



Lic. Sergio Etkin

Licenciado en Letras (U.B.A.) - Docente de Semiología (CBC, UBA)

Docente de Fundamentos de Filosofía y Lógica (UdeMM) - Profesor titular en Gramática Castellana (I.S.P. en Lenguas Vivas)

La teoría literaria en el marco de la estética filosófica

Presentación

La pregunta que nos guía en este trabajo puede formularse así: ¿son o no son reconciliables o articulables la teoría y la crítica literarias, la estética filosófica y la literatura? Y en caso de dársele una respuesta afirmativa, ¿de qué modo? La articulación a la que nos referimos se relaciona con una colaboración, un posible trabajo conjunto entre estos tres diferentes sectores de la cultura (o de la experiencia) humana tal que, a partir de la interacción entre los sujetos que se especializan en estas distintas áreas, el trabajo de unos sea aprovechado por los otros.

Son preguntas que pueden parecer algo obvias pero para las cuales suele evitarse cualquier respuesta explícita, particularmente cuando pensamos en la actividad académica real en las universidades de la Argentina: ¿por qué en las materias que tratan de literatura se habla poco y nada de la belleza —o alguna noción alternativa, por ejemplo “valor estético”—, en especial en aquellos momentos en que los debates de las aulas más parecen

reclamar una consideración de tipo estético-filosófica, esto es, en los momentos en que cualquiera que opine se guarda para sí sus propios criterios, que, no siendo expuestos, quedan, sin ninguna justificación, implícitos y sin discutir? A esta pregunta, puede sumarse otra, base de la primera: ¿por qué falta generalmente el interés por aproximarse al hecho literario con el apoyo de conceptos filosóficos básicos como los de imaginación, pensamiento, experiencia, percepción, sensación, etc. (gnoseológicos y de la filosofía práctica, principalmente)?

Distintas formas de interdisciplinariedad: campos de fronteras nada rígidas

La pregunta de la que partimos seguramente no ha sido formulada aquí por primera vez. La contratapa del libro *De lenguaje y literatura* de Michel Foucault sintetiza tanto una aproximación a su solución como una constatación de la actualidad del problema: “*La necesidad de replantear la vigente separación de la literatura, la crítica y la filosofía se acompaña de la posibilidad de reconsiderarlas como*

lugares privilegiados y esenciales de una experiencia, la del lenguaje, dado que en ellas se muestra en su fractura y su espacialidad.”¹

Consideramos que la piedra de toque para decidir si se da el tipo de colabo-

¹ Como es común en los paratextos de editor, no se explicita quién es el autor del texto citado, supongamos que es algún integrante del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, a quienes corresponde la presente edición. Dentro del texto de Foucault, la referencia en la que pueden haberse apoyado tal vez sea el final del artículo “Lenguaje y literatura”, pp. 101-103: “La tarea del análisis literario ahora, la tarea, acaso, de la filosofía, la tarea, quizás, de todo el pensamiento y de todo el lenguaje sería actualmente dejar que llegue al lenguaje el espacio de todo lenguaje, el espacio en el que las palabras, los fonemas, los sonidos, las siglas escritas pueden ser, en general, signos; tendrá que haber efectivamente un día en que aparezca la reja que libere el sentido reteniendo el lenguaje. Pero no sabemos qué lenguaje tendrá la fuerza o la reserva, qué lenguaje tendrá tanta violencia o neutralidad como para dejar que aparezca y para nombrar él mismo el espacio que lo constituye como lenguaje. ¿Será acaso un lenguaje mucho más ceñido que el nuestro, un lenguaje que no conocerá la separación actual de la literatura, la crítica y la filosofía; un lenguaje en cierto modo absolutamente de primera hora, y que evocará, en sentido fuerte de la palabra evocación, lo que ha podido ser el primer lenguaje del pensamiento griego? ¿No se podrá decir, tal vez, otra cosa aún: que si la literatura tiene actualmente un sentido, y si el análisis literario tal como acabo de hablar de él actualmente también lo tiene, es porque presagian lo que será ese lenguaje, porque son quizás signos de que ese lenguaje está naciendo? ¿Qué es, después de todo, la literatura? ¿Por qué ha aparecido en el siglo XIX (...) y ligada al curioso espacio del

ración al que nos venimos refiriendo, o no, está en determinar si los aportes de cada uno de tales teóricos y artistas repercute en los otros o si, en cambio, son indiferentes para cada área —tanto para la literatura, cuanto para la crítica literaria y para la estética filosófica referida a la literatura— lo que se produce en las otras áreas.

Si estos tres campos se articulan entre sí, se alimentan recíprocamente con sus descubrimientos, con sus obras, entonces habrá posiciones teóricas que muestren cómo se opera esta conciliación. Pienso que hay varios teóricos de diferentes sectores del saber que representan esta tendencia en este siglo. Esta posición es la que nos interesa investigar: el tipo de coincidencia entre escritores, críticos literarios y filósofos de la estética contemporáneos que justifica dos hechos verificables: (i) que los escritores ocupen en muchas reflexiones filosóficas y en muchas teorías literarias un lugar preponderante: *puede ser el caso de las curiosas “afinidades electivas” que unen a ciertos teóricos con diferentes artistas literarios, en muchos (quizás en todos los) casos, en busca de lo que podríamos llamar —como se acostumbra hacer— la poética de ese escritor: Hölderlin para M. Heidegger², de Ch. Baudelaire para W. Benjamin, de M. Proust para R. Barthes³, de P. Valéry para Th. Adorno, de O. Wilde para Mukarovsky⁴, o de J. L. Borges para M. Foucault⁵. Y (ii) que la teoría y la crítica literarias integren a su reflexión sobre la literatura y sobre las diferentes obras literarias particulares las aproximaciones teóricas de filósofos con una marcada orientación estética, particularmente los teóricos alemanes, tanto la línea que va de Husserl a Jauss, pasando por Heidegger, Ricoeur y Gadamer, como la Escuela de Frankfurt, sobre todo en el caso de W. Benjamin y Th.*

Adorno, y los teóricos franceses del estructuralismo tardío: M. Foucault, G. Deleuze, J. Derrida.

libro? Tal vez por eso precisamente, la literatura es esta invención reciente, que data de menos de dos siglos, fundamentalmente la relación constituyéndose, tornándose oscuramente visible, pero todavía no pensable, del lenguaje y del espacio. En el momento en que el lenguaje renuncia a lo que ha sido su vieja tarea desde hace milenios, que era la de recoger lo que no se debe olvidar, cuando el lenguaje descubre que está ligado mediante la transgresión y la muerte a ese fragmento de espacio, tan fácil de manipular, pero tan arduo de pensar, que es el libro, entonces algo así como la literatura está naciendo (...) En cuanto a la crítica, ¿qué ha sido desde Sainte-Beuve a los demás, qué ha sido sino precisamente el esfuerzo por pensar, el esfuerzo desesperado, el esfuerzo condenado al fracaso, por pensar en términos de tiempo, de sucesión, de creación, de filiación, de influencia, aquello que era ajeno al tiempo, que estaba encomendado al espacio, es decir, la literatura? Y este análisis literario en el que tantos se ejercitan hoy día no es la promoción de la crítica en un metalenguaje, no es la crítica por fin convertida en algo positivo, con todos sus gestos menudos, pacientes, con todas sus acumulaciones un poco laboriosas; el análisis literario, si tiene un sentido, no hace sino borrar la posibilidad misma de la crítica. Poco a poco hace visible, pero todavía envuelto en una niebla, que el lenguaje se torna cada vez menos histórico y sucesivo, muestra que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo, que algo así como una red se aparta de sí, que su dispersión no se debe a la sucesión del tiempo, ni al espaciamiento del anochecer, sino al estallido, al centelleo, a la tempestad inmóvil del mediodía. La literatura en el sentido estricto y serio de esa palabra, que he procurado explicarles, no sería sino ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir, esto mismo que tenemos ahora, hoy, que pensar.”

² Heidegger, M., “Hölderlin y la esencia de la poesía” (c. 1937), en *Arte y poesía*, México, FCE, 1958: “Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo. Sólo que poetizar sobre el poeta ¿no es la señal de un narcisismo extraviado y a la vez confesión de una carencia de plenitud del mundo? ¿Poetizar sobre el poeta no es un exceso desconcertante, algo tardío, un final? (...) La poesía crea su obra en el dominio y con la “materia” del lenguaje. (...) La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión: La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera “expresión” del “alma de la cultura”. Que nuestra existencia sea en el fondo poética no puede, en fin, significar que sea propiamente sólo un juego inofensivo. (p. 108) (...) El primer resultado fue que el reino de acción de la poesía es el lenguaje. Por lo tanto, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje. Pero en segundo lugar se puso en claro que la poesía, al nombrar que instaura el ser y la esencia de las

Lo que suponemos entonces es que puede darse una relación de realidad nada rígida entre los tres campos. No hace falta recordar de-

cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Al contrario, entonces es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía. El fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser. Sin embargo, el lenguaje es “el más peligroso de los bienes”. Entonces la poesía es la obra más peligrosa y a la vez “la más inocente de las ocupaciones”. En efecto, cuando podamos concebir ambas determinaciones en un solo pensamiento, concebirémos la plena esencia de la poesía. (pp. 108-109) ”.

³ “Efectivamente, Proust se encontró en la encrucijada entre dos vías, dos géneros, dos “caminos”, que aún no sabe que pueden llegar a unirse, como tampoco sabe el Narrador durante mucho tiempo, hasta que se casan Gilberte y Saint-Loup, que el camino que va a casa de Swann está tocando al camino de Guermantes: el camino del Ensayo (de la Crítica) y el camino de la Novela” (p. 328, Barthes, R., *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura, Buenos Aires, Paidós).

⁴ Como muestra ilustrativa del recurso a un escritor por parte de un teórico literario de primera línea como Jan Mukarovsky, consideremos el modo en que éste apoya en Función, norma y valor estéticos como hechos sociales sus aserciones teóricas estableciendo una especie de diálogo con pasajes de una obra artística, acentuando las características de pionero que muestra Wilde en la consideración del hecho literario desde un punto de vista simbolista: “Así, por ejemplo, son importantes las formulaciones teóricas del poeta Oscar Wilde quien, en relación con la concepción simbolista del arte, percibió su carácter de signo (semiológico)” (op. cit. p. 46). “(...) El punto de partida elegido por ejemplo por la filosofía escolástica (cf. J. Maritain, *Art et scolastique*, París 1927, pp. 43 y ss.) y que repercute en la obra de Wilde, consiste en la distinción entre el ideal invariable de la belleza y sus realizaciones variable, y puede parecer válido sólo mientras se deduce de todo el sistema metafísico; fuera de él tiene el valor dudoso de una salida por necesidad (...) Sin embargo, el inconveniente consiste en el hecho de que la obra artística como conjunto (puesto que sólo el conjunto representa un valor estético) es, en toda su esencia, un signo que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no sólo como una constante antropológica. Es justo lo que escribió Wilde sobre el arte (*The Critic As Artist*): “el sentido de cada creación bella depende tanto de aquel que la percibe como de aquel que la ha creado. E incluso es más bien el observador quien presta mil significados a un objeto bello, lo convierte en maravilloso para nosotros y lo hace entrar en contacto con la época, de manera que aquél llega a ser parte esencial de nuestras vidas”

masiado para trazar líneas que unan a los especialistas de unas y otras prácticas:

- (i) escritores que son teóricos de la literatura: desde Horacio hasta Wilde, Valéry o Borges;
- (ii) filósofos de alto vuelo poético, buenos escritores: de Platón a Ortega y Gasset o Heidegger;
- (iii) teóricos de la literatura que son buenos escritores, Barthes o el mismo Jauss, por ejemplo;
- (iv) filósofos que se apoyan, en sus reflexiones estéticas, en las poéticas de los escritores: Heidegger, W. Benjamin, Adorno, Foucault;
- (v) las teorías literarias influyendo sobre los escritores: hipótesis que muestran muy bien, cada uno a su modo, Oscar Wilde, la *Teoría Estética* de Adorno, Walter Benjamin, o la estética de la recepción de H. R. Jauss —por no decir prácticamente toda la reflexión contemporánea sobre lenguaje y literatura— y, en general, toda concepción de “el crítico como artista” y del lector como productor activo del texto que lee a través de su interpretación;
- (vi) teóricos literarios buscando fundamentos filosóficos para sus reflexiones: por ejemplo, Julia Kristeva sustentando sus posiciones en base a la fenomenología de Husserl en su seminario publicado bajo el título de *El sujeto en cuestión: el lenguaje poético*;
- (vii) sobre el aprovechamiento de teóricos literarios por parte de trabajos filosóficos de alcance más amplio, puede ser ilustrativo el cap. IV, “De Lukács a Adorno: la racionalización como cosificación”, del tomo I, de la *Teoría de la acción comunicativa*, de J. Habermas.

En síntesis, no queremos con esto hacer un repertorio de nombres propios sino mostrar que estamos hablando de tres terrenos de estudio y de pro-

(p 86). Hay en este texto de Wilde otro antecedente claro de la estética de la recepción.

(...) En este punto se presenta la oportunidad de dirigir nuestra atención sobre las artes que no tienen “contenido”, es decir sobre las artes atemáticas, como la música y la arquitectura, para comprobar si también ellas pueden adquirir aquella múltiple relación auténtica que distingue las creaciones de las artes temáticas de las verdaderas manifestaciones comunicativas (...). A pesar de que una comunicación musical no comunique, puede establecer, aquella relación auténtica de manera muy intensa con esferas extensas de la experiencia vital del receptor, y por lo tanto con los valores válidos para aquél, relación que hemos constatado como característica de las manifestaciones con función estética dominante, en las artes temáticas. Oscar Wilde describe con mucha precisión esta relación múltiple de la música y, a pesar de su carácter materialmente indeterminado, auténtica, en su ensayo *The Critic As Artist*, ya mencionado: “Cada vez que toco alguna composición de Chopin, tengo la sensación como si llorara por los pecados que no he cometido nunca, y como si estuviese triste a causa de tragedias que nunca he vivido. Me parece que la música provoca siempre esta sensación. Le crea al hombre un pasado que no conocía y lo llena de una atmósfera de tristeza que sus lágrimas no han descubierto todavía. Me puedo imaginar a un hombre que, después de haber vivido una vida perfectamente gris, al escuchar por casualidad una composición singular, descubre que su alma, sin que él lo supiese, pasó por experiencias terribles y conoció placeres asombrosos, feroces amores románticos o grandes abnegaciones”. Experiencias que uno no ha tenido, pero hubiera podido tener, biografías en potencia sin contenido concreto, así caracteriza Wilde la relación auténtica de la música. Sus palabras expresan poéticamente la multiplicidad y la indeterminación material de la relación auténtica de la obra artística respecto a su signo; por las mismas razones otro poeta, P. Valéry, en *Eupalinos*, llama “inagotable” la emoción que proporciona la música; la música, siendo privada de la función comunicativa, descubre con más claridad que las artes temáticas el carácter específico del signo artístico. ¿Cuál es, pues, el soporte de su significación? No es el contenido, puesto que no lo hay, sino los componentes formales: el nivel del tono, la formación melódica y rítmica, el timbre, etc. (p. 90).

⁵ “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro, al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” (...) En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto. (...) La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste, por el contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad

ducción y recepción de obras literarias cuyos límites no son rígidos, sino que presentan zonas fronterizas lábiles.

de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. (...) Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un lugar común (...) las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases. (...) La incomodidad que hace reír al leer a Borges se transparenta sin duda en el profundo malestar de aquellos cuyo lenguaje está arruinado: han perdido lo “común” del lugar y del nombre. Atopía, afasia. Sin embargo, el texto de Borges lleva otra dirección; a esta distorsión de la clasificación que nos impide pensarla, a esta tabla sin espacio coherente, Borges les da como patria mítica una región precisa cuyo solo nombre constituye para el Occidente una gran reserva de utopías” (pp 1-4) (Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, México, siglo xxi editores, 1991).

⁶ Según Kant: “No hay ni una ciencia de lo bello, sino una crítica, ni una ciencia bella, sino sólo arte bello, pues en lo que se refiere a la primera, debería determinarse científicamente, es decir, con bases de demostración, si hay que tener algo por bello o no; el juicio sobre belleza, si perteneciese a la ciencia, no sería juicio alguno de gusto. En lo que al segundo toca, una ciencia que deba, como tal, ser bella es un absurdo, pues cuando se le fuera a pedir, como ciencia, fundamentos y pruebas, se vería uno despedido con ingeniosas sentencias (bons mots). (...) Cuando el arte, adecuado al conocimiento de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es mecánico, pero si tiene como intención inmediata el sentimiento del placer, llámase arte estético. Éste es: o arte agradable, o bello. Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento.”, Kant, I., *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1984, §44, pp 210-211.

⁷ Hegel, *Estética*, tomo 6 *La Poesía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985. La cita completa es ésta: “(...) Si ahora, tras de estas observaciones y ojeadas introductorias, queremos pasar a una consideración más detallada de las artes particulares mismas, nos encontramos de pronto, según otro aspecto, ante una perplejidad. Por consiguiente, después de habernos ocupado hasta aquí del arte como tal, de lo ideal, y las formas generales, en las que éste se desarrolla según su concepto, debemos entrar ahora en la existencia concreta del arte, y así en lo empírico. Aquí sucede, entonces, como en la naturaleza, cuyas fases generales se captan desde luego en su

Posiciones de conflicto y de conciliación

Así como Kant juzga que es un contrasentido la posibilidad de una teoría estética —puesto que para que pudiera haberla tendría que tratarse de una estética capaz de explicar científicamente sus observaciones⁶—, y sólo puede hablarse con propiedad de la estética como una crítica, Hegel, en sus lecciones de estética, niega vehementemente —demasiado vehementemente, esto es lo llamativo— cualquier pretensión científica a los “teóricos” de las distintas artes particulares. Al mismo tiempo, les dejaba algo de lugar, tanto al afirmar, en una formulación algo ambigua, que *“cuanto más ricos han llegado a ser los conocimientos y las reflexiones por los que cada uno pretende haber, a la vez, descubierto algo peculiar y propio, tanto más cada arte particular, cada rama singular requiere sin duda, la totalidad de un tratado especial”*, como cuando expresa un cierto respeto por el trabajo de estos “pseudoespecialistas” en ese gesto de humildad que exhibe cuando confiesa que ha visto lo que ha podido de arte, pero nunca muchísimo y con tanto detalle (como tales especialistas)⁷.

En el otro extremo, una de las más decisivas corrientes de la teoría literaria del siglo veinte, el formalismo ruso, atacará vivamente la estética filosófica por abstracta, especulativa, subjetiva, dogmática, demasiado teórica, tradicional y axiomática, y por ser una teoría que se pretende acabada y está en realidad extraviada en generalidades. Según uno de sus representantes y, la vez, historiador del movimiento, B. Eichenbaum, en “La teoría del “método formal””, “este desapego (sobre todo para con la *estética*) es un fenómeno que caracteriza en mayor o menor medida todos los

estudios contemporáneos sobre el arte. *Luego de haber dejado de lado un buen número de problemas generales (como el problema de lo bello, del sen-*

necesidad, pero en cuya sensible existencia real las creaciones singulares y sus experiencias —tanto en sus aspectos que ofrecen al examen como también en su figura, dentro de la que ellas existen— son de tal riqueza en la multiplicidad, que por un lado es posible tratarlas del modo más variado, y por otro, el concepto filosófico, cuando queremos aplicar la medida de sus diferencias simples, parece no ser suficiente y el pensamiento conceptual no puede entonces llegar al fin de esta plenitud. No obstante, si nos contentáramos mediante la simple descripción y las reflexiones superficiales, ello no concordaría, en efecto, con nuestro fin de un desarrollo filosóficamente (*wissenschaftlich*) sistemático. A todo esto se agrega aún la dificultad de que cada arte singular exige ya para sí una ciencia propia, puesto que el ámbito mismo para el conocimiento del arte ha devenido siempre más rico y más amplio con esta afición que es constante y creciente. Pero esta pasión de los diletantes hoy, por una parte se ha convertido en moda a través de la filosofía, desde que se ha pretendido descubrir en el arte la auténtica religión, lo verdadero, lo absoluto y el arte se coloca por encima de la filosofía porque no es abstracto, sino que contiene, al mismo tiempo, la idea en la realidad y para la intuición y los sentimientos concretos. Por otra parte, en nuestro tiempo pertenece a la suprema esencia del arte dedicarse a tal superfluidad del detalle más insignificante, para lo cual se exige de cada uno que haya observado algo nuevo. Esta actitud de *connaissanceur* es una especie de ociosidad erudita, que no necesita mucho esfuerzo. Por consiguiente, es algo muy agradable contemplar obras de arte, adoptar los pensamientos y las reflexiones que pueden venir al caso, apropiarse de los puntos de vista que otros han expresado al respecto, y así devenir y ser joyas y perito. Ahora bien cuanto más ricos han llegado a ser los conocimientos y las reflexiones por los que cada uno pretende haber, a la vez, descubierto algo peculiar y propio, tanto más cada arte particular, cada rama singular requiere sin duda, la totalidad de un tratado especial. Además, junto a esto lo histórico, que aparece necesariamente en la consideración y reseña de las obras de arte, torna el tema aún más erudito y más complejo. En última instancia, para poder hablar sobre los pormenores de un sector del arte se debe haber visto mucho, muchísimo, y volverlo a ver. Yo he visto, en verdad cuanto he podido, pero no todo lo que sería necesario para tratar la materia con los detalles completos. Queremos eludir todas estas dificultades mediante la simple aclaración de que no está dentro de nuestros fines, de ningún modo, enseñar doctrinas artísticas y desplegar erudición histórica, sino sólo conocer filosóficamente los puntos de vista esenciales y generales de la cosa (*Sache*) y su vínculo con la idea de lo bello en su realización en lo sensible del arte. Y a este propósito no debe perturbarnos por fin la variedad ya indicada de las creaciones del arte, puesto que también aquí, a pesar de esta multiplicidad, el principio conductor es la esencia conceptual de la cosa misma; y aun cuando la esencia se pierde muchas veces en la contingencia, a través del elemento de su realización, sin embargo hay puntos en los cuales ella aparece claramente, y la tarea que la filosofía debe llenar es captar y desarrollar de manera filosófica estos aspectos.”

tido del arte, etc.), dichos estudios se han concentrado sobre los problemas concretos planteado por el análisis de la obra de arte (*Kunstwissenschaft*).”

⁸ V. EICHENBAUM, B., “La teoría del “método formal”” (1925) en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* :

(...) En el momento de la aparición de los formalistas, la ciencia académica que ignoraba enteramente los problemas teóricos y que utilizaba tíbiamente los envejecidos axiomas de la ESTÉTICA, la psicología y de la historia, había perdido hasta el punto el sentido de su objeto de estudio, que su propia existencia era ilusoria. No teníamos necesidad de luchar contra ella: no valía la pena forzar una puerta abierta; habíamos encontrado una vía libre y no una fortaleza. la herencia teórica de Potebnia y Veselovski, conservada por sus discípulos, era como un capital inmovilizado, como un tesoro al que se privaba de valor por no animarse a tocarlo: la autoridad y la influencia ya no pertenecía a la ciencia académica sino a una ciencia periodística, si se permite el término; pertenecía a los trabajos de los críticos y la teoría del simbolismo” (pp 23-24) (...)

“Postulábamos y postulamos aún como afirmación fundamental, que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia; independientemente del hecho que, por sus rasgos secundarios, esta materia pueda dar motivo y derecho a utilizarla en las otras ciencias como objeto auxiliar. Roman Jakobson (*La poesía rusa moderna*, esbozo 1, Praga 1921, pág. 11) da forma definitiva a esta idea: “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la ‘literaridad’ (*literaturnost*)”, es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora se podría comparar a los historiadores de la literatura con un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano, al azar, de todo lo que encontró en la habitación y aún de la gente que pasaba por la calle vecina. Los historiadores de la literatura utilizaban todo: la vida personal, la psicología, la política, la FILOSOFÍA. Se componía un conglomerado de pseudo disciplinas en lugar de una ciencia literaria, como si se hubiera olvidado que cada uno de esos objetos pertenece respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden utilizar los hechos literarios como documentos defectivos, de segundo orden” (...)

Para realizar y consolidar este principio de especificación sin recurrir a una ESTÉTICA especulativa, era necesario confrontar la serie literaria con otra serie de hechos y elegir en la multitud de series existentes aquella que, recubriéndose con la serie literaria, tuviera sin embargo una función diferente. La confrontación de la lengua poética con la lengua cotidiana ilustra este procedimiento metodológico.” (pp 25-27)

“En 1914, época de las manifestaciones públicas de los futuristas y antes de la creación de la Opoiaz, V. Shklovski había publicado un folleto titulado *La resurrección de la palabra* en el que, refiriéndose en parte a Potebnia y a Veselovski (el problema de la imagen no tenía aún esta importancia), postulaba como rasgo distintivo de la percepción ESTÉTICA el principio de la sensación de la forma. “No sentimos lo habitual, no lo vemos, lo reconocemos. No

(p. 23, ver bibliografía). Así, para esta escuela la estética queda definitivamente alejada de las obras concretas, de los “hechos literarios”, los fenómenos artísticos literarios en su particularidad, que son producidos como artefactos con un material propio que es el lenguaje y podrían ser objeto de un estudio científico de la literatura, aunque sea partiendo de un punto arbitrario, con tal de que se examinen tales hechos como fenómenos, en sus peculiaridades específicas y bien de cerca (ver B. Eichenbaum, op. cit., p. 25)⁸.

Del lado de la teoría y la crítica literarias el enfrentamiento con lo estético es manifiesto reiteradamente. Por caso, en el clásico *S/Z* del estructuralista francés Roland Barthes, se rechaza el punto de vista estético como ideológico y, por lo tanto, ligado a la representación, por oposición a lo propio de la textualidad, que no sería, entonces, algo del orden de la representación, sino algo relacionado con una práctica productiva: otra vez, el crítico como artista⁹.

Pero si la teoría estética y la teoría y crítica literarias son compatibles, articulables entre sí, entonces los defensores de uno y otro modo de enfoque, aún los más enfrentados, tendrían que coincidir en posiciones relevantes para las respectivas disciplinas. Consideramos que éste es el caso. Así, la dialéctica en general (cf. por ejemplo Jauss, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, su referencia, en el capítulo 2 a la “astucia de la tradición”) y la filosofía de la historia hegelianas probablemente se acercan bastante al planteo y al tratamiento que hace la teoría poética formalista rusa en relación con la consideración diacrónica de las series literarias y extraliterarias en correlación, y, a partir de allí, a sus dicotomías fundamentales: automatismo de la percepción

y extrañamiento, lengua cotidiana y lengua poética¹⁰, forma nueva y forma vieja, centro y periferia, canon y vanguardia. También guarda Hegel

vemos las paredes de nuestras habitaciones; nos es difícil ver los errores de una prueba de imprenta sobre todo cuando está escrita en una lengua muy conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer, a no reconocer la palabra habitual. Si deseamos definir la percepción poética e incluso artística, se impone inevitablemente lo siguiente: la percepción artística es aquella en la que sentimos la forma (tal vez no sólo la forma, pero por lo menos la forma)”. Resulta claro que la percepción de la que se habla no es una simple noción psicológica (la percepción de tal o cual persona) sino un elemento del arte, y éste no existe fuera de la percepción. La noción de forma obtiene un sentido nuevo: no es ya una envoltura sino una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación. Aquí se evidencia la distancia entre la doctrina formalista y los principios simbolistas según los cuales “a través de la forma” debería transparentarse un “fondo”. A la vez era superado el ESTETICISMO, la admiración de ciertos elementos de la forma conscientemente aislados del “fondo”. (p 30)

“El comienzo del cambio estaba contenido en ese mismo artículo de Shklovski [“El vínculo entre los procedimientos de composición y los procedimientos estilísticos generales”, en *Poética*, 1919]. Al discutir la fórmula de Veselovski tomada del principio etnográfico, “la nueva forma aparece para expresar un contenido nuevo”, Shklovski propone otro punto de vista: “La obra de arte es percibida en relación con las otras obras artísticas, y con ayuda de asociaciones que se hace con ellas ... No sólo el ‘pastiche’, sino también toda obra de arte se crea, paralelamente y en oposición con un modelo cualquiera. La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar la vieja forma que ha perdido su carácter ESTÉTICO”. Para fundar esta tesis, Shklovski se refiere a la indicación de B. Christiansen sobre la existencia de sensaciones diferenciales o de una sensación de las diferencias; por esa vía se prueba el dinamismo que caracteriza todo arte y que se expresa en las violaciones constantes del canon creado. Al final del artículo, Shklovski cita a F. Brunetière, según quien “de todas las influencias que se ejercen en la historia de una literatura, la principal es la de las obras sobre las obras” y “no es necesario multiplicar inútilmente las causas ni, bajo pretexto de que la historia de la literatura es la expresión de la sociedad, confundir la historia de la literatura con la de las costumbres. Las dos son cosas distintas”. Este artículo así esbozaba el pasaje de la poética teórica a la historia literaria.” (pp 35-36) (...).

⁹ Barthes, Roland (1970), *S/Z*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1997. Barthes afirma allí que: “(...) el texto pierde su diferencia. Esta diferencia no es evidentemente una cualidad plena, irreducible (según una visión mítica de la creación literaria), no es lo que designa la individualidad de cada texto, lo que lo nombra, lo señala, lo rubrica, lo termina; por el contrario, es una diferencia que no se detiene y se articula con el infinito de los textos, de los lenguajes, de los sistemas: una diferencia de la que cada texto es el retorno. Por lo tanto, hay

cierta coincidencia con la teoría contemporánea en arte por su rechazo a la erudición filológica (v. supra, p. 7, n.), en lo que coincide, puede pro-

que elegir: o bien colocar todos los textos en un vaivén demostrativo, equipararlos bajo la mirada de la ciencia in-diferente, obligarlos a reunirse inductivamente con la copia de la que inmediatamente se los hará derivar, o bien devolver a cada texto no su individualidad, sino su juego, recogerlo –aun antes de hablar de él– en el paradigma infinito de la diferencia, someterlo de entrada a una tipología fundadora, a una evaluación. ¿Cómo plantear pues el valor de un texto? ¿Cómo fundar una primera tipología de los textos? La evaluación fundadora de todos los textos no puede provenir de la ciencia, pues la ciencia no evalúa; ni de la ideología, pues el valor ideológico de un texto (moral, estético, político, alético) es un valor de representación, no de producción (la ideología no trabaja, “refleja”). Nuestra evaluación sólo puede estar ligada a una práctica, y esta práctica es la de la escritura. De un lado está lo que se puede escribir, y del otro, lo que ya no es posible escribir: lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella: ¿qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo escribible. ¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. (...) Por lo tanto, frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo legible. Llamaremos clásico a todo texto legible.” (pp 1-2)

¹⁰ Considero que es muy interesante producir aquí un cruce con la Estética de Hegel. Hegel sitúa el arte literario en la frontera entre lo artístico y lo que ya deja de ser artístico y se disuelve y transforma en prosa de lo abstracto racional y de los discursos religiosos, como puntos culminantes de los discursos en que la conciencia capta o aspira a captar –lo mismo que el arte– lo absoluto, la totalidad, pero –a diferencia del arte– desligada completamente, por intelectualización o por fe, de la sensibilidad. La literatura, como esfera artística, desde el momento que el material que elabora artísticamente es el lenguaje, la palabra, los signos –otra coincidencia con la teoría literaria de este siglo desde sus comienzos– se desliga tanto de lo sensible que toca sus límites con las otras vías y experiencias, por las que captamos la totalidad de la realidad. Es aquí bastante estrecho el vínculo que une este cuadro hegeliano con la discriminación kantiana de lo estético en su cualidad de libre juego de los modos de conocimiento, de equilibrio libre a modo de juego entre el entendimiento, que capta aplicando conceptos, y la imaginación, que crea y representa a partir de la sensibilidad.

Para Hegel: “(...) según lo que hemos considerado sobre las formas del arte particular, el proceso de explicación filosófico consiste, por una parte, en la profundización del contenido espiritual, por otra, en la prueba de que el arte, ante todo sólo busca su contenido adecuado y luego lo encuentra y por fin lo supera. Este concepto de lo bello y del arte debe hacerse valer también igualmente en las artes

barse, con Adorno, Foucault y Jauss, entre otros.

Coincidencias de estas tres irreconciliables posiciones conciliatorias

Con esta formulación algo paradójica lo que queremos es aludir a tres características que surgen del análisis de tres enfoques bien ligados a lo filosófico y a lo literario: (i) se trata de tres posturas muy diferentes; (ii) se trata de tres posturas que se orientan hacia una conciliación entre reflexión filosófica estética, crítica literaria y literatura; (iii) se trata de tres posturas que, en tanto que conciliatorias, tienen aspectos comunes bastante relevantes. Nos referiremos, ahora, a los puntos de coincidencia entre los aportes teóricos de Th. Adorno, H. R. Jauss y M. Foucault.

Foucault

Las coordenadas que definen su pensamiento sobre el asunto que nos ocupa son las de la literatura como lenguaje que habla de sí mismo hasta el infinito —esto es, *la autorreferencialidad de la literatura, que explica esa tendencia de los escritores a escribir poéticas, e incluso hasta moverse en zonas limítrofes en que cuesta determinar o es hasta indecidible si han escrito una obra de ficción o un ensayo teórico (típicamente, el argentino Jorge Luis Borges)*. Pero, y esta idea la adoptamos nosotros también, *este carácter de reduplicación infinita del lenguaje justifica la crítica literaria como actividad teórica y productiva*. Tal como lo entendemos, el *análisis literario* es como un puente entre la ficción y su intelectualización, que tiene de literatura su vínculo con una o más obras literarias particulares, y de teoría, ante todo, un marco estético en el que encuadra sus objetos de estudio.

Pero se trata de una instancia de intermediación que no tiene hoy por fin último, sino sólo como comienzo, tal mediación. Es lo que expone M.

mismas. (...) Para poder explicar filosóficamente esta liberación debe en especial discutirse de qué intenta desligarse el arte. Lo mismo acontece con la circunstancia de que la poesía es capaz de acoger en sí la totalidad del contenido y de las formas del arte. También esto tenemos que considerarlo como la obtención de una totalidad que puede mostrarse de manera filosófica sólo como la anulación de la limitación en las particularidades, lo que exige a su vez una consideración previa de la unilateralidad, cuya única validez es negada mediante la totalidad. Sólo a través de este proceso de estudio la poesía se presenta como aquel arte particular en que el arte mismo empieza a la vez a disolverse y adquiere para el conocimiento filosófico su punto de transición hacia la representación religiosa como tal, así como hacia la prosa del pensamiento científico. Los confines del mundo de lo bello son, según vimos antes, por un lado, la prosa de la finitud y de la conciencia común, desde la cual el arte se desplaza hacia la verdad y, por otro, las esferas superiores de la religión y la filosofía (Wissenschaft), en la cual ella accede a una captación de lo absoluto carente de sensibilidad" (pp 34-35)

¹¹ "Jakobson ... sugirió que, después de todo, la crítica era, como la gramática, como la estilística, como la lingüística en general, un metalenguaje (...) la noción de metalenguaje nos pone en presencia de dos propiedades que son, en el fondo, esenciales para definir la crítica. La primera es la posibilidad de definir las propiedades de un lenguaje dado, las formas de un lenguaje, los códigos, las leyes de un lenguaje, en otro lenguaje. Y la segunda propiedad del metalenguaje es que este segundo lenguaje, en el que pueden definirse las formas, las leyes y los códigos del primer lenguaje, no es necesariamente diferente en sustancia del lenguaje primero ... No estoy seguro, sin embargo, de que la noción de metalenguaje, que parece definir, por lo menos abstractamente, el lugar lógico donde podría alojarse la crítica, se deba mantener para definir lo que es la crítica." op. cit., p. 84).

¹² Foucault, M., De lenguaje y literatura, "Lenguaje y literatura", pp 81-83: "Porque, después de todo, ¿es tan claro, realmente, tan evidente, tan inmediato, que se pueda hablar de la literatura? Porque, finalmente, cuando se habla de la literatura, ¿qué se tiene como suelo, como horizonte? Nada en absoluto, sin duda, sino el vacío que ha dejado la literatura a su alrededor, y que autoriza a algo a pesar de todo extraño, acaso único; lo que ocurre es que la literatura es un lenguaje al infinito, que le permite hablar de sí misma hasta el infinito. ¿Qué es esa reduplicación perpetua de la literatura a través del lenguaje acerca de sí misma?, ¿qué es ese lenguaje que es la literatura, y que autoriza, hasta el infinito, las exégesis, los comentarios, los redoblamientos? Creo que este problema no está claro. No está claro en sí mismo, y me parece que hoy día lo está menos que nunca, y no lo está, por cierto número de razones. La primera sería ésta: que se ha producido un cambio muy recientemente en lo que se podría llamar la crítica. Cabría decir lo siguiente: nunca el sedimento de lenguaje crítico fue más espeso que hoy. Nunca se ha utilizado, tan a menudo, el lenguaje segundo, que se denomina crítica, y

Foucault en su algo caótico panorama de la crítica en su transición que va de una lectura presuntamente privilegiada, a un metalenguaje y, de

nunca, recíprocamente, el lenguaje absolutamente primero, el lenguaje que sólo habla de sí, y en su propio nombre, fue proporcionalmente más delgado que lo es hoy. Ahora bien, el espesamiento, la multiplicación de los actos críticos se han visto acompañados por un fenómeno que es casi contrario. Este fenómeno es, creo, éste: el personaje del crítico, del "homo criticus", que fue inventado poco más o menos en el siglo XIX, entre Laharpe y Sainte-Beuve, va borrándose en el momento mismo en que se multiplican los actos de crítica. Es decir, los actos críticos, al proliferar, al dispersarse, se esparcen en cierto modo, y van a alojarse, no ya en textos que preceden a la crítica, sino en novelas, en poemas, en reflexiones, eventualmente en filosofías. (...) la crítica desempeña un papel completamente nuevo, que ya no es en absoluto el que tenía en otro tiempo, que era el de intermediario entre la escritura y la lectura —después de todo, ¿qué tenía que hacer la crítica en la época de Sainte-Beuve, e incluso hasta ahora? Tenía que hacer una especie de lectura privilegiada, primera, una lectura más de primera hora que todas las demás, y que permitía que la escritura, necesariamente un poco opaca, oscura o esotérica del autor, se volviera accesible a los lectores de segunda zona que seríamos todos nosotros, lectores que tienen necesidad de pasar por la crítica para comprender lo que leen. Dicho de otro modo, la crítica era la forma privilegiada, absoluta y primera de la lectura. Ahora bien, considero que lo que hay ahora de importante en la crítica es que se está pasando al lado de la escritura. (...) primero, porque, cada vez más, la crítica ya no se interesa en absoluto por el momento psicológico de la creación de la obra, sino por lo que es la escritura, por el espesor mismo de la escritura de los escritores, esa escritura que tiene sus formas, sus configuraciones. Además, igualmente, porque la crítica deja de querer ser una lectura mejor o más de primera hora, o mejor armada: la propia crítica está convirtiéndose en un acto de escritura (...) una escritura no cabe duda que segunda en relación con la otra, pero una escritura, a pesar de todo, que forma con todas las demás una malla, una red, un encabalgamiento de puntos y de líneas. Estos puntos y estas líneas de la escritura en general se cruzan, se repiten, se recubren, se desfasan, para formar finalmente en una neutralidad total lo que se podría llamar el total de la crítica y de la literatura, es decir, el actual jeroglífico flotante de la escritura en general."

¹³ Foucault, op. cit., pp 88-89: "No se podría decir, en una primera aproximación, que la crítica es pura y simplemente el discurso de los dobles, es decir, el análisis de las distancias y de las diferencias en las que se distribuyen las identidades del lenguaje? En este momento se verían por lo demás tres formas de crítica perfectamente posibles: una, la primera, sería, si les parece, la ciencia, o el conocimiento, o el repertorio de figuras por las que los elementos idénticos del lenguaje son repetidos, variados, combinados —cómo se varían, combinan o repiten los elementos fonéticos, los elementos semánticos, los elementos sintácticos, en pocas palabras, la crítica entendida, en ese sentido, como ciencia de las repeticiones formales del lenguaje—; esto tiene un nombre, existió durante mucho tiempo, es la retórica. Por otra parte, hay una segunda forma de ciencia

allí, a ser una escritura que se integra al "actual jeroglífico flotante de la escritura en general"¹¹.

A través de esta explicación puede intentarse una primera respuesta a la pregunta de por qué cae el interés por la estética filosófica sobre todo en el ejercicio concreto de trabajos de análisis literario: el crítico literario tiende a escribir, antes que a leer y a transmitir su lectura. En todo caso, su trabajo podrá ser muy bello también, de manera que no tiene que preocuparse tanto por los criterios de los juicios valorativos estéticos¹².

A la vez, a partir de esta caracterización de la literatura como lenguaje al infinito que habla de sí hasta el infinito, y el análisis literario como el desciframiento de la autorreferencia de la literatura a sí misma en lo literario, se justifica la aproximación entre literatura, teoría literaria y filosofía¹³.

Adorno

En el sentido de nuestro planteo, *Th. Adorno sostiene una postura conciliadora entre teoría y crítica literarias y teoría estética, especialmente si pensamos en una teoría y una crítica literarias por venir, no las que tiene Adorno ante sí en su época (los magníficos trabajos de R. Curtius y E. Auerbach): no una crítica subjetivista que se apoye en la representación de un autor que plasma en la obra sus intenciones con un total control de los sentidos y de los significados que se ponen allí para que los lectores se regocijen encontrándolos, como en un juego de ingenio, sino una crítica basada en el comentario y la interpretación —que no suponen ni dilucidar las intenciones subjetivas del autor, ni hacer un inventario de las ideas que, fijas de una vez y para siempre —también se opone fuertemente a estos valores establecidos de antemano*

y atemporalmente, H. R. Jauss— (i. e., desde antes que exista la obra artística en particular de la que se trate)¹⁴, están ahí en la obra, ni agotar defini-

de los dobles: sería el análisis de las identidades, de las modificaciones o de las mutaciones, del sentido, a través de la diversidad de los lenguajes —cómo sucede que se pueda repetir un sentido, con palabras diferentes, y ustedes saben que poco más o menos eso es lo que ha hecho la crítica en el sentido clásico del término, desde Sainte-Beuve hasta nuestros días aproximadamente, en que se intentaba recuperar la identidad de una significación psicológica o histórica, la identidad finalmente de un tematismo cualquiera, a través de la pluralidad de una obra. Esto es lo que tradicionalmente se llama la crítica. Me pregunto entonces si no podría haber lugar, y si no hay ya ahora lugar, para una tercera forma de crítica que sería el desciframiento de la autorreferencia, de la implicación que la obra se hace a sí misma, en esta espesa estructura de repetición, de la que hablaba hace poco a propósito de Homero; ¿no habría lugar para el análisis de la curva por la que la obra se designa siempre en el interior de sí misma, y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje? Me parece que, poco más o menos, el análisis de esta implicación de la obra en sí misma, el análisis de los signos por los que la obra no deja de designarse en el interior de sí misma, esto creo que es, en suma, lo que da su significación a las empresas diversas y polimorfos que hoy día se llaman el análisis literario. Y quisiera mostrarles en qué esa noción de análisis literario (...) o cómo el análisis literario puede, creo, fundar por fin una reflexión, abrir y desembocar en una reflexión casi filosófica, puesto que no me jacto de hacer más verdadera filosofía que lo que ayer permitía a los literatos hacer verdadera literatura —yo estaría en el simulacro de la filosofía como ayer la literatura estaba en el simulacro de la literatura. Así pues, desearía saber si es sólo a un simulacro de filosofía hacia donde podrían conducirnos los análisis literarios."

¹⁴ Si se nos permite una digresión, digamos que esta idea adorniana de una única imagen representada en miles de formas, esta muy cerca de la de uno de los más brillantes formalistas rusos, Víctor SHKLOVSKI, "El arte como artificio" (1917), en Eichenbaum, B., et. al., op. cit.: "El arte es el pensamiento por medio de imágenes". Esta frase, que puede ser dicha por un bachiller, representa también la opinión de un sabio filólogo que la coloca como punto inicial de toda teoría literaria. Esta ha penetrado en la conciencia de muchos; entre sus numerosos creadores debemos destacar el nombre de Potebnia: "No hay arte y, en particular, no hay poesía, sin imagen", dice en Notas sobre la teoría de la literatura. Más adelante agrega: "Al igual que la prosa, la poesía es sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y de conocer" (...) Potebnia y sus numerosos discípulos ven en la poesía una forma particular de pensamiento: el pensamiento por medio de imágenes; para ellos, las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido. Según las propias palabras de Potebnia: "La relación de la imagen con lo que ella explica puede ser definida de la siguiente manera: a) la imagen es un predicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes; b) la imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que ella explica" (pág. 314), es decir, "puesto que la

tivamente los sentidos del texto sino que "el enfático concepto de idea propio del idealismo relega a las obras de arte a ser ejemplos de una idea siempre

imagen tiene por finalidad ayudarnos a comprender su significación y dado que sin esta cualidad no tiene sentido, debe sernos más familiar que lo que ella explica" (...) Pero la definición: "El arte es el pensamiento por imágenes", luego de notorias ecuaciones de las que omito los eslabones intermedios, produjo la siguiente: "El arte es ante todo creador de símbolos". Esta última definición ha resistido y sobrevivido al derrumbe de la teoría en la que estaba fundada; se la encuentra fundamentalmente en la corriente simbolista, sobre todo en sus teorizadores (...) Para esta gente pues, la historia del arte por imágenes consistiría en una historia del cambio de la imagen. Pero ocurre que las imágenes son casi inmóviles; se transmiten sin cambiarse; las imágenes no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas; en poesía las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar." (...) Sabemos que se reconocen a menudo como hechos poéticos, creados para los fines de la contemplación ESTÉTICA, expresiones que fueron forjadas sin esperar de ellas semejante percepción (...) El objeto puede ser entonces: 1º) creado como prosaico y percibido como poético; 2º) creado como poético y percibido como prosaico. Esto indica que el carácter ESTÉTICO de un objeto, el derecho de vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos ESTÉTICOS, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción ESTÉTICA" (pp 55-57).

Lo mismo en I. Tinianov, y en el centro de su teoría: v. su artículo El hecho literario: "Sólo en el plano de la evolución estamos en condiciones de analizar la "definición" de la literatura. De él resulta que las propiedades de la literatura que parecen fundamentales, primarias, cambian continuamente y no la caracterizan como tal: por ejemplo, la noción de "estético" en el sentido de "bello". Hemos llegado así a lo que es evidente per se, es decir, que la literatura es una construcción verbal percibida precisamente como construcción. La literatura es una construcción verbal dinámica. Es la exigencia de una dinámica continua que provoca la evolución, ya que todo sistema dinámico inevitablemente se automatiza; y por esto se va delineando dialécticamente el principio constructivo contrapuesto. La peculiaridad de la obra literaria está en la aplicación del factor constructivo al material, en la "formación" (es decir, en sustancia, en la deformación) del material. Toda obra es un "excéntrico" en el cual el factor constructivo no se resuelve en el material, no le "corresponde", pero está conectada a él excéntricamente y emerge de él. Por otra parte, el "material" no se contraponen en absoluto a la "forma"; también él es "formal" porque no puede existir fuera del material constructivo. Los intentos de superar la construcción conducen a resultados

reflexión filosófica que busca su interpretación, determinar su verdad o falta de verdad, producir una toma de conciencia que hace que la obra deje de ser o hermética o un juego tautológico en el que el receptor captura lo que está dado allí “pegado a los datos sensibles”, podríamos decir, lo que el artista introdujo conscientemente, lo que quiso poner —que no parece ser lo más interesante de un acto creativo artístico y su producto.

El fundamento de este “exceso de parecido entre el arte y la filosofía” tiene su raíz, también para Adorno, en su definición del lenguaje como realidad individual y social a la vez, como lugar de la máxima intimidad, sensibilidad y subjetividad, al mismo tiempo que de la máxima generalidad y abstracción conceptual:¹⁶ “La condición de posibilidad de la convergencia entre filosofía y arte hay que buscarla en esa universalidad que posee el arte específicamente como lenguaje sui generis. Esta universalidad, al igual que la filosófica, es colectiva y su signo fue en otro tiempo el sujeto trascendental cuyo significado está relacionado con lo colectivo”¹⁷.

El concepto adorniano de negatividad en el arte, entendido como destrucción de las otras organizaciones posibles del contenido de la obra tiene un rol central en su punto de vista, y en el de la teoría literaria contemporánea. El foco está puesto sobre las vanguardias artísticas —como en W. Benjamin, como en los formalistas rusos. H. R. Jauss sostiene una postura muy similar, reenmarcando ese tipo de negatividad en una teoría de la recepción, a través de la cual se pone en primer plano los elementos comunicativos y dialógicos entre los principales sujetos sociales que toman parte, en mayor o menor medida, del hecho literario, principalmente el au-

tor y el lector. En los términos de Foucault (op. cit., pp 101-103) hay un fuerte contacto entre la estética negativa de Adorno, la negatividad

esotérico abracadabra, sucumbiría a la cosificación exactamente igual que le ocurre en el discurso comunicativo. Mas esto remite a la relación real entre individuo y sociedad. No sólo está el individuo socialmente mediado en sí, no sólo son sus contenidos siempre y al mismo tiempo sociales, sino que, a la inversa, la sociedad no se forma y vive tampoco sino por los individuos, cuyo esencial concepto es ella. Si en otro tiempo la gran filosofía construyó la verdad, hoy sin duda despreciada por la lógica de la ciencia, de que sujeto y objeto no son en absoluto dos polos rígidos y aislados, sino que sólo pueden determinarse partiendo del proceso en el cual se alteran y reelaboran recíprocamente, la lírica es la prueba estética de aquel filosofema dialéctico. En el poema lírico y mediante identificación con el lenguaje, el sujeto niega tanto su mera contradicción monodológica de la sociedad cuanto su mero funcionar en el seno de la sociedad transocializada. Pero a medida que crece el predominio de esa sociedad sobre el sujeto va haciéndose más precaria la situación de la lírica.” (pp 60-61)

17 La cita completa de Adorno (1970) es ésta: “El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. Al tender el enigma hacia la solución, está orientando hacia el contenido de verdad. Pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética. Aunque ninguna obra de arte se disuelve en sus notas racionalizadoras, en lo que de ella se juzga, toda ella está vuelta, por esa esencia propia del carácter enigmático, hacia una razón que la interprete. No se podría suprimir en Hamlet ni una sola expresión; su contenido de verdad no es menor por ello. El hecho de que grandes artistas, Goethe en los cuentos y Beckett, no hayan querido hacer nada por medio de significados, hace resaltar únicamente la diferencia entre el contenido de verdad y la conciencia y voluntad del autor, y precisamente gracias a su propia autoconciencia. Las obras, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte. Tapices, ornamentación, todo lo no figurativo puede estar esperando de forma intensísima el ser descifrado. La comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y éste es el tema de la crítica. Hay influencia recíproca entre el desarrollo histórico de las obras por la crítica y el desarrollo filosófico de su contenido de verdad. La teoría del arte no puede ser algo externo al arte, sino que ha de entregarse a sus leyes dinámicas. Si las obras de arte ignoran su toma de conciencia, se vuelven herméticas. Las obras de arte son enigmáticas por ser la fisiognómica de un espíritu objetivo [recordemos siempre que, para Adorno, lo “objetivo” incluye en su concepto lo subjetivo, así como lo subjetivo lleva consigo también lo objetivo] que nunca es transparente a sí mismo en el momento de su manifestación. La categoría de lo absurdo, la más reacia a la interpretación, está en el espíritu mismo a partir del cual hay que interpretarla. La necesidad que tienen las obras de arte de ser interpretadas al igual que el alumbramiento de su contenido de verdad son el

que admite H. R. Jauss como criterio valorativo de las formas nuevas en literatura y la negación de todo lo que se ha escrito antes y hasta de lo escrito

estigma de su constitutiva insuficiencia. No llegan a alcanzar lo que en ellas es objetivamente querido. La zona de indeterminación entre lo irrealizable y lo realizado es la que constituye su enigma. Tienen un contenido de verdad y no lo tienen. La ciencia positiva y la filosofía que deriva de ella no llegan a esto. El contenido de verdad no es lo que se ejemplifica en las obras, ni su frágil lógica, tan quebrada en la obra misma. Tampoco es la idea, como tanto agradaba a la gran filosofía tradicional, por más que ésta puede aparecer con las tensiones de lo trágico, del conflicto entre lo finito y lo infinito. Pero hay que admitir que esa idea, en su construcción filosófica, está muy por encima de lo meramente subjetivo. Sólo que permanece siempre, sea cual sea el giro que se le dé, exterior a la obra de arte, y abstracta. Aun el enfático concepto de idea propio del idealismo relega a las obras de arte a ser ejemplos de una idea siempre igual a sí misma. Esta es su condena en el terreno artístico, lo mismo que en el filosófico ha sido la crítica. El contenido no se disuelve en ideas, sino que es la extrapolación de lo que no se puede disolver; es posible que sólo Friedrich Theodor Vischer haya notado esto en los estetas académicos. La reflexión más sencilla muestra lo poco que coincide el contenido de verdad con la idea subjetiva, con la intención del artista. Existen obras en las que el artista llevó a efecto lo que quería, de forma pura y sin fisuras, pero el resultado no es más que un signo de lo que quería decir y se empobrece para quedar en alegoría críptica. Al repetir el arte el hechizo de la realidad, lo sublima convirtiéndolo en imagen y, por su tendencia, se libera de él; sublimación y libertad están acordes. El hechizo que crea el arte al unir los miembros disiecta de la realidad, procede de ella y la convierte en la manifestación negativa de la utopía. La característica espiritual de las obras es que son más que lo que en ellas queda organizado y más que el mismo principio de organización, ya que, en cuanto organizadas, consiguen la apariencia de lo no hecho. Este contenido espiritual, cuando se conoce, es su propio contenido. La obra no lo expresa solamente por medio de la organización: también lo hace por la destrucción, implicada como presupuesta en la organización misma. Esto arroja luz sobre las últimas preferencias por lo sucio y andrajoso, y sobre la alergia al brillo y a la suavidad. Bajo la capa de autosuficiencia late en el fondo la conciencia de la suciedad de la cultura. El arte espiritualizado es el que se niega a esas calidades multicolores del sentido [de las cosas]; al negarse irremisiblemente aunque sin apariencia, marcada con la cláusula mortal de lo químico: tal felicidad no existe. ARTE Y FILOSOFÍA. CONTENIDO COLECTIVO DEL ARTE. Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico. En Schelling, el realismo ha suprimido en el arte, y con razón, su propio concepto de verdad. Pero la totalidad móvil y cerrada en sí misma de los sistemas idealistas ha sido tomada de las obras de arte. Como la filosofía va hacia lo real y no puede tener en sus obras el mismo grado de autarquía queda roto ese latente ideal estético de los sistemas. A cambio se les paga con la vergonzosa alabanza de llamarlos obras de arte del pensamiento. La creciente falsedad del idealismo compromete

por uno mismo, que postula con bastante agudeza Foucault como el caso de cada escritor contemporáneo¹⁸.

El lenguaje, como el eje alrededor del cual giran estas aproximaciones y negaciones, y donde se apoya la posibilidad misma de una literatura, de una teoría y de una crítica literarias, y de una filosofía, es un postulado bastante admitido intersubjetivamente, como vamos viendo, por los especialistas de todos estos campos. Como lo encontramos en Adorno, en Foucault y en Jaus¹⁹, reaparece una y otra vez, con múltiples modalidades por supuesto, en las tres áreas: el puesto clave de la "lingüística" del pensamiento humano une todas las líneas teóricas que hemos mencionado. J. Habermas, en su Teoría de la acción comunicativa, ofrece tal vez la exposición más sistemática y extensa de todo este proceso. Considero que, pasando por Heidegger y Gadamer, es el basamento filosófico de la "experiencia estética y hermenéutica literaria" de H. R. Jaus, que parte del carácter dialógico²⁰ y comunicativo del lenguaje humano.

Otro punto en común, y complementario con el anterior, es el del retorno de la reflexión crítica sobre el arte: esto aparece, como fuimos viendo, en Adorno, Bajtín, Mukarovsky, Foucault y Jaus, lo cual nos remite a las relaciones entre individuo y sociedad. El artista no vive aislado y todos los demás actores sociales que tienen alguna participación en la producción artística —que son muchísimos, para Jaus, el más relevante, es el público que recibe la obra. Se admite, pues, en general, que más o menos fuertemente repercutirán en el artista las reacciones que tienen frente a su obra los demás. Tenemos aquí el proceso de la creación y de la valoración estéticas para J. Mukarovsky,

que termina transformando la comunicación²¹ —un cuadro de sociología de la cultura fecundo en consecuencias teóricas, con su mesurada con-

retrospectivamente a las obras de arte. El hecho de que ellas, aun siendo autárquicas, y precisamente por ello, se cambien en su otro, más allá de cualquier prohibición, las hace trascender su identidad consigo mismas, esa identidad en la que tienen su determinación específica. La destrucción de su autonomía no es ningún caso fatalista, sino la obligación de cumplir el veredicto sobre el exceso de parecido entre arte y filosofía. El contenido de verdad de las obras no es lo que significan, sino lo que decide sobre si la obra es verdadera o falsa, y esta verdad de la obra en sí es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica. La conciencia contemporánea, fijada en lo sólido e inmediato, tiene mucha dificultad en adoptar esta relación respecto del arte sin la que su contenido de verdad no se manifiesta: la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada. La condición de posibilidad de la convergencia entre filosofía y arte hay que buscarla en esa universalidad que posee el arte específicamente como lenguaje sui generis. Esta universalidad, al igual que la filosófica, es colectiva y su signo fue en otro tiempo el sujeto trascendental cuyo significado está relacionado con lo colectivo. Pero lo colectivo en las imágenes estéticas es precisamente lo que escapa al yo [trascendental]: la sociedad es immanente a su contenido de verdad. Lo manifestado, por lo que la obra de arte se eleva decisivamente sobre el mero sujeto, es la eclosión violenta de su esencia colectiva. La impronta dejada por la mimesis, pretendida por cualquier obra de arte, es también la anticipación de un estado que está más allá de la división de lo singular y lo universal. Tal recuerdo colectivo en las obras no se da sin embargo *xvr w*, separadamente del sujeto sino a través de él; en sus movimientos más peculiares apunta la forma de reacción colectiva. No es ésta la última razón por la que la interpretación filosófica del contenido de verdad debe ser absolutamente construida partiendo de lo particular. Por su carácter mimético y expresivo las obras de arte desembocan en objetividad; no son ni puro movimiento ni su forma, sino el proceso conseguido entre los dos y también un proceso social" (Teoría Estética, Madrid, Hyspamerica, 1984, pp 171-175)

¹⁸ Foucault, op. cit., p. 68: "Cada acto literario nuevo, sea el de Baudelaire, de Mallarmé, de los surrealistas, poco importa, creo que no lo menos implica cuatro negaciones, cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato: en primer lugar, rechazar la literatura de los demás; en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura."

Esto reaparece en M. Bajtín también en la caracterización del héroe (romántico) —que es uno de los puntos que más le interesan a Jaus del teórico ruso: "La extraposición del autor con respecto a un héroe romántico es, indudablemente, menos estable que en el tipo clásico. La debilitación de esta

textualización histórica —aquella que, como vimos, Hegel rechazaba para el estudio particularizado de las bellas artes—, y próximo al que traza J. Ha-

postura lleva a la desintegración del carácter, las fronteras empiezan a desdibujarse, el centro valorativo se transfiere de la frontera a la misma vida (a la orientación ético-cognoscitiva) del héroe. El romanticismo es una forma de héroe infinito: el reflejo del autor con respecto al héroe se introduce en el interior del personaje y lo reconstruye, el héroe le quita al autor todas sus definiciones transgredientes para sí mismo, para su desarrollo propio y para su autodefinición, que a consecuencia de ellos se vuelve infinita. Paralelamente a ello tiene lugar la destrucción de fronteras entre áreas culturales (idea de hombre integral). Aparecen los gérmenes de locura y de ironía. Con frecuencia la unidad de la obra coincide con la unidad del héroe, los momentos transgredientes se vuelven fortuitos y dispersos y pierden su unicidad. O bien la unicidad del autor es manifestadamente convencional, estilizada. El autor empieza a esperar revelaciones de su héroe. El intento de la autoconciencia de forzar una revelación que sólo es posible a través del otro, el intento de arreglárselas sin Dios, sin lectores, sin autor." (pp 158-159) : Bajtín, M. M. (c. 1923), "Autor y personaje en la actividad estética" en Estética de la creación verbal, México, sigloveintiuno editores, 1997.

¹⁹ Según Jaus: "La teoría de la recepción se vio pronto en medio del fuego cruzado por el debate entre la crítica ideológica y la hermenéutica, pero despertó un nuevo interés investigador, que cuajó, por una parte, en un gran número de investigaciones histórico-receptivas y sociológico-literarias y, por otra, en una serie de análisis empíricos de la recepción. El éxito de este cambio de paradigma se debió, también, a que no se trataba sólo de un desarrollo exclusivamente alemán: El estructuralismo de Praga —como desarrollo ulterior del formalismo ruso, y de las inagotadas conclusiones del mismo (...) se adelantó a mis intentos de hacer una nueva historia de la literatura y del arte partiendo de la preeminencia hermenéutica de la recepción. Cuando, en occidente, se planteó la tarea de considerar la estructura como proceso y de introducir al sujeto en un universo lingüístico autosuficiente, la semiótica de Jan Mukarovsky y la teoría de la concretización de Felix Vodicka habían superado ya el dogma de la incompatibilidad existente entre sincronía y diacronía, sistema y proceso. Mientras, en Alemania, el debate Habermas-Gadamer seguía enfrentando la crítica ideológica y la hermenéutica, en Francia, Paul Ricoeur había descubierto ya la raíz común existente entre la hermenéutica de la desmistificación y la de la recuperación del sentido. Sin embargo, aquellos hermanos enemistados —Habermas y Gadamer— contribuyeron, conjuntamente, a la revalorización de la lingüística de la experiencia humana del mundo, dando carta de naturaleza a la comunicación, entendida como condición de la comprensión del sentido, frente al objetivismo y empirismo lógico de la llamada ciencia de la unidad. (...) Considero cerrado el debate entre las posturas "idealistas" y "materialistas" en el campo de la teoría literaria, de la estética y de la hermenéutica, porque la discusión ha aclarado el mutuo recelo —las implicaciones idealistas de la teoría materialista y las desiderata materialistas de

bermas²² en su especie de genealogía de la crítica literaria moderna en la obra que incluimos en la bibliografía—, la apropiación y elaboración artística en el diálogo, de la palabra del otro, para M. Bajtín²³, la relación autor-lector-nuevo autor, en la que, dialógicamente también, van surgiendo nuevas preguntas-problemas y respuestas-soluciones, según H. R. Jauss, o la afirmación de Adorno (1970): “hay influencia recíproca entre el desarrollo histórico de las obras por la crítica y el desarrollo filosófico de su contenido de verdad” (p. 172).

La caracterización del arte literario como exigente de interpretación y de comentario, y el corolario de esta hipótesis, el de que el acceso completo a la obra de arte literaria no es directo, sino que es mediado indirectamente²⁴ por un doble trabajo de la sensibilidad y el intelecto —visto en perspectiva histórica desde la autonomización de la estética como disciplina— tiene plena vigencia en la estética, como leemos en el artículo de Mario A. Presas, “La ‘muerte del arte’ y la experiencia estética”:

“Es evidente que el arte, en esta altura histórica que nos descubre *la dimensión puramente estética*, ha sacrificado paradójicamente algo de lo específicamente estético; y en este sentido volvería a cobrar validez lo que se dijo de la “muerte del arte”. En efecto, el arte de nuestros días —al que Ortega definió acertadamente, al menos en este respecto, como “deshumanizado”— *no puede moverse en la dimensión de la inmediatez sensible: la obra de arte vale hoy para nosotros —como podríamos arriesgarnos a decir— como pura mostración, pero no como inmediata mostración de lo que es. Tanto el creador como el espectador han de poner en juego además (o inclusive antes) de la imaginación, de la mera vivencia*

y goce estéticos, la capacidad reflexiva. Proust fue uno de los primeros en advertir esta original situación del arte. *La pintura contemporánea es un ejem-*

plo aún más palpable de este carácter reflexivo del arte, hasta el punto que ya no se la puede ver, sin más, si no se va a ella preparado por el comentario

la “idealista-burguesa”, y porque los representantes no dogmáticos de cada posición se encuentran ante la misma tarea de aplicar la teoría de la recepción a una nueva historia de la literatura y las artes.” (1977, p. 17).

²⁰ Conviene indicar, al hablar de Jauss, y de lo dialógico al teórico ruso Mijail Bajtín cuya visión al respecto es pertinente a nuestro tema y cuya estimación de la esencia del lenguaje, del diálogo, articulado en una teoría literaria, es difícil no apreciar, como el mismo Jauss reconoce ampliamente, sobre todo en el capítulo sobre el héroe, en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Son particularmente fecundas, a mi entender y a modo de digresión, las ideas de M. Bajtín de que en el arte literario en prosa, en el género novela el objeto de la representación artística es el discurso —o los discursos— a través de discursos. El tratamiento de esta duplicación apunta a múltiples direcciones: al comentario y la interpretación —como vemos en Foucault, en su justificación del análisis literario como disciplina autónoma y en Adorno, en su justificación de la estética como disciplina autónoma—, y al sentido, lo que da pie a una de las posibles articulaciones entre la filosofía, como metalenguaje de todas las ciencias —coincidente con la noción heideggeriana de la filosofía como saber primero y no hipotético, al que compete también todo lo que las ciencias dejan, como supuestos, sin definir—, y la literatura y su teoría, como metalenguaje de todos los lenguajes en correlación con aquella distinción kantiana, que mencionamos al comienzo, entre teoría (estética) y arte. Coincide además con Adorno en la conmensurabilidad pero no reducción del arte a lo conceptual. Esto es lo que plantea, en forma de anotaciones, M. M. Bajtín: “¿En qué medida se puede descubrir y comentar el sentido (de una imagen o de un símbolo)? Únicamente mediante otro sentido (isomorfo) contenido en un símbolo o una imagen. Es imposible disolverlo en conceptos. (...) Sólo puede existir una racionalización relativa del sentido (un análisis científico común), o bien su profundización con la ayuda de otros sentidos (interpretación filosófico-artística) (...) La interpretación de las estructuras simbólicas se ve obligada a ir en la infinitud de los sentidos simbólicos; por lo tanto no puede llegar a ser científica en el sentido de la científicidad de las ciencias exactas. La interpretación de los sentidos no puede ser científica, pero es profundamente cognoscitiva. Puede estar al servicio de la praxis que tiene que ver con las cosas de una manera inmediata. ... Hay que reconocer que la simbología no es una forma no científica del conocimiento, sino una forma científica otra del conocimiento que tiene sus leyes internas y sus criterios de exactitud” (S. S. Avérintsev) (...) El lugar de la filosofía. La filosofía comienza allí donde se acaba la científicidad exacta y donde se inicia otra científicidad. La cual puede ser definida como el metalenguaje de todas las ciencias (y de todos los tipos del conocimiento y de la conciencia).” (Bajtín, M. M. (1974), “Hacia una metodología de las ciencias humanas”, apuntes y último trabajo escrito por M. Bajtín, publicados por primera vez en la op. cipp 382-384)

“La imagen artística del lenguaje debe ser, por su esencia, un híbrido lingüístico (intencional): en ella existen, obligatoriamente, dos conciencias lingüísticas: la representada, y al que representa, perteneciente a otro sistema lingüístico. Pues si no se tratase de la existencia de la segunda conciencia que representa, de la segunda voluntad lingüística que representa, no estaríamos en ese caso ante una imagen del lenguaje, sino simplemente ante un modelo de lenguaje ajeno, auténtico o falso. (...) Resumiendo las características del híbrido novelesco, podemos decir que: a diferencia de la mezcla oscura de lenguajes en los enunciados vivos de una lengua que está evolucionando desde el punto de vista histórico (de hecho, todo enunciado vivo en un lenguaje vivo es, en cierta medida, un híbrido), el híbrido novelesco es un sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico; un sistema que tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro lenguaje, modelar la imagen viva del otro lenguaje. La hibridación intencional, orientada artísticamente, es uno de los procedimientos básicos de construcción de la imagen de un lenguaje.” (p. 175-177) (...) “Por eso, el novelista no tiende en absoluto a una reproducción lingüística (dialectológica) exacta y completa del empirismo de los lenguajes ajenos introducidos por él: tiende sólo a la realización artística de las imágenes de esos lenguajes (...) La novela no sólo no libera de la necesidad del conocimiento profundo y sutil del lenguaje literario, sino que, además de eso, aspira al conocimiento de los lenguajes del plurilingüismo. La novela precisa un ensanchamiento y profundización del horizonte lingüístico, un perfeccionamiento de nuestro modo de percibir las diferenciaciones socio-lingüísticas” (“Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, p. 182)

²¹ Querría aquí apuntar la relación entre arte y sociedad, y el concepto de valor estético, de signo y de comunicación según Jan Mukarovsky, reconocido por Jauss como importante antecesor suyo, en *Función, norma y valor estéticos*: como hechos sociales se plantea problemáticamente la cuestión: “El valor estético es, pues, variable en todos sus grados, siendo imposible que se quede en una inmovilidad pasiva. Los valores “eternos” cambian y se transforman en parte más lentamente, en parte de manera menos perceptible que aquellos que están a niveles inferiores. Pero ni siquiera el ideal mismo de la durabilidad invariable del valor estético, independientes de las influencias del exterior, no es en todas las épocas y en todas las circunstancias el más alto y el único deseable. Incluso, además del arte creado con la intención de que su duración y su validez sean lo más prolongadas posibles, existe también el arte determinado, ya por la intención del artista, a una validez pasajera, es decir, creado para el “consumo” (...) La variabilidad del valor estético no es, pues, un mero fenómeno secundario que se desprende de la “imperfección” de la creación y la percepción artística, de la incapacidad humana para alcanzar el ideal, sino que pertenece a la esencia misma del valor estético, que no es un estado (ergon), sino un proceso (energeia). Por eso, aún sin cambios en el tiempo y el espacio, el valor estético aparece como

que la explica o al menos la ubica dentro de un contexto comprensible. Así, pues, la misma pintura se ha acercado peligrosamente al grado del pensamiento, comprobándose también aquí la lucidez de los análisis de Hegel: el contenido espiritual —lo que se quiere decir— desborda de tal modo la posibilidad de materialización, que la obra ya casi parece pertenecer al ámbito del saber que se vale de lo sensible para expresarse, pero sin lograr —precisamente por no partir del arte mismo, sino de la teoría— la espiritualización de la materia ni la adecuada sensibilización del espíritu.” (pp 68-69).

Jauss

Sobre la carga peyorativa que cae sobre la estética filosófica, muchas veces vinculándolo con lo que ocurre en el ámbito académico concreto, vuelve una y otra vez H. R. Jauss²⁵.

Uno de los mayores méritos de H. R. Jauss reside en su capacidad para llevar para su sistema los aportes más significativos de un gran número de otros teóricos. Esto es coherente con el carácter *dialogístico* de la historia literaria —tal vez puede ampliarse: de la literatura y del lenguaje— que pone a la base de su modelo, en tanto que proceso intersubjetivo siempre en marcha de preguntas y respuestas (y nuevas preguntas, etc.), de problemas y soluciones (y nuevos problemas, etc.). Su estética de la recepción acoge, entonces, las contribuciones de las otras tendencias teórico-literarias, tamizadas por una crítica incisiva. De todos modos, no deja de ser esta una actitud conciliatoria: particularmente, en su programático artículo “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, poco antes de afirmar sus premisas que fundamentan de nuevo una historia de la literatura, adopta este tono

explícitamente conciliador, particularmente entre los aspectos estéticos e históricos, de juicios de valor y de procesos “entre la obra, el público y

un proceso multiforme y complejo cuyas manifestaciones son, por ejemplo, los desacuerdos en las opiniones de los críticos acerca de las obras recién creadas, la inestabilidad de los gustos en el mercado artístico y del libro, etc. (...) La sociedad crea instituciones y órganos mediante los cuales influyen sobre el valor estético, reguando la valoración de las obras de arte. Son por ejemplo a crítica, el peritaje artístico, la educación artística (incluyendo en ella las escuelas artísticas y las instituciones cuyo objetivo es la educación de la percepción pasiva), el mercado de las obras de arte y sus medios publicitarios, las encuestas sobre las obras de más valor, las exposiciones artísticas, los museos, las bibliotecas públicas, los concursos, los premios, las academias, y a veces incluso la censura. (...) todas toman parte en la influencia sobre el valor estético, y al mismo tiempo son exponentes de unas tendencias sociales determinadas. Así, por ejemplo, el juicio del crítico es interpretado unas veces como búsqueda de valores estéticos objetivos, otras como manifestación de la relación personal del crítico respecto a la hora juzgada (...) Pero ante todo un crítico es siempre o portavoz, o, al contrario, detractor, y en algunos casos disidente de una formación social determinada (...) El proceso de la valoración estética está, pues, relacionado con la evolución social, y su investigación constituye un capítulo de la sociología del arte (...) El valor estético ha resultado, pues, ser un proceso cuyo movimiento está determinado por un lado por la evolución inmanente en la propia estructura artística (cf. la tradición actual, bajo cuyo ángulo se valora cada obra), y por otro por el movimiento y los cambios de la estructura de la convivencia social. El puesto de la obra artística en un grado de la escala del valor estético, y su permanencia en el mismo; en algunos casos el cambio de su situación o incluso su exclusión absoluta del sistema del valor estético, dependen de otros factores más que de las propiedades de la propia creación material del artista, que es la única que permanece, que pasa de una época a otra, de un lugar a otro, de un medio social a otro. No es posible hablar de relatividad, puesto que para la persona que valora, situada en un punto determinada del tiempo y el espacio, y dentro de un medio social concreto, cual o tal valor de una obra dada aparecen como una cualidad necesaria y permanente (...) Aún reconociendo la variabilidad de la valoración estética, existen fenómenos que prueban que este problema sigue siendo vigente: ¿Cómo explicar, por ejemplo, el hecho de que entre obras de la misma corriente artística, e incluso del mismo artista, es decir, entre creaciones surgidas aproximadamente dentro del mismo estado de la estructura artística y bajo las mismas condiciones sociales, haya algunas que parecen tener, con toda evidencia, más valor que otras? Es igualmente evidente que entre una valoración entusiásticamente positiva y otra violentamente negativa no hay un abismo tan profundo como entre estas dos valoraciones por un lado y la indiferencia por otro (...) Finalmente es necesario recordar que cada intento para imponer un nuevo valor estético en el arte, igual que cada contraataque contra aquél, se organizan en nombre del valor objetivo y duradero, solamente la suposición de la existencia de un valor estético objetivo puede explicar el hecho de que “un gran

la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la conexión entre comunicación y receptor como en las concesiones entre pregunta y

artista no pueda comprender que la vida podría ser expresada o la belleza formulada por otros medios que los que él había elegido” (O. Wilde, *The Critic As Artist*) (...) En primer lugar hace falta una explicación concisa de lo que es la esencia del signo en general. La definición corriente es la siguiente: un signo es algo que substituye una cosa y se refiere a ella. ¿Con qué finalidad se emplea el signo? Su función más característica es la de servir para la comunicación entre los individuos en tanto que miembros de la misma comunidad; ésta es sobre todo la finalidad del lenguaje, el conjunto de signos más desarrollado y completo. (...) El mundo de los signos comunicativos es, no obstante, enormemente extenso: cualquier hecho puede convertirse en un signo comunicativo. Y a este mundo pertenece también el arte, aunque de una manera que lo diferencia de cualquier otro signo comunicativo. Para comprobar esta diferencia específica que caracteriza el arte en tanto que signo, dirigiremos primero nuestra atención a aquellos tipos de arte en los que la función comunicativa se manifiesta de manera más clara, puesto que son precisamente estas artes las que han posible una comparación. Son la poesía y la pintura. Una obra poética o pictórica contiene por regla general, un mensaje; aunque en algunos períodos de su evolución la función comunicativa disminuye hasta alcanzar el grado cero (por ejemplo la pintura absoluta, el suprematismo, la poesía en un lenguaje artificial), esta disminución no representa un estado normal, sino la negación del mismo. De la misma manera la lingüística moderna habla de la terminación “cero” —y no de la ausencia de terminación— en los casos de las formas gramaticales que, careciendo de una terminación, se distinguen de las formas que la poseen. Como la terminación forma parte del propio concepto de una forma gramatical, así la comunicación, es decir el tema (contenido), forma parte del concepto de la pintura y la poesía. La pintura y la poesía son artes temáticas: no obstante, la comunicación contenida en una obra poética o pictórica, ¿es una comunicación auténtica, o se distingue de alguna manera de ella? ¿Y cómo? Lo característico de la obra poética y pictórica reside en que, en ellas, la función estética, predominando sobre la función comunicativa, ha transformado la misma esencia de la comunicación. ” (p 87) Evidentemente esta aquí en juego esta idea de que el resultado de la repercusión del proceso social de producción de la obra de arte en su totalidad regresa al arte, toma forma artística más tarde, porque tiene influencia sobre los artistas como individuos.

²² Si se nos permite la digresión, no quisimos dejar de incluir el apunte de esta cita completa: Esta correlación entre literatura y crítica literaria es retomada por J. HABERMAS, curiosamente haciendo el mismo paralelo que hacía Adorno de la filosofía moderna con la crítica: “La relación entre la autoridad y los súbditos cae así en la propia ambivalencia de la suma de reglamento público e iniciativa privada. Y de ese modo se vuelve problemática la zona en la que el poder público entra en contacto, por el camino de los actos administrativos continuos, con las personas privadas. Eso no sólo es válido para las categorías sociales directamente participantes en la

respuesta, entre problema y solución. *El círculo cerrado de un estética de la producción y de la representación, en el que hasta ahora se mueve principalmente la metodología de la ciencia literaria, debe, por consiguiente, abrirse a una estética de la recepción y del efecto (...)*” (p. 164)²⁶.

En este sentido, parte Jaus del punto hasta donde llegaron otros teóricos, como al explicar la influencia que tuvieron sobre él particularmente J. Mukarovsky y el mismo Th. Adorno²⁷.

Así, incorpora los puntos fuertes del formalismo, “la descripción de la evolución literaria como lucha incesante de lo nuevo con lo viejo o como cambio de canonización y automatización de las formas”²⁸ (Jaus, 1967, p. 191), pero supera críticamente sus puntos débiles añadiendo la dimensión de la recepción, que ocupa un rol central en su hermenéutica literaria, para así:

Abrir la teoría literaria descriptiva de los formalistas, desde el punto de vista de la estética de la recepción, a la dimensión de la experiencia histórica, que también debe incluir la posición histórica del observador contemporáneo, o sea, del historiador de la literatura (..) la antítesis entre forma antigua y forma nueva permite también conocer su mediación específica. *Esta mediación, que abarca el paso de la forma antigua a la nueva en la interacción de obra y recipiente (público, críticos, nuevo productor), así como del acontecimiento pasado y de la sucesiva recepción, puede captarse metódicamente en el problema tanto formal como de contenido “que toda obra de arte plantea y deja en pos de sí como horizonte de las ‘soluciones’ que después de ella son posibles”* (Blumenberg, H., en *Poetik und Hermeneutik III*, op.

cit., p. 692) La mera descripción de la estructura modificada y de los nuevos medios artísticos de una obra no conduce necesariamente a este pro-

ducción capitalista. En la medida en que ésta va imponiéndose, disminuye la autosuficiencia y crece la dependencia de los mercados locales respecto de los territoriales y nacionales, de modo que amplias capas de la población, sobre todo de la población urbana, se ven afectadas –en su calidad de consumidoras– en su existencia cotidiana por las medidas de la política mercantilista no ya en torno de las célebres disposiciones sobre la indumentaria, sino en torno de tasaciones e impuestos y, en general, en torno de la intervención pública en el privatizado hogar, y se forma una esfera crítica; cuando la escasez de trigo, llega a prohibirse por decreto el consumo de pan los viernes por la noche. Puesto que la sociedad, contrapuesta al Estado, delimita, por un lado, un ámbito privado claramente distinguido del poder público, pero como, por otro lado, la reproducción de la vida rebasa los límites del poder doméstico privado, convirtiéndose en un asunto de interés público, la zona de continuado contacto administrativo se convierte en “zona crítica” también en el sentido de que reclama la crítica de un público racionante. Fácilmente podrá el público atender a esa reclamación, pues sólo necesita poner en funcionamiento el instrumento con cuya ayuda había convertido ya la administración a la sociedad en un asunto público: la prensa. Ya desde el último tercio del siglo XVII, los periódicos eran completados con revistas, que no sólo contenía, principalmente, informaciones, sino también instrucciones pedagógicas, críticas incluso, y reseñas. Al comienzo, las revistas científicas se dirigían al círculo de legos ilustrados (...) En el curso de la primera mitad del siglo XVIII, hace su entrada en la prensa diaria, con el artículo “sabio”, el racionamiento (...). Los ciudadanos reciben, por encargo del soberano, ideas que al punto convierten en propias y vuelven contra aquél (...) El publicum se desarrolla convirtiéndose en público, el subjectum, en sujeto; el destinatario de los mandatos de la superioridad, en su adversario (...) (pp. 62-63) La vanguardia burguesa de la capa media instruida aprende el arte del racionamiento público en comunicación con el “mundo elegante”, una sociedad cortesano-aristocrática que, obviamente, iba distanciándose, a su vez, de la corte y formando un contrapeso en la ciudad a medida que el moderno aparato estatal se autonomizaba frente a la esfera personal del monarca. La ciudad no es sólo centro económicamente vital de la sociedad burguesa en con transposición político-cultural con la “corte”, es signo, sobre todo, de un publicum literario que cuaja institucionalmente en las coffee-houses, en los salons y en las Tischgesellschaften. La herencia de aquella sociedad humanístico-aristocrática tendió, en el encuentro con los intelectuales burgueses, y gracias a sus conversaciones sociales y comunicativas, el puente entre los residuos de una publicidad decadente –la cortesana– y el embrión de una nueva publicidad: la burguesa (...) (p. 68) Le public se llamaba en la Francia del siglo XVII a los lecteurs, spectateurs, auditeurs, en su calidad de destinatarios, consumidores y críticos de arte y literatura; se entendía todavía por ello, en primer lugar, a la corte, y luego también a la parte de la aristocracia urbana que, junto a una mala capa superior de la burguesía, tenía asiento en los palcos del teatro de París (p. 69) (...) El sobrepeso de la “ciudad” es apuntalado con nuevas instituciones

blema y con ello a su función en la sucesión histórica. Para determinar ésta, es decir, para conocer el problema dejado, del cual constituye la

que, con toda su diversidad, tienen en Inglaterra y en Francia idénticas funciones sociales: las casas de café en su época floreciente, entre 1680 y 1730, los salones en la época en la época que media entre la regencia y la Revolución. Se trata, aquí como allá, de centros de crítica literaria y, luego, también política, en los que comienza a establecerse una paridad entre las gentes cultivadas procedentes de la sociedad aristocrática y las de la intelectualidad burguesa. (p. 70) (...) Igual que en los salones, busca la literatura su legitimación en esas casas de café, en las que la “intelectualidad” coincide con la aristocracia. Una aristocracia ligada a la capa granburguesa está aquí, sin embargo, en posesión de funciones sociales que le han sido arrebatadas a la nobleza francesa; la aristocracia inglesa representa landed y moneyed interests. Así se extiende bien pronto el racionamiento –que prende en obras artísticas y literarias– también a disputas económicas y políticas, sin que esas disputas pudieran gozar, como ocurría, en cambio, con los discursos de salón, de garantías respecto de las consecuencias que acarrearían, al menos de las directas. (p. 71) (...) La discusión en el marco de un público tal presupone, en segundo lugar, la problematización de ámbitos in cuestionados hasta aquel momento. “Lo general” de que ahora se ocupaba el público, seguía siendo monopolio interpretativo de las autoridades eclesiásticas y estatales, y no sólo bajo el púlpito, sino en filosofía, en literatura y en arte, cuando el desarrollo del capitalismo exigió para determinadas categorías sociales una conducta racionalmente orientada cada vez más en la información. Pero en la medida en que las obras filosóficas y literarias, las obras artísticas en general, comenzaron a ser producidas para el mercado y mediadas por él, adquirieron semejanza esos productos culturales con aquellas informaciones: en su calidad de mercancías, comenzaron a ser universalmente accesibles. Poco tiempo les queda ya como elementos de representación de la publicidad eclesiástica o cortesana; exactamente a eso se alude cuando se habla de la pérdida de su aura, de la profanación de su en otro tiempo sacramental carácter. Las personas privadas a las que, como mercancía, se les vuelve accesible la obra, la profanan en la medida en que buscan su sentido de un modo autónomo, por los caminos de la comprensión racional, conversan entre sí respecto de él y están obligados a manifestarse precisamente respecto de aquello sobre lo que la fuerza de la autoridad había impedido hasta el momento toda manifestación. Como ha demostrado Raymond Williams, deben el “arte” y la “cultura” al siglo XVIII su relevancia moderna como esfera desprevenida de la reproducción de la vida social. (p. 74) (...) El arte, descargado de sus funciones publicitario-representativas, se convierte en objeto de libre elección y de inclinaciones cambiantes. El gusto, de acuerdo con el que a partir de ahora se orienta, se manifiesta en los juicios –libres ya de trabas para entrar en competición unos con otros– de los profanos; porque, en el público, todo el mundo puede aducir competencia. La disputa en torno del juicio profano, en torno del público como instancia crítica, resulta encarnizada allí donde un círculo de connaisseurs había vinculado su competencia especializada con algún privilegio social (en la pintura, por ejemplo, que fue una pintu-

respuesta la nueva obra en la sucesión histórica, el intérprete debe poner en juego su propia experiencia, porque el horizonte pretérito de forma antigua y nueva, problema y solución solamente vuelve a ser reconocible en su ulterior mediación, en el horizonte actual de la obra recibida. (...) *el carácter artístico de una obra cuyo potencial de significado reduce el formalismo a la innovación único criterio de valor, en modo alguno debe ser inmediatamente perceptible en el horizonte de su primera aparición, y mucho menos puede agotarse en la pura oposición entre la forma antigua y la forma nueva* (...) la resistencia que la nueva obra opone a la expectación de su primer público puede ser tan grande, que se requiera un largo proceso de recepción para alcanzar lo inesperado e indisponible en el primer horizonte. No obstante, puede ocurrir que un significado virtual de la obra permanezca desconocido hasta que la 'evolución literaria', con la actualización de una forma más reciente, haya alcanzado el horizonte que ahora permite encontrar el acceso a la comprensión de la forma más antigua desconocida" (op., cit., pp 191-193).

Además, su concepto de recepción se acerca al concepto del "crítico como artista", el crítico —que en muchos, si no en todos los casos, se identifica en este contexto con el lector— como receptor productivo, que recorre la reflexión poética desde *The Critic as Artist* de Oscar Wilde, hasta la escuela de Frankfurt²⁹, y de allí en más.

En mi interpretación, Jauss aplica a la ciencia literaria, aquello que postula para la historia literaria, que, en este sentido, provoca a la primera, según el título de su trabajo, esto es, encuentra una aplicación metodológica³⁰. En otros términos, un dinamismo o proceso, o hilo conductor,

semejante al que vincula tanto a las obras literarias entre sí, como a sus artífices y participantes más o menos directos —especialmente, autor

ra esencialmente destinada al entendido coleccionista de la nobleza hasta que el artista se vio impelido finalmente aquí también a trabajar para el mercado). (...) por otra parte, diez años después, aparecen las célebres reflexiones de La Font, que formulan por vez primera el principio: "Una imagen expuesta es un libro dado a la luz de la imprenta, una pieza representada en escena: todo el mundo tiene derecho a juzgar sobre ello". Los museos, igual que conciertos y teatros, institucionalizan el juicio profano en arte; la discusión se convierte en un medio de apropiarse de él. Los innumerables panfletos que tenían por objeto la crítica y la apología de las teorías artísticas imperantes, enlazan con las conversaciones de salón y son, a su vez, recibidos por ellas (la crítica de arte como conversación). El círculo interno del nuevo público de arte lo forman, pues, también, en la primera mitad del siglo XVIII, los amateurs éclairés [aficionados instruidos]. En la medida en que las exposiciones públicas atraen a otros círculos, entrando las obras de arte en contacto con un amplio público sin mediación de los entendidos, no pueden ya éstos mantener por mucho tiempo su posición, aunque su función se ha hecho imprescindible; por eso son ahora sustituidos por los críticos de arte profesionales. Como la crítica de arte profesional ha salido, en realidad, de los salones se aprecia bien en su primer y más relevante representante: Diderot escribió su *Informe de Salón*, enjuiciamientos artísticamente competentes de las periódicas exposiciones de la Academia desde 1759, para la Correspondencia literaria de Grimm, un escrito periódico inspirado por el conocido salón de Madame d'Épinay y producido también para uso doméstico del mismo. En las instituciones de la crítica artística, comprendidas la literaria, la teatral y la musical, se organiza el juicio profano del público mayor de edad, o que se cree llegado a la mayoría de edad. La nueva profesión que se compeadece con ello recibe, en la jerga de la época, el nombre de juez de arte. Esta carga con una tarea propiamente dialéctica: se entiende a sí mismo como mandatario del público y, al mismo tiempo, como su pedagogo. Los jueces artísticos pueden entenderse a sí mismos —y en su pugna con los artistas éste es el topos central— como portavoces del público, porque no conocen autoridad alguna fuera de la que proporciona el razonamiento, y se sienten uno con todos aquellos que se dejan convencer por argumentos. Pero, al mismo tiempo, pueden volverse contra el público mismo cuando impugnan en calidad de expertos el "dogma" y la "moda" apelando a la capacidad de juicio de los malos alumnos. En el mismo marco de esa auto-comprensión, se aclara también la efectiva posición del crítico: no constituye una profesión en sentido estricto. El juez artístico tiene algo de amateur; su pericia tiene un valor revocatorio; en ella se organiza el juicio profano, sin que su especialización le lleva a ser otra cosa que el juicio de un hombre privado entre todas las demás personas privadas (que no habrán de admitir, en última instancia, que el juicio de nadie se les imponga como obligatorio): ahí radica, precisamente, la diferencia entre el juez artístico y el juez. A la vez, tiene que procurarse audiencia ante el pleno del público, que comienza a rebasar los estrechos círculos del salón, de las casas de café y de las peñas, aún en su apogeo. Pronto se

y público—, puede ser trasladado a la ciencia literaria misma, entendida como un diálogo que recupera —con el control de criterios racionales que

convierte en el escrito periódico —al principio como correspondencia manuscrita, luego ya como revista impresa mensual o semanal— en instrumento publicístico de esa crítica. Los periódicos de crítica artística y cultural, como instrumentos que son de la crítica artística institucionalizada, son creaciones típicas del siglo XVIII. "Ya es suficientemente notable", se maravilla fundadamente Dresdner, "el hecho de que la crítica de arte, luego de haberse pasado el mundo milenios sin ella, aparezca de golpe en el horizonte de mediados del siglo XVIII". Por una parte, la filosofía es ya sólo posible como filosofía crítica, y la literatura y el arte son sólo posibles en conexión con la crítica literaria y artística; sólo en los "periódicos críticos" llega a su propia meta aquella que las obras artísticas mismas critican. Por otro lado, adquirió también el público ilustración sólo por la vía de la apropiación crítica de filosofía literaria y arte: sólo por esta vía llegó a comprender el proceso vivo de la Ilustración" (pp 77-79) (Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública*, México, G. Gili, 1988)

²⁹ V. Bajtin, M., en "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*: "El carácter concluso del enunciado representa una cara interna del cambio de los sujetos discursivos; tal cambio se da tan sólo por el hecho de que el hablante dio (o escribió) todo lo que en un momento dado y en condiciones determinadas quiso decir. Al leer o al escribir, percibimos claramente el fin de un enunciado, una especie del dicitivo conclusivo del hablante. Esta conclusividad es específica y, se determina por criterios particulares. El primero y más importante criterio de la conclusividad del enunciado es la posibilidad de ser contestado. O, en términos más exactos y amplios, la posibilidad de tomar una postura de respuesta en relación con el enunciado (por ejemplo, cumplir una orden). A este criterio está sujeta una breve pregunta cotidiana, por ejemplo "¿qué hora es?" (puede ser contestada), una petición cotidiana que puede ser cumplida o no, una exposición científica con la que puede uno estar de acuerdo o no (total o parcialmente), una novela que puede ser valorada en su totalidad. Es necesario que el enunciado tenga cierto carácter concluso para poder ser contestado. Para eso, es insuficiente que el enunciado sea comprensible lingüísticamente. Una oración totalmente comprensible y concluida (si se trata de una oración y no enunciado que consiste en una oración), no puede provocar una reacción de respuesta; se comprende, pero no es un todo. Este todo, que es señal de la totalidad del sentido en el enunciado, no puede ser sometido ni a una definición gramatical, ni a una determinación de sentido abstracto. Este carácter de una totalidad conclusiva propia del enunciado, que asegura la posibilidad de una respuesta (o de una comprensión tácita), se determina por tres momentos o factores que se relacionan entre sí en la totalidad orgánica del enunciado: 1] el sentido del objeto del enunciado, agotado; 2] el enunciado se determina por la intencionalidad discursiva, o la voluntad discursiva del hablante; 3] el enunciado posee formas típicas genéricas y estructurales de conclusión. El primer momento, la capacidad de agotar el sentido del objeto del enunciado, es muy diferente en

regularán los debates— posiciones, problemas y soluciones teóricas del pasado, conciliándolas con los problemas en la forma que adquieren en la actualidad.

Si esto es cierto, *también habrá un canon de teóricos y críticos literarios, así como lo hay de obras literarias, y esto lo acerca a Jauss también a aquella interpretación de Foucault del crítico como escritor.*

Tal vez el punto menos fuerte de Jauss esté precisamente en su crítica a Adorno: no compartimos que falte en la teoría estética de Adorno el momento de interacción entre individuo y sociedad, según hemos tratado de mostrar antes.³¹

Conclusión

Hemos buscado, leído, elegido, reescrito, enfocado, interpretado, comentado, dialogado, y, mínimamente, producido diversos textos que ayuden a pensar un cierto problema. De alguna manera, fuimos asumiendo la actitud que estábamos describiendo. Dentro de los límites de este trabajo, hemos tratado de plantear la proximidad de estas tres prácticas discursivas —proximidad acaso justificada por el papel del lenguaje en estas actividades y la postura que se tiene ante el lenguaje en cada una. Este papel es de primer plano, como “materia prima” de tales prácticas y esa postura es ante todo reflexiva y creativa. De aquí que las maneras de hablar sobre el lenguaje con el lenguaje se acerquen tanto.

Caracterizamos tres enfoques de este tipo, los de Foucault, Adorno y Jauss (además de otros teóricos), y encontramos su coincidencia, además, en un buen número de nociones claves: el crítico como artista o como pro-

ductor, la negatividad ante lo dado —en Mukarovsky, con el valor estético como proceso social; en Bajtín, con la elaboración artístico-creativa

diversas esferas de la comunicación discursiva. Este agotamiento del sentido puede ser casi completo en algunas esferas cotidianas (preguntas de carácter puramente fáctico y las respuestas igualmente fácticas, ruegos, órdenes, etc.), en ciertas esferas oficiales, en las órdenes militares o industriales; es decir, allí donde los géneros discursivos tienen un carácter estandarizado al máximo y donde está ausente el momento creativo casi por completo. En las esferas de creación (sobre todo científica), por el contrario, sólo es posible un grado muy relativo de agotamiento del sentido; en estas esferas tan sólo se puede hablar sobre un cierto mínimo de conclusividad que permite adoptar una postura de respuesta. Objetivamente, el objeto es inagotable, pero cuando se convierte en el tema de un enunciado (por ejemplo, de un trabajo científico), adquiere un carácter relativamente concluido en determinadas condiciones, en un determinado enfoque del problema, en un material dado, en los propósitos que busca lograr el autor, es decir, dentro de los límites de la intención del autor. De este modo, nos topamos inevitablemente con el segundo factor, relacionado indisolublemente con el primero. (...) La intención determina tanto la misma elección del objeto (en determinadas condiciones de la comunicación discursiva, en relación con los enunciados anteriores) como sus límites y su capacidad de agotar el sentido del objeto. También determina, por supuesto, la elección de la forma genérica en lo que se volverá la intención, que es el momento subjetivo del enunciado), forma una unidad indisoluble con el aspecto del sentido del objeto, limitando a este último, vinculándola a una situación concreta y única de la comunicación discursiva, con todas sus circunstancias individuales, con los participantes en persona y con sus enunciados anteriores. Por eso los participantes directos de la comunicación, que se orientan bien en la situación, con respecto a los enunciados anteriores abarcan rápidamente y con facilidad la intención o voluntad discursiva del hablante y perciben desde el principio mismo del discurso la totalidad del enunciado en proceso de desenvolvimiento.” (pp 265-267)

²⁴ Según Adorno también: “(...) El contenido de verdad no es algo que pueda identificarse inmediatamente. Como únicamente es conocido por mediaciones, es mediato en sí mismo. Lo que trasciende lo fáctico en la obra, su contenido espiritual, no está cosido a los datos sensibles singulares aunque se constituya por medio de ellos. Este es el carácter mediato del contenido de verdad. El contenido espiritual no está planeando más allá de la factura, sino que las obras de arte trascienden la realidad factual por su propia factura, a consecuencia de su formación. Ese hábito que las envuelve, lo más cercano a su contenido de verdad, es factual y no factual a la vez, es radicalmente distinto del talante que expresan las obras; su proceso de formación lo deshace del todo a causa de ese hábito. Realismo y verdad son, en las obras de arte, recíprocamente inmanentes. Por el hábito en sí mismo —el “aliento” de una música es familiar a los compositores— las obras se acercan a la naturaleza, y no por su imitación, prohibida por el talante. Cuanto más profundamente están penetradas por la forma, tanto más frágiles son frente a una apariencia programada y esa

de la palabra de los otros; en Adorno, como organización y desorganización dentro de la organización (paradigmáticamente en el caso de

fragilidad es la manifestación negativa de su verdad. Esta se contrapone al momento fantasmagórico de las obras. Las más perfectamente formadas, las que reprueba el formalismo, son las realistas en cuanto que están realizadas en sí mismas y sólo por esa realización hacen real su contenido de verdad, su componente espiritual en lugar de sólo significarlo. Pero el hecho de que las obras de arte se trasciendan por su realización no garantiza la verdad. Algunas de elevado rango son verdaderas como expresión de una conciencia que en sí era falsa. Pero esto sólo lo puede alcanzar una crítica trascendente como la de Nietzsche a Wagner. Su mácula no es sólo que den decretos sobre la cosa en vez de medirse a sí mismas en ellas. Encierran también una representación muy limitada del contenido de verdad; ésta casi siempre está tomada de la filosofía de la cultura sin tener en cuenta el momento histórico inmanente a la verdad estética. La separación entre algo verdadero en sí y la mera expresión adecuada de una falsa conciencia no puede mantenerse, pues hasta hoy en nadie ha existido esa conciencia recta de tal forma que permitiera hacer la separación a vista de pájaro. La perfecta exposición de una falsa conciencia es el nombre único para el contenido de verdad. Por esto las obras de arte se desarrollan, además de por interpretación y crítica, por salvación: la salvación tiene como objetivo la verdad de una falsa conciencia en la manifestación estética. Las grandes obras no pueden mentir. Aun cuando su contenido sea pura apariencia tendrá necesariamente verdad, una verdad que las obras atestiguan; falsas son sólo las que fracasan” (1970, pp. 171-172)

²⁵ Jauss, H. R. (1967), “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” en *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 1976, pp. 136-137: “no sólo es raro, sino que incluso está mal visto el que un historiador de la literatura emita juicios cualitativos sobre las obras de épocas pasadas. Más bien suele apelar al ideal de la objetividad de la historiografía, que sólo tiene que describir cómo fue en realidad. Su abstinencia estética se basa en buenas razones. Ya que la calidad y la categoría de una obra literaria no provienen ni de sus condiciones de origen biográficas o históricas ni tampoco meramente del puesto que ocupan en la sucesión del desarrollo de los géneros, sino de los criterios, difíciles de captar, de efecto, recepción y gloria póstuma. Y, si el historiador literario, obligado al ideal de la objetividad, se limita a la exposición de una época pasada, deja para el crítico competente en el asunto el juicio acerca de la literatura de su propia época aún no concluida y se atiene al canon seguro de las “obras maestras”, en general, dentro de su perspectiva histórica, queda rezagado en una o dos generaciones con respecto al desarrollo más reciente de la literatura.”

O, en otro lugar: “La literatura vanguardista y el arte de los años 60 encontraron, en la estética de la negatividad de Adorno, sus presupuestos teóricos más completos y su legitimación más decidida; le he dedicado una crítica detallada (cap. 2), porque en Adorno he encontrado al oponente que me empujó a desempeñar la función inusual del apologista de la desacreditada experiencia estética.”

las vanguardias artísticas); en Jauss, como reelaboración, reapropiación o negación de la forma vieja por la forma nueva—, la oposición a lo retórico-filológico-erudito, como el aspecto más científico, tautológico y poco productivo del análisis, el ir y volver de los resultados de la crítica —cuyo marco es filosófico— al arte y del arte a la crítica, la intermediación —en Foucault del casi filosófico análisis literario como escritura; en Adorno, del comentario y la interpretación reflexivos; en Jauss, de la fusión de horizontes de producción, recepción y comprensión— que la participación del lenguaje en estas prácticas vuelve inevitable.

Bibliografía

- ADORNO, TH., “Discurso sobre lírica y sociedad” (conferencia para la emisora RIAS Berlin, revisada varias veces, publicada en 1957 en *Äkzente*), en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
- ADORNO, TH., *Teoría Estética*, Traducción de Fernando Rianza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Hyspamerica, 1984.
- BAJTÍN, M. M., *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1997.
- BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Buenos Aires, ed. Paidós, s/r.
- BENJAMIN, W., “El autor como productor” en “Tentativas sobre Brecht”, en *Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1975.
- BORGES, J. L., *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- EICHENBAUM, B., et al., “La teoría del “método formal””, en Teo-

ría de la literatura de los formalistas rusos, Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov,

²⁶ Jauss, H. R., op. cit., pp. 164-166: “La perspectiva de la estética de la recepción no sirve únicamente de intermediaria entre la recepción pasiva y la comprensión activa, entre la experiencia normativa y la nueva producción. Si consideramos de esta manera la historia de la literatura en el horizonte del diálogo formador de continuidad entre la obra y el público, también se concilia constantemente la oposición de su aspecto estético y de su aspecto histórico y junto con ello se reanuda el hilo entre la manifestación pasada y la experiencia actual de la obra literaria, hilo que había sido cortado por el historicismo. La relación entre la literatura y los lectores presenta implicaciones tanto estéticas como históricas. La implicación estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector incluye ya una comprobación del valor estético en comparación con obras ya leídas (...) En este proceso de historia de la recepción al que el historiador de la literatura sólo puede sustraerse al precio de dejar sin interrogar las suposiciones que guían su comprensión y su juicio, se realiza, con la nueva apropiación de obras del pasado, al mismo tiempo la constante conciliación del arte pasado y del actual, de la validez tradicional y de la comprobación actual de la literatura. La categoría de una historia de la literatura fundada en la estética de la recepción dependerá del grado en que sea capaz de tomar parte activa en la continua totalización del pasado por medio de la experiencia estética. Esto requiere, por un lado (frente al objetivismo de la historia literaria positivista), una canonización buscada conscientemente, la cual, por otro lado (frente al clasicismo de la investigación de la tradición), presupone una revisión crítica, si no es que presupone la destrucción del canon literario ya superado.(...) [nota al pie 63: En forma correspondiente lo formuló W. Benjamin (1931): “Ya que no se trata de presentar las obras literarias en conexión con su época, sino de presentar la época que las reconoce, o sea, nuestra época, en la época en que se produjeron. Con ellos se convierte la literatura en un órgano de la historia y convertirla en tal órgano (no convertir la literatura en material de la historia) es la misión de la historia de la literatura” (p. 456)].” Es decir, también la idea de que cada lector va a la biblioteca con una biblioteca en su cabeza, con toda su experiencia de lector.

²⁷ Jauss (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992 : “Lo que les debo a los autores que, en el transcurso de esta obra, he reconocido como mis antecesores y he aprendido a apreciar, queda, a menudo, oculto, por la reducción de sus teorías al punto a partir del cual el problema podía seguir desarrollándose. En los años treinta, John Dewey, con *Art as Experience* (1934), y Jan Mukarovsky, con *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten* (1936), iniciaron el abandono de la estética de la obra. El primero definió la experiencia estética como una “cualidad” inherente a toda experiencia satisficada; el segundo, como el principio “vacío” —es decir, transparente— de la función estética, capaz de captar y dinamizar todas las demás actividades. Quedaron abiertos —posibilitando, así, cuestiones subsiguientes— los presupuestos subjetivos en la actitud estética y la delimitación de la experiencia

traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1995.

estética del resto de los ámbitos de sentido del entorno.”

²⁸ J. Tinianov es un auténtico pionero de este tipo de punto de vista. Jauss lo reconoce como tal, aunque considera su aporte como sólo un programa no desarrollado. En otro artículo fuertemente representativo del formalismo ruso, “El hecho literario” (1924), texto en que este autor llega bastante lejos en la consideración histórica diacrónica de las obras de arte, de J. Tinianov, aunque sea sesgadamente o adversariamente aparece un determinado concepto de lo bello como equivalente a lo que es nuevo dentro de un arte, lo que se reconoce o se discute si tiene que reconocerse como perteneciente o como presionando por entrar en un arte pero que todavía es resistido por extraño y novedoso. Detrás de esto, se esconde una noción de lo literario como aquello que hacen los escritores, que recuerda esa famosa definición de la física como aquello que hacen los físicos. Así, afirma Tinianov en “El hecho literario”: “para acuñar una definición “ontológica”, “sólida” o “esencial”, de la literatura los historiadores literarios debían considerar también los fenómenos de alternancia histórica como fenómenos de evolución pacífica, como un desenvolvimiento metódico y pacífico de esa “esencia”. De aquí surgió un cuadro armonioso: Lomonosov debe generar a Zukovski, Zukovski debe generar a Pushkin, Pushkin debe generar a Lermontov. Los juicios más bien claros de Pushkin sobre sus sedicentes antepasados (Derzarin: “un original que no conocía la gramática rusa”; Lomonosov “tuvo una influencia nociva sobre la literatura”) no fueron tomados en consideración. Se dejó de lado el hecho de que Derzarin había sucedido a Lomonosov sólo después de haber desplazado las odas de aquél; que Pushkin había sucedido a la gran forma del siglo XVIII, después de haber transformado en gran forma los detalles ínfimos del Karmzrniani; que todos ellos podían suceder a sus precursores sólo porque les desplazaban el estilo, los géneros. Se dejó de lado el hecho de que cada nuevo fenómeno sustituyó al viejo y que todo fenómeno de sustitución es extraordinariamente complejo en su estructura; se puede hablar de sucesión sólo en el caso de los fenómenos de una escuela, del epigonismo y no para los fenómenos de la evolución literaria cuyo principio es la lucha y el cambio. A estos historiadores se les escaparon por completo aquellos fenómenos que poseen un dinamismo singular cuyo significado en la evolución literaria es enorme, pero que no se desarrollan sobre un material literario común, habitual, y no dejan por lo tanto huellas estéticas suficientemente significativas. Su construcción, por otra parte, es tan distinta de las de los fenómenos de la literatura precedente que no encuentra lugar en un “manual”. (Esto ocurre, por ejemplo, con el zaum o el amplio sector de la literatura epistolar del siglo XIX: todos estos fenómenos tenían como base un material desacostumbrado y tienen una gran significación en la evolución literaria, aunque no entre en las definiciones estéticas del hecho literario). También aquí se manifiesta lo erróneo de la concepción estética. No se puede ponderar un balón de juego por el color, por el gusto o por el olor. Sólo puede ser juzgado desde el punto de vista de su dinámica. No es prudente hablar tampoco

- FOUCAULT, M., *De lenguaje y literatura*, 1ª edición, traducido por Isidro Herrera Baquero, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, Paidós, 1996.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1991.
- HABERMAS, J., *Historia y crítica de la opinión pública*, México, G. Gili, 1988
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, Libro 8. La Poesía, traducción de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985.
- HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, 1ª edición, traducida por Samuel Ramos, México, FCE, 1958.
- JAUSS, H. R., *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 1976.
- JAUSS, H.R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, traducción de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1992 .
- KANT, I., *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morante, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- MUKAROVSKY, J. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. s/r
- PRESAS, M. A., “La ‘muerte del arte’ y la experiencia estética”, en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.
- TINIANOV, I., “El hecho literario”, tomado de “Il fatto letterario”, en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo libri, 1968. Traducción para la Cátedra de Teoría y Análisis literario “C”: Rosalía Mirinova. Revisión: Jorge Panesi.

- WILDE, O., “El crítico como artista”, en *Obras completas*, pp. 913-966, recopilación, traducción, prefacio y notas explicativas

respecto de cualquier obra literaria sobre sus cualidades estéticas en general (a propósito: las frases como “valores estéticos en general”, la “belleza en general” se oyen cada vez más a menudo en los lugares más inesperados). Aislado la obra literaria, el investigador no la pone en absoluto fuera de las proyecciones históricas, sino que se acerca a ella con un aparato histórico imperfecto e inadecuado, como contemporáneo de otra época.”, Tinianov, I., “El hecho literario” (1924), tomado de “Il fatto letterario”, en *Avanguardia e tradiciones*, Bari, Dedalo libri, 1968. Traducción para la Cátedra de Teoría y Análisis literario “C”: Rosalía Mirinova. Revisión: Jorge Panesi.

²⁹ Ver por ejemplo en Walter Benjamin “El autor como productor”, en *Iluminaciones III*. Tentativas sobre Brecht, Madrid, Taurus, 1975: “En tanto que lo literario gana en alcance lo que pierde en profundidad empieza a distinguirse entre autor y público, distinción que la prensa burguesa mantiene en pie de manera convencional y que se extingue en cambio en la prensa soviética. El lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor a saber: en alguien que describe o que prescribe. Cobra acceso a la autoría como perito, y no tanto de una disciplina como sólo de un puesto que ocupa. Es el trabajo mismo el que toma la palabra. Y su exposición en palabras constituye una parte de la capacidad que exige su ejercicio. La competencia literaria no se basa ya, por tanto, en una educación especializada, sino en otra política; así es como se convierte en patrimonio común. Dicho brevemente, se trata de la literarización de las condiciones de vida que se enseña de antonomasia insolubles por otra vía, y se trata también del escenario —el periódico— de las humillación sin barreras de la palabra escenario en el cual se prepara su salvación. (pp 121-122) (...) Un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie. Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores. Tenemos ya un modelo de este tipo, del cual sólo he hablado por alusiones. Se trata del teatro épico de Brecht.” (pp. 129-130)

³⁰ Esto surge en buena medida de las dos últimas premisas de Jauss en “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, la XI, relacionado con la aplicación a la (historia de la) literatura de “los resultados que se lograron en la lingüística con la distinción y combinación metódica de análisis diacrónico y sincrónico” op. cit., p. 195) y, particularmente, la fundamentación de la premisa XII: “El intento de salvar el abismo existente entre la investigación histórico-literaria y la sociológica por el método de la estética de la recepción, es facilitado por el hecho de que el concepto del horizonte de expectación por mí introducido en la interpretación histórico-literaria desempeña también un papel en la axiomática de la ciencia social a partir de Karl Mannheim. También se halla en

por Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar.

el centro de un artículo metodológico sobre *Leyes naturales y sistemas teóricos* de Karl R. Popper, el cual quiere anclar la formación de la teoría científica en la experiencia precientífica de la práctica de la vida. Popper desarrolla aquí el problema de la observación a partir de la suposición de un “horizonte de expectativas” y ofrece con ello una base de comparación para mi intento de determinar la obra específica de la literatura en el proceso general de la formación de experiencia y delimitarla frente a otras formas del comportamiento social. Según Popper, el progreso de la ciencia tiene en común con la experiencia precientífica el hecho de que toda hipótesis, lo mismo que toda observación, presupone ya siempre unas expectativas, “concretamente aquellas que constituyen el horizonte de expectativas, el cual es el único que hace que sean importantes a aquellas observaciones y con ello les confiere la categoría de observaciones” (Theorie und Realität, ed. H. Albert, Tübinga, 1964, p. 91). Tanto para el progreso de la ciencia como para la experiencia de la vida, la “decepción de las expectativas” constituye el factor más importante (...)” (p. 203).

³¹ Jauss, H. R. (1977), pp 54-55 “La fuerza y la absoluta necesidad de la teoría estética de Adorno radican en que demuestra que el criterio de autonomía estética —nuevamente afirmado y orientado, ahora, hacia la negatividad dialéctica del arte, que tiene que confirmar su actitud crítica frente a una praxis no verdadera o “una actividad como criptograma del poder”— exige, a cambio, un alto precio: el de la destrucción de todas las funciones comunicativas del arte. La comunicación está, pues, bajo la sospecha de “adecuar el espíritu a lo útil, haciendo que el espíritu pase a ser un artículo más de consumo; y lo que hoy llamamos sentido, participa de esta confusión” (p. 115). En la estética de la negatividad de Adorno, la competencia comunicativa del arte (y toda la esfera de su recepción y concretización) son sacrificadas en aras de la modernidad (p. 339). Este purismo tiene la importante consecuencia de que Adorno se ve obligado a ignorar el proceso de diálogo entre obra, público y autor, teniendo que restanciar, ocasionalmente, la historia del arte contra su voluntad, al tener que contradecir su rechazo apasionado del platonismo de la belleza eterna (p. 49). La obra de arte —que, en virtud de las fuerzas de producción, nace de la sociedad, quedando, luego, separada de la misma (p. 339), y que, como “mónada sin ventana”, tiene que presentar incluso lo que no es (p. 15)— ha de estar dotada de un propio movimiento histórico, de una “vida sui generis”: “Los significantes subrayan siempre nuevas capas, y envejecen, se enfrían y mueren” (p. 14). Toda obra de arte auténtica “revolucionaria por sí misma” (p. 339); las obras de arte son “respuestas a sus propias preguntas” (p. 17), pueden “actualizarse [...] sólo con el desarrollo histórico, con la correspondencia con el futuro” (p. 47). ¡Cómo si una obra de arte, por su propia sustancia, pudiera actualizar, una y otra vez, su significación y hacerla realidad mediante su esencia histórica no atemporal, sin tener en cuenta la interacción (receptiva, comprensiva, interpretativa y críticamente transmutadora) de sus destinatarios, que cambian de generación en generación!”