliga a reconocer que hay dos categorías inconciliables de seres humanos, la *elite* y la masa.⁸

Continuando con la exposición de sus antecesores, Jauss resume algunas ideas expuestas por Sartre en *Qu'est-ce que la littérature* (1948). El filósofo francés acentúa la separación total entre producción y recepción de una obra, y alude a los *lugares vacíos* que ya mencionaba Ingarden y retomará Iser: El autor guía al lector, pero no hace más que guiarlo; los jalones que ha puesto están separados por vacíos que es preciso colmar, yendo más allá de ellos. La posibilidad de la esperanza no reside, como para Benjamín, en la redención del pasado, sino en la recepción productiva del presente de cada caso, es decir, de un sentido posible de nuestro mundo, descubierto por la literatura en el acto recíproco de escribir y leer. «Toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo (escritor) he emprendido por medio del lenguaje» (Sartre 1976, p. 73). El acto de escribir se funda en la anonadación de lo fáctico por lo imaginario —como Sartre había expuesto en *L'imaginaire*, aunque allí no habría admitido el enlace, inevitable ahora, entre literatura y ética—, de tal modo que se pueda proponer un mundo posible a la generosidad del lector.

«La lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo. Escribir es pues a la vez revelar un mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector» (Sartre 1976, p. 80). La literatura, resume Jauss, se justifica en cuanto acto comunicativo en el que es posible garantizar la determinación humana a la libertad en la apropiación y transformación del mundo (Jauss 1999, p. 9).

⁸ Cfr. la comunicación presentada por Ricardo Ibarlucía: «Arte moderno, deshumanización, reproductibilidad: Ortega y Benjamin, dos miradas contrapuestas», en las *Jornadas Proust y la estética*, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 21/22 de septiembre de 2000.

4. De Ingarden a Iser.

Como ya habíamos adelantado, la teoría de Wolfgang Iser tiene muchos puntos de contacto con la obra de Roman Ingarden, especialmente con *Das literarische Kunstwerk* (1931), como con *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968).

El análisis fenomenológico de *La obra de arte literaria* del discípulo de Husserl comienza acentuando el aspecto inacabado del texto. En primer lugar, un texto es inacabado en la medida en que ofrece diversas visiones esquemáticas que el lector está llamado a concretizar. El lector concretiza el texto en cuanto —literalmente— *se figura* los personajes y los acontecimientos esquemáticamente presentados en su trama. Ahora bien, esta concretización, producto de la actividad imaginante, necesariamente deja claros sin llenar, lagunas, lugares de indeterminación. Aun cuando las visiones esquemáticas estén muy articuladas, el texto sigue siendo como una partitura musical susceptible de múltiples interpretaciones.

El texto, por lo demás, es inacabado en la medida en que el mundo que propone, como correlato intencional de una secuencia de frases (*intentionale Satzkorrelate*), está siempre realizándose. En efecto, en la lectura, cada frase apunta más allá de sí misma, genera expectativas, abre perspectivas, pretensiones, y el cumplimiento de estas expectativas por lo general modifica lo que la memoria ha retenido del texto ya leído. Así, pues, a diferencia de la percepción, cuyo objeto encuentra cumplimiento intuitivo en una serie infinita de actos, el objeto literario no logra por esencia llenar las expectativas; tan solo puede modificarlas. La lectura se asemeja a un viaje a lo largo del texto y este proceso viajero hace del texto una obra. «La obra, podría decirse, resulta de la interacción entre el texto y el lector» (Ricoeur 1985, III, p. 245).

La manera en que durante la lectura se llega a la actualización y concretización de los aspectos (*zur Aktualisierung und Konkretisierung der Ansichten*) (Ingarden 1968, p. 56) depende del lector en mayor medida que otros elementos, así como del modo en que se realiza la lectura. En la obra misma permanecen los aspectos en simple disponibilidad potencial, solo están *preparados* (*Im Werk selbst verbleiben die Ansichten lediglich in*

potentiellerer Bereitschaft, sie werden im Werk nur parat gehalten). Solo cuando se da esa experiencia concreta (una percepción concreta o al menos una representación vívida) los aspectos ejercen su función propia, que es la de hacer aparecer (*Zur-Erscheinung-Bringen*) un objeto determinado que se percibe en ese momento. Los aspectos han de ser actuales durante la lectura, (y de este modo pertenecen a la estructura de la obra), de modo que el lector deberá ejercer una función análoga a la percepción, puesto que los objetos representados por el contenido no son efectivamente perceptibles.⁹

Iser comienza su trabajo sobre *La estructura apelativa de los textos* con el incisivo comentario de Susan Sonntag que citamos en la Introducción de nuestro trabajo: «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte» (Sonntag 1964, p. 14). Con esto se alude a la necesidad de dejar a un lado la arraigada creencia de que los textos tienen una significación precisa y definitiva que pueda agotarse en una interpretación; y se rescata la idea de que los textos, precisamente a causa de su indefinibilidad, son incitantes, estimulan y causan ese nerviosismo que la ensayista norteamericana llama *erótica*. El tema es, pues, describir el proceso de la lectura, para analizar la relación entre texto y lector. Iser propone tres pasos: 1) Delimitar la especificidad de los textos literarios con relación a otros tipos de textos; 2) Analizar las condiciones básicas de los efectos que produce ese texto, a través de los diversos modos de indeterminación y correlativamente de actualización del texto literario; 3) Examinar la creciente indeterminación de los textos literarios a partir del S. XVIII, y por tanto, el creciente compromiso del lector en la coproducción de su posible intención; pero, además, ver cuáles son los límites de la tolerancia de esa indeterminación, cuyo rebosamiento puede fatigar en grado desconocido al lector.

Se insiste en la diferencia entre la percepción de algo real y la constitución de un texto. Mientras que en el primer caso estamos siempre en la relación sujeto–objeto, el sujeto y lo contra–puesto (*ob-jectum, Gegen-stand*), quien

⁹ En la traducción recogida en *Estética de la recepción* (Warning 1989, p. 41), dice erróneamente «*sujetos* representados», en lugar de *objetos* (*Gegenstände*) representados. Más adelante se repiten las imperdonables desprolijidades: se habla de «*preceptor*» en lugar de «*perceptor*»; de «*corrección*» en lugar de «*concreción*»; de «*poema*» en lugar de «*noema*», etc.

lee un texto «está inmerso y a la vez sobrepasado por aquello en donde se está» (Iser 1987, p. 178). El lector, punto de vista viajero, mediante síntesis pasivas, esto es, mediante un juego de retenciones y protensiones, expectativas modificadas y recuerdos transformados, *se figura lo que el texto no dice explícitamente*; en virtud de la despragmatización de su descripción del mundo empírico, el texto no cumple una función de denotación (*Bezeichnung*) de los objetos, sino de transformación de la cosa denotada. Al romper los marcos de las referencias habituales, se:

Descubre en lo descrito algo que era imposible de ver cuando regía la referencia. Sobre todo la novela moderna, en sus últimos desarrollos, como muestra el *Ulyses* de Joyce, frustra toda expectativa, hasta el punto de que la lectura — como dice Ricoeur en un lenguaje que le es más familiar — ‘se convierte en un drama de concordancia discordante, en la medida en que los lugares de indeterminación (*Unbestimmtheitsstellen*) de que hablaba Ingarden, ya no designan únicamente las lagunas que el texto presenta con relación a la concretización imaginante, sino que resultan de estrategias de frustración incorporadas al texto mismo, en su nivel propiamente retórico (Ricoeur 1985, III, p. 246).

La lectura —como se ha dicho— deviene un *pic-nic* donde el autor aporta las palabras y el lector la significación.

La despragmatización a que aludimos antes, tiene como correlato en el lector, la desfamiliarización. El lector tiene que admitir cierto grado de ilusión —Coleridge decía *willing suspension of disbelief*— y asumir la frustración que puede darse por el exceso de sentido del texto, por el polisemantismo de la obra. Varias veces cita Iser la sentencia de Gombrich en *Arte e ilusión* — quien, dicho sea de paso, extiende este problema de la lectura a la visión de obras plásticas—: cada vez que se logra una lectura coherente «la ilusión toma la delantera» (*illusion takes over*) (Iser 1987, p. 200).

Esta teoría del efecto-respuesta logra un equilibrio entre los signos ofrecidos por el texto y la actividad sintética de la lectura; se trata de un inestable dinamismo en virtud del cual la *configuración* del texto en términos de *estructura*, se iguala a la *refiguración* por el lector en términos de *experiencia*. Esta experiencia viva consiste a su vez en una verdadera

dialéctica, en virtud de la negatividad que ella implica: «Despragmatización y desfamiliarización, inversión de lo dado en conciencia imaginante, ruptura de ilusión» (Ricoeur 1985, III, p. 248). El propio Ricoeur, apoyándose más en la concepción de la temporalidad del *Dasein* de *Sein und Zeit* y en la hermenéutica filosófica de Gadamer, describe esa dialéctica como una progresión o un tránsito, desde lo que denomina *mimesis I*, casi diríamos la *Lebenswelt*, algo así como la *descripción espontánea del mundo*; a *mimesis II* – la *reconfiguración de la experiencia en la trama de una obra*, la *mise en intrigue*; y finalmente la *mimesis III*: el *efecto de la lectura o de la experiencia estética sobre la vida y el mundo reales del lector*, tal como lo indica ya el título de su colección *Ensayos de Hermenéutica II*, esto es: *Del texto a la acción* (Presas 1974, p. 92).

5. De Jauss a Borges y Calvino.

Esta dialéctica entre lector implícito y lector real, entre las tácticas retóricas del autor implícito y la ilusión del lector, ha sido tratada en forma muy interesante por Italo Calvino, en su novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.¹⁰ Habíamos dicho que Borges, en *Pierre Menard autor del Quijote*, exagera irónicamente la recepción de una obra. En efecto, Pierre Menard escribe —transcribe— palabra por palabra el *Quijote* de Cervantes...y sin embargo no es el mismo *Quijote*; descubre la no-identidad de lo repetido en la repetición, por cuanto todo transcurre en un horizonte de expectativas nuevo y único.

La novela de Calvino da otras vueltas de tuerca a esa temática. Explora el modo de operar de la ficción en un clima postmoderno que parece aceptar y acrecentar la proclamada «muerte del sujeto» (Nietzsche) y con ello la imposibilidad de restaurar el lazo entre *yo* y *tú*, la dimensión del *nosotros*.

Una de las estrategias de la novela, según Silas, personaje que supuestamente cuenta cómo escribe ese texto que continuamente se deshace

¹⁰ Calvino, Italo (1998). *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid: Siruela.

y se rehace, consiste en componer una que conste solamente de comienzos de novela; así logrará «un libro que guarde en toda su extensión la potencialidad del comienzo, y así pueda abrir el horizonte cerrado del mundo escrito a lo no escrito (los horizontes de los mundos posibles que se escalonan en la lejanía)» (Jauss 1989, p. 232). Esta determinación de Silas, lo sustrae a la teleología de lo clásico, o sea, a la narración estructurada en principio, medio y desenlace; logra también evadirse de la trampa de la subjetividad, de ese supuesto yo que configura y escenifica su identidad por medio de la escritura. Silas pretende ver el mundo sin el yo.

En lugar del yo que escribe, el que moverá la trama será directamente el lector, que progresivamente asume el papel del sujeto de un mundo escrito.

El tú ficticio realiza el programa de hacer que surja la novela misma con un discurso en segunda persona, de manera que el ‘tú – lector’ acaba representando la lectura del lector. El *Viaggiatore* es así una postmoderna ‘novela sobre la novela’, y un espejo de las lecturas en la lectura, así como una *Summa* de todas las teorías en boga acerca de la lectura, que Calvino, *poeta doctus*, lleva hasta los extremos más divertidos (Jauss 1989, p. 234).

Así, pues este libro, escrito en segunda persona, establece una intrincada dialéctica entre el autor, que delega su yo al tú del lector, y el lector doblado en *lettore che legge* y *lettore che è letto*.

En su obra *Nachmetaphysisches Denken*, Jürgen Habermas critica tanto la novela de Calvino como la interpretación de Jauss que acabamos de citar; considera que las teorías que él (equivocadamente, según Jauss) atribuye a Calvino, tan sólo podrían llevarse a cabo en un exacerbado marco desconstruccionista donde el lenguaje, autosuficiente, sería un hervidero de significantes, competencia de discursos que tratan de excluirse unos a otros, de tal modo que se disuelven los límites entre sentido literal y significado metafórico en la corriente de un acontecer textual universal (Habermas 1990, p. 242).

Jauss responde al filósofo alemán en una *Posdata* agregada a su ensayo sobre Calvino en el libro *Las transformaciones de lo moderno*; se declara allí conforme con la crítica de Habermas a la expulsión de todas las

connotaciones del concepto de sujeto, a la hipostatización heideggeriana del lenguaje como destino del ser y a la eliminación de fronteras entre lógica y retórica, entre otras cosas; pero no cree que estos defectos sean atribuibles al propio Calvino. Por el contrario, Jauss considera que el novelista italiano introduce irónicamente al lector en ese contextualismo precisamente para sacarlo de las trampas del contextualismo mismo, y termina preguntándose: «¿No ha abierto Calvino el espacio de juego entre lector leyente y lector leído precisamente para hacer que el juicio estético tienda un puente entre significación estética y valor moral? ¿Y no sería quizás la escenificación de la vida como lectura, sobre la que tiene lugar el juicio estético en la novela de Calvino, un apreciable instrumento para una teoría de la acción comunicativa?» (Jauss 1995, p. 251).

CONCLUSIÓN. PERSPECTIVAS: LA NOVELA QUE SOMOS

Al final de nuestro recorrido, llegamos a una interesante perspectiva que nos plantea la doble cuestión de qué significa el arte para el ser humano, y más concretamente, por qué se dedica a este extraño quehacer de fabricar mundos imaginarios.

La proposición de Jauss, nos recuerda a Ortega, quien sostenía que estamos «condenados a ser novelistas» (Ortega 1983, p.12 y p. 199). Pues, en efecto, vivir significa proyectarse imaginariamente sobre la circunstancia, y mantener en nuestra historia personal la fidelidad a ese proyecto, fabricando nuestra identidad como quien desarrolla un argumento teatral. Por eso, bien puede decir el filósofo español: «Nos construimos exactamente, en principio, como el novelista construye sus personajes. Somos novelistas de nosotros mismos, y si no lo fuéramos irremediabilmente en nuestra vida, estén ustedes seguros que no lo seríamos en el orden literario o poético» (Ortega 1983, pp. 5 y p. 137). De este modo, nuestro análisis de la recepción estética, en contrapartida, puede guiar nuestra búsqueda del sentido de la existencia, pues al fin y al cabo las ficciones del arte ‘funcionan’ como las *ideas* de la razón pura (no los conceptos del entendimiento), las cuales, como claramente señala Kant, son *ficciones heurísticas*, (Kant 1956, A 771–B 799), *imágenes*

(no arbitrarias) que ayudan a investigar en la propia vida, rescatando lo que se pierde en la confusión y en la urgencia de los cotidianos quehaceres y preocupaciones. En efecto, por más extraños que sean los vericuetos que presente la ficción de un novelista, por más absurdos que parezcan a primera vista los destinos entretejidos en una trama teatral o las *visiones* fijadas en una pintura, no son empero más que variaciones imaginarias de la única experiencia humana del mundo único. En la recepción estética comprendemos esas ficciones en la medida en que variamos también imaginariamente nuestro propio ego (Presas 2000, p. 230).

Acaso no lleguemos así a un *conocimiento* de lo que somos, pero sí a un *saber* —íntimo y sabroso— (Presas 1999, p. 135 ss), un íntimo cerciorarse de sí mismo intraducible en proposiciones enunciativas. Borges creía que «el hecho estético es quizás esta inminencia de una revelación que no se produce» (Borges 1989, II, p. 13). Acaso la recepción estética sea el camino privilegiado de tal iluminación, en que uno se ve con claridad a sí mismo. Decía también Borges: «Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento, el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (Borges 1983, I, p. 158).^{11*}

MARIO A. PRESAS

Departamento de Filosofía

Universidad Nacional de La Plata

Calle 51 e/ 124 y 125

1925 Ensenada, Buenos Aires, Argentina

mapresas@yahoo.com.ar

^{11*} El presente trabajo fue originalmente publicado en *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. (2003). Vol. 25, Madrid: Trotta, pp. 123–145. Se reproduce aquí con autorización del autor y por invitación de los editores de *Analysis*.

Referencias

- Borges, Jorge (1989). «Sherlock Holmes». En Id., *Obras completas*, Vol. III. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge (1996). «*Introduction a la Poétique* de Paul Valéry». En Id., *Obras completas*, Vol. IV. Buenos Aires: Emecé.
- Bozal, Valeriano (1987), *Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- Bozal, Valeriano (Ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol.I y II. Madrid: Visor.
- Danto, Arthur (1981). *The Transfiguration of The of the Common Place. A Philosophy of Art*. Cambridge: Mass.Harvard University Press.
- Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el lindce de la historia*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Duque, Félix (1996). «El arte y el cuerpo». En *¿Deshumanización del arte?*, editado por José Luis Molinuevo. Salamanca: Eds. Universidad Salamanca, pp. 53–88.
- Eco, Umberto (1994). «De Aristóteles a Poe». En *Nuestros griegos y sus modernos* editado por Cassin, Nombre. Buenos Aires: Manantial.
- Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Estiú, Emilio (1962). *Del arte a la historia en la filosofía moderna*. La Plata: Instituto de Filosofía, UNLP.
- Estiú, Emilio (1976). «Leonardo y la ciencia de la pintura». En *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. II, nº 1, pp.3–17.
- Fokkema, D. W. y Ibsch, E. (1988). *Teorías de la literatura del Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Gadamer, Hans-Georg (1975). *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen. V.e. (1977), *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme
- Gehlen, Arnold (1965). *Zeit-Bilder*. Frankfurt: Athenäum.

- Gombrich, Ernst (1979). *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- González García, José María (1998). *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza.
- Guerrero, Luis Juan (1956). *Revelación y acogimiento de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada.
- Guerrero, Luis Juan (1957). *Creación y ejecución de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada.
- Guerrero, Luis Juan (1967). *Promoción y requerimiento de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada.
- Habermas, Jürgen (1995). «¿Filosofía y ciencia como literatura?». En Id., *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus, pp.241–260.
- Herrera Lima, María (1998) (coord). *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre Filosofía, arte y literatura*. México: Universidad Autónoma de México.
- Ibarlucía, Ricardo. (1998). *Onirotsch. Walter Benjamín y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Ingarden, R (1968). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*. Tübingen: Niemeyer.
- Ingarden, R(1972). *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer.
- Jauss, H. R (1999). *Estética de la recepción*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Jauss, H. R (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor.
- Jauss, H.R (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Buenos Aires: Taurus.
- Jauss, H.R (1994). *Wege des Verstehens*. München: Fink.
- Jauss, H.R (Ed.) (1968). *Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik 3*. München: Fink.
- Kant, Immanuel (1976). *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner.
- Martínez Bonati, Félix. (1972). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral.

- Mayoral, José Antonio (Compil.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- Molinuevo, José Luis (ed.) (1996). *¿Deshumanización del arte?* Salamanca: Ediciones de la Universidad.
- Molinuevo, José Luis (1996). «Paisaje vacío de hombres». En *¿Deshumanización del arte?*, editado por José Luis Molinuevo. Salamanca: Eds. Universidad Salamanca, pp. 177–205.
- Ortega y Gasset, José (1983). *Obras Completas*. Madrid: Alianza y Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, José (1995). *El sentimiento estético de la vida. Antología*. Edición de José Luis Molinuevo. Madrid: Tecnos.
- Pereda, Carlos (1998). *Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura*. Madrid: Visor.
- Presas, Mario (1996). «La razón narrativa según Ortega». En *Orbis Tertius*, Revista de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, I, 2/3, p.135 ss.
- Presas, Mario (1997). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.
- Presas, Mario (1997a). «El hombre, ese eterno novelista». En *Ortega y la Argentina* coordinado por Molinuevo, J.L. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Presas, Mario (2000). «Identidad narrativa». En *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXVI/2. Reimpreso en: *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 1, nº 1 (2012): pp. 5–15
- Presas, Mario (1999). «El arte como saber» En *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXV, 1, pp.135 ss.
- Ricoeur, Paúl (1985). *Temps et récit*, Vol.III, Paris: Seuil.
- Ricoeur, Paúl (1994). «Una reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles». En *Nuestros griegos y sus modernos*, editado por Cassin, B. Buenos Aires: Manantial.

- Ricoeur, Paul (2001). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (1996). «La recepción de la obra de arte». En *Nombre de la publicación*, editado por Bozal, V. (1996), Vol.II., pp. 170–185.
- Sartre, Jean Paul (1976), *¿Qué es literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Sobrevilla, David (1986). *Repensando la tradición occidental. Filosofía, Historia y Arte en el pensamiento alemán*. Lima, Perú: Amaru Editores.
- Sontag, Susan (1964). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Delta Books.
- Thiebaut, Carlos (1995). «Filosofía y literatura». *Isegoría* 11: pp. 81–107
- Thiebaut, Carlos (1996). «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)». En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Bozal, V. Madrid: Visor, pp.311–327.
- Valery, Paul (1958). «Eupalinos». En *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto*. Buenos Aires: Losada.
- Valery, Paul (1960). *Oeuvres*. Paris: Ed. de la Pléiade.
- Valery, Paul (1990). *Teoría poética y crítica*. Madrid: Visor.
- Warning, Rainer (Ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Warning, Rainer (1989a). «La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura». En *Estética de la recepción*, Warning, R. Madrid: Visor, pp.13–34.