

CONTRIBUCIÓN Y LÍMITES DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

EDGARDO GUTIÉRREZ

I. Introducción: Estética y filosofía del arte

Una de las contribuciones más importantes de Alexander Baumgarten a la historia del pensamiento ha sido, según es aceptado por la mayoría de los autores, la creación de la estética como una rama autónoma de la filosofía. Esa nueva disciplina que comenzaba a delimitar su objeto en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII fue definida por Baumgarten como "ciencia del conocimiento sensible"¹, con lo que se recuperaba la significación que el término había tenido entre los griegos (*aisthesis*=percepción sensible; *aisthánomai*=percibir por los sentidos) y al mismo tiempo, al someter el conocimiento filosófico de la belleza a la sensibilidad, se proponía una tesis alternativa a la racionalista². Sin embargo, esa nueva ciencia, tal como ha señalado acertadamente Lucas Fragaso³, tuvo corta vida en el estricto sentido que le otorgó su fundador. Poco tiempo después de su nacimiento, cuando apenas había empezado a desarrollarse, Hegel decretaba su defunción al establecer que la estética es la ciencia que se ocupa no de las sensaciones sino de la Filosofía del arte. Desde entonces su

¹ Baumgarten, *Aesthetica*, § 1.

² Véase un desarrollo más completo de esta observación en Estiú, Emilio, "Baumgarten: una estética del clasicismo", en *Actas del 3er. Congreso Nacional de Filosofía*, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 1982, Vol. I, pp. 459-465.

³ Fragaso, Lucas, "Estética y filosofía del arte: un conflicto irresuelto", en *Confines*, No. 2, Noviembre de 1995.

objeto originario quedó resignado, y en adelante estética y filosofía del arte fueron términos equivalentes. Aquella sustitución de objeto y de nomenclatura —aunque Hegel diga en la introducción de las *Lecciones* que el nombre “es para nosotros indiferente”— está lejos de ser un mero dato histórico anecdótico, y hay que hacer notar que existen razones profundas del cambio operado en ese período de gestación de la estética. En la estética kantiana, una estación intermedia entre Baumgarten y Hegel, no aparece con claridad la línea que permita delimitar la frontera entre estética y filosofía del arte. Ello se debe a que, pese a la teoría del genio expuesta en la *Crítica del Juicio*, no hay en Kant una teoría del arte y de la producción artística con carácter sistemático y autónomo, como la habrá después en la obra de Hegel. El hecho de que Kant no le dedicara al arte una sección especial en la tercera crítica demuestra que su objetivo no era examinar al arte en sí sino a la facultad de juzgar. Si Kant se interesa en el arte es por su vinculación con la belleza, no por el arte mismo. Y la belleza, de acuerdo con Kant, no es una cualidad propia de las cosas bellas producidas por los artistas, sino un sentimiento de placer del sujeto que juzga las cosas como bellas, sean ellas obras de arte o de la naturaleza. Su estética es, pues, una estética subjetiva, cuya primera premisa es que el juicio del gusto se puede aplicar indistintamente a objetos del arte y a objetos naturales. Por eso se puede decir que la de Kant es todavía una estética entendida en los términos de Baumgarten.

Al poner en el centro de interés de la estética a las obras de arte (de toda la historia del arte) como manifestaciones del espíritu absoluto, Hegel la transformó en una disciplina objetiva, lo que determinó, en gran medida, su desarrollo durante casi dos siglos, pues a partir del triunfo del enfoque histórico, la experiencia estética subjetiva y la recepción individual fueron abandonadas como objeto de reflexión filosófica. Pero la aparición en las últimas tres décadas de las nuevas doctrinas estéticas llamadas genéricamente “estéticas de la recepción” ha reabierto el debate, cerrado por el historicismo de raíz hegeliana, entre estética y filosofía del arte, o, si se prefiere, entre estéticas subjetivas y estéticas objetivas. El placer estético,

central en el análisis kantiano, ha vuelto por sus fueros, y la experiencia individual comenzó nuevamente a ser atendida. No puede sorprender, en consecuencia, que una de las bases filosóficas de apoyo de esta nueva estética hayan sido las investigaciones proporcionadas por la fenomenología de Husserl, cuya obra puede ser verosímilmente considerada, y en más de un sentido, tan importante para la filosofía del siglo XX como lo fue la de Kant para la filosofía del siglo XVIII.

II. La recepción del texto. Ingarden

Las primeras manifestaciones de reflexión estética en esta nueva dirección han estado destinadas a resolver el problema de la recepción del texto. Roman Ingarden, uno de los discípulos de Husserl, ha sido de los primeros en desarrollar una estética de la recepción del texto literario inspirándose en las ideas del autor de las *Investigaciones Lógicas*⁴.

Ingarden entiende que la obra de arte literaria es una formación puramente intencional cuya fuente son actos de conciencia creativos de su autor, y cuyo fundamento físico está en el texto escrito. La obra literaria es una formación esquemática, pero esa formación esquemática debe ser concretada. Eso quiere decir que algunos de sus estratos contienen "lugares de indeterminación" que se eliminan parcialmente en las concreciones individuales. "Nos encontramos con un lugar de indeterminación —explica Ingarden— cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo. Si, por ejemplo, el color de los ojos del cónsul Buddenbrook no se menciona en los *Buddenbrooks* (...) habrá una completa indeterminación en este aspecto (...) Todo objeto, persona, suceso, etc., representado en la obra literaria de arte, contiene gran número de lugares de indeterminación"⁵. Como no hay una suficiente determinación de los caracteres definitorios del objeto, las concreciones pueden ser, en principio, diferentes para cada lector.

⁴ Ingarden, Roman, "Concreción y reconstrucción", en Reiner Warning (ed.), *Estética de la recepción*, La balsa de la medusa, Visor, Madrid, 1989.

⁵ *Op. cit.*, pp. 36-37.

El lector, de manera involuntaria y yendo más allá del texto, rellena muchos lugares de indeterminación con determinaciones no justificadas por el texto. A estas determinaciones complementarias, en las que tiene lugar una actividad co-creativa del lector, Ingarden las llama "concreciones" de los objetos representados. De qué forma se produce la concreción es algo que depende de las peculiaridades de la obra misma y también del lector. "Como resultado habrá diferencias significativas entre diversas concreciones de una misma obra, aún cuando dichas concreciones las realice el mismo lector en diferentes lecturas"⁶

Ahora bien, esta circunstancia comporta ciertas dificultades para una correcta comprensión de la obra literaria y para una aprehensión estética fiel. Ingarden sostiene que desde el punto de vista del valor estético de la obra concretada, "no todas las concreciones 'admisibles' son recomendables por igual"⁷. Sucede que si bien algunos detalles externos de la persona representada pueden ser irrelevantes, hay ciertos lugares de indeterminación, como los relativos al carácter del personaje, su sensibilidad, la profundidad de su pensamiento y sus emociones, que no son algo concretable de cualquier modo, "porque constituyen lugares de indeterminación de gran importancia para la persona representada"⁸. Los modos diferentes de concreción conducen a concreciones diferentes de la obra y la configuración estética final de la obra puede por ello sufrir modificaciones significativas. Sin embargo, para Ingarden "el modo de concreción puede indicar también en qué medida está en el 'espíritu' de las intenciones artísticas del autor, si se ajusta o se desvía de ellas"⁹. El lector, por tanto, no puede recepcionar el texto de un modo arbitrario. Existen 'esquemas' impuestos por la obra literaria para orientar la lectura. Si el lector se preocupa por la reconstrucción de la forma propia de la obra mediante su concreción no deberá, dice Ingarden, proceder arbitrariamente en la actualización de los as-

⁶ p. 39.

⁷ p. 39.

⁸ p. 39.

⁹ p. 40.

pectos. Los hábitos de percepción del lector y sus preferencias por ciertas cualidades y relaciones cualitativas dependen de su sensibilidad, y hacen que se concrete la obra de una u otra manera, pero en la obra literaria están presentes ciertos esquemas que permanecen como estructuras constantes que impiden la arbitrariedad. El lector debe plegarse a las sugerencias y directivas que emanan de la obra, actualizando no cualquier aspecto, sino los aspectos que la obra sugiere. Si el lector se liberara completamente y no se preocupara de qué aspectos del mundo representado en la obra deben ser contemplados, "se desviará progresivamente de ella (...) y aunque por azar la concreción de la obra ganase estéticamente en cualidades relevantes incrementándose su valor, la obra no será captada correctamente, llegándose incluso a una maliciosa falsificación"¹⁰.

Aquí aparece, como se ve, un problema conectado indisolublemente con la recepción de la obra de arte cuando se trata del arte literario: el problema de la interpretación del texto y de los límites de la interpretación. Por eso no debe extrañar que en la evolución de la estética de la recepción se haya integrado decisivamente con una participación protagónica la hermenéutica filosófica, en especial gracias a las investigaciones que, siguiendo el sendero abierto por Ingarden, desarrollaron dos autores que trabajaron en el seno de la Escuela de Constanza: Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, quienes han tendido los puentes que unen a la fenomenología con la hermenéutica del texto.

De la fenomenología a la hermenéutica. Iser

El texto, decía Ingarden, ofrece diferentes visiones esquematizadas, pero su verdadera manifestación es un acto de *konkretisation*. Iser continúa en esta dirección teórica explicitando en términos fenomenológicos el proceso de lectura¹¹. La obra literaria, dice Iser, tiene dos polos: el artístico y el estético.

¹⁰ p. 41.

¹¹ Iser, Wolfgang, "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en *Estética de la recepción*, Compilación de José Antonio Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1988.

co. El primero se refiere al texto creado por el autor, el segundo a la concretización llevada a cabo por el lector. Así, la obra es más que el texto, pues el texto solamente toma vida cuando es concretizado. Iser apela al análisis fenomenológico para describir el proceso de interacción entre texto y lector, método a su juicio más adecuado para estudiar la psicología de la lectura que las hasta el presente predominantes observaciones de raíz psicoanalítica.

El mundo presentado por los textos literarios, postula Iser siguiendo a Ingarden, se elabora a partir de los correlatos oracionales intencionales. Decir que hay correlatos oracionales intencionales en literatura significa que las afirmaciones hechas o la información proporcionada están ya en cierto sentido cualificadas, esto es, que "la oración no se compone únicamente de una afirmación (...) sino que aspira a algo que sobrepasa lo que realmente dice"¹². La fuente filosófica de esta teoría literaria son las descripciones husserlianas de la conciencia del tiempo inmanente. "Todo proceso originariamente constituyente —escribía Husserl— está animado por protenciones, que constituyen, recogen y llevan a cumplimiento lo porvenir, en cuanto tal, de una manera vacía"¹³. En el caso particular del texto literario, para que la interacción de correlatos prefigurados en estructura por la secuencia de oraciones sean configurados en la conciencia, se requiere la imaginación del lector. Las oraciones individuales esbozan lo que ha de venir, y a la vez crean una expectativa.

Ahora bien, lo paradójico es que las expectativas, en los textos auténticamente literarios, casi nunca se cumplen, pues si así fuera estarían confinados a la individualización de una expectativa dada. Lo que sucede es que cada correlato oracional intencional abre un horizonte de expectativas, que es modificado, y a veces completamente cambiado, por oraciones sucesivas, las que a su vez tendrán un efecto retrospectivo en lo que ya había sido leído, que puede entonces cobrar una significación diferente de la que hubo tenido.

¹² *Op. cit.*, p. 219.

¹³ *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Gesammelte Werke*, La Haya, 1966, § 24.

Iser enfatiza el carácter perspectivo de la lectura haciendo hincapié en la diversidad de concretizaciones que puede suscitar un mismo texto, lo que muestra que la lectura es un proceso creativo que está muy por encima de la mera percepción de lo escrito. El producto de esta actividad creativa es la dimensión virtual del texto, confluencia de texto e imaginación. Un texto literario es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo. De los textos literarios se puede decir, entonces, que el proceso de lectura es selectivo, y que el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas, lo que queda confirmado, dice Iser, por el hecho de que una segunda lectura de una obra literaria produce con frecuencia una impresión distinta, aunque no más verdadera, de la primera.

Sin embargo —y aquí aparece el problema de los límites de la interpretación en la teoría literaria de Iser—, si bien las impresiones que nacen como resultado del proceso de lectura varían de individuo a individuo, sólo varían “dentro de los límites impuestos por el texto escrito en oposición al texto no escrito”¹⁴. Para reforzar la idea Iser emplea un razonamiento por analogía: “De la misma manera, dos personas que contemplan el cielo nocturno pueden estar mirando el mismo grupo de estrellas, pero una verá la imagen de un arado, y la otra pensará en un carro. Las ‘estrellas’ de un texto literario están fijas; las líneas que las unen son variables”¹⁵. Lo que el autor de una obra literaria hace, cuando se trata de un buen autor, es implicar al lector; es decir, ejerce su influencia en la imaginación del lector, pero sin poner todo ante sus ojos. El texto escrito le da al lector un conocimiento, pero es la parte no escrita la que le da la oportunidad de representar cosas; son los huecos del texto los que le permiten al lector usar su imaginación.

En el texto literario, entonces, la comprensión es inseparable de las expectativas del lector, pero, dice Iser, “si la lectura

¹⁴ *Op. cit.*, p. 226.

¹⁵ p. 226.

sólo hubiera de consistir en una creación ininterrumpida de ilusiones, se trataría de un proceso sospechoso, si no completamente peligroso: en lugar de hacernos entrar en contacto con la realidad, nos haría evadirnos de ella"¹⁶. El proceso es concebido en términos hermenéuticos: el texto provoca ciertas expectativas, que a su vez son proyectadas por el lector sobre el texto, luego de lo cual se reducen las posibilidades polisemánticas a una única interpretación que convenga a las expectativas creadas. Iser señala que la naturaleza polisemántica del texto y la creación de ilusión del lector constituyen factores opuestos. Las posibilidades semánticas del texto siempre son más ricas que cualquier significado configurativo singular formado por el lector durante la lectura. Pero, en contraste, la formación de ilusiones nunca puede ser total, porque de lo contrario se desvanecería la polisemia. En rigor, según Iser, si bien ambos extremos son concebibles (ilusión completa, polisemia absoluta), en cada texto literario concreto encontramos alguna forma de equilibrio entre las dos tendencias en conflicto. De manera que a medida que vamos elaborando un esquema coherente en el texto, encontraremos nuestra interpretación amenazada por la presencia de otras posibilidades de interpretación. Por ejemplo, en el desarrollo de una novela sucede que los personajes, los acontecimientos y los trasfondos parecen cambiar de significación. Pero lo que realmente ocurre, dice Iser, es que las otras "posibilidades" empiezan a emerger con mayor fuerza. Y así, a medida que vamos leyendo, "oscilamos en mayor o menor grado entre la creación y la ruptura de ilusiones"¹⁷. La lectura es, pues, un proceso de tanteo, de organización y reorganización de los diversos datos que nos ofrece el texto, que son "los factores dados, los puntos fijos en los cuales basamos nuestra 'interpretación'"¹⁸. Este proceso es guiado por dos componentes estructurales principales: de un lado, el repertorio de esquemas literarios conocidos y de temas literarios recurrentes, junto con las alusiones a contextos sociales e históricos conocidos; del otro, las diversas

¹⁶ p. 229.

¹⁷ p. 234.

¹⁸ p. 234.

técnicas y estrategias utilizadas para situar lo conocido frente a lo desconocido. La lectura es entendida como círculo hermenéutico.

Jauss

Hans Robert Jauss ha desarrollado su propia estética de la recepción literaria siguiendo, como Iser, las sugerencias de Ingarden¹⁹. Según Jauss el acto constitutivo del proceso total de la recepción es la recepción de estructuras, esquemas o "señales", que orientan previamente, en cuyo marco de referencia es percibido el contenido del texto y esperada la realización de su significado. El lector que sigue las indicaciones de esas señales bosqueja, en el acto de lectura, el horizonte de expectativas implicado por el texto. Como ya había percibido Ingarden, el texto escrito, en virtud del estrato dual de su lenguaje, es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo, es decir relativo a una comunidad de lectores. Eso significa que no se trata de un fenómeno puramente psicológico, sino de un fenómeno que, por ser público, trasciende las experiencias de conciencia tanto del autor como del lector. En ese sentido se desarrolla la estética de la recepción del texto de Jauss. Jauss dice que los antecedentes previos de la recepción orientan, pero no regulan, el sentido del texto mismo. Pues si se prescribe el "significado correcto" y no hay, por tanto, significados posibles que se pueda esperar y que tengan que desarrollarse, cesa la recepción estéticamente mediatizada, lo que significaría que la libertad del lector queda subordinada a lo doctrinario.

Jauss concibe la mediación entre texto y lector como "fusión de horizontes", expresión de Gadamer con la que entiende la cuestión de cómo se pueden determinar el horizonte de expectativas intraliterarias y el mundo de la vida del lector en el proceso de recepción de un texto. El proceso de recep-

¹⁹ Ver Jauss, Hans Robert, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en *Estética de la recepción*, comp. de José Antonio Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1988.

ción es tratado a partir del juego de preguntas y respuestas entre el lector y el texto. Sostiene que la comprensión del texto resulta controlable en la medida en que este juego continuado se pueda hacer consciente en un texto contemporáneo, o se pueda reconstruir si se trata de un texto del pasado. La pluralidad de posibles interpretaciones constituye el carácter estético del texto, y proporciona al análisis de la recepción las posibilidades que la previa comprensión del mundo de la vida de los lectores podrá asimilar o alterar. Y aunque ese mundo de la vida del lector es un horizonte difuso, según Jauss se puede precisar mejor cuando el espacio de la pregunta está orientado estéticamente con anterioridad mediante los antecedentes de la recepción, y no sólo si se tiene en cuenta la ideología, sino también el código estético de los grupos en cuestión.

A juicio de Jauss tanto la estética burguesa como la ortodoxamente marxista han estado ancladas en la primacía de la obra sobre el lector. Se debe dar entonces el paso del ideal sustancialista de la obra a la definición del arte a partir de su experiencia histórica y de su función social, lo que implica "la concesión al receptor de unos derechos que durante mucho tiempo se le habían escatimado"²⁰. En el puesto de la obra como portadora se debe colocar la concretización del sentido, que se constituye en la convergencia del texto y la recepción, de la estructura previamente dada de la obra y de la interpretación apropiada. El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran así en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores. La historia de la literatura se presenta en adelante como un proceso en el que el lector, como sujeto activo, aunque colectivo, está frente al autor. Jauss concluye: el concepto de historia literaria del lector constituye un correctivo necesario para la hasta ahora imperante historia de los autores, obras, géneros, estilos. Para eso introduce el concepto de lector explícito. Lector implícito era, en Iser, el que hace referencia al carácter de acto de lectura prescrito en el texto o a la "función de lec-

²⁰ *Op. cit.*, p. 73.

tor inscrita en la novela", que orienta previamente la actualización del significado, pero no la determina. Pero como al horizonte de expectativas intraliterario se opone el del mundo, al lector implícito se opone el explícito: un lector diferenciado histórica, social y biográficamente, que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes señalada. De modo que se debe separar el código de un tipo de lector determinado histórica y socialmente del código de la función de lector prescrita literariamente. Esa, dice Jauss, es la irrenunciable exigencia de un análisis de la experiencia del lector practicado hermenéuticamente.

Jauss agrega que, como la función implícita de lector es comprobable en las estructuras objetivas del texto, es decir, es más inmediatamente captable que la función explícita, merece la prioridad en el acceso, al ser más fácilmente objetivable que la segunda, dependiente de las condiciones subjetivas y sociales. Pero eso puede hacer surgir una razonable duda: al encontrar la función implícita del lector en el espejo de las estructuras objetivas del texto ¿no se vuelca el análisis hacia la obra en lugar de analizar la recepción?

Eco: interpretación y conjetura

Umberto Eco ha trabajado en esta misma línea de pensamiento. Según su modelo más reciente²¹ la iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Eso no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobado algunas conjeturas aventuradas. Un texto es, para Eco, un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo (el lector implícito de Iser y de Jauss). El lector empírico es el que intenta conjeturas, no suponiendo las intenciones del autor empírico, sino las del autor modelo. El autor modelo es el

²¹ Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Editorial Lumen, 1992.

que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo. Autor modelo y obra (como coherencia del texto) son el punto virtual al que apunta la conjetura. El texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través de lo que la constituye. Círculo hermenéutico.

Eco introduce así un principio popperiano de falsación de las tergiversaciones o malas interpretaciones de la obra literaria. El fragmento de J. Hillis Miller que cita da expresiva muestra del grado de parentesco que une su posición con la de Ingarden, Iser y Jauss: "No es verdad que (...) todas las lecturas sean igualmente válidas (...) ciertas lecturas están, sin duda, equivocadas (...) A menudo revelar un aspecto de la obra de un autor significa ignorar o dejar en la penumbra otros aspectos. Algunas interpretaciones profundizan más en la estructura del texto que otras"²².

Gadamer: hermenéutica versus estética

Pero es Gadamer, tal vez, quien ha llegado más lejos en este terreno al esgrimir los argumentos de la hermenéutica contra las tesis de la estética de los primeros tiempos²³. El contendiente de Gadamer es nada menos que Kant, más precisamente la estética del culto del genio del filósofo de Königsberg. Recordemos brevemente lo sustancial de la tesis kantiana. El arte bello es el arte del genio. La obra del genio es aquella que rompe con la aplicación correcta de las reglas establecidas. El genio "es el talento (dote natural) que da la regla al arte"²⁴. Ahora bien, la obra de arte bella es, de acuerdo con el tercer momento de la *Analítica de lo bello*, una finalidad sin fin. Es decir que la obra bella es la que ha llegado al *telos*, es algo acabado, terminado, consumado, pero con la salvedad de que no es apreciada como término de un proceso de producción técnico, cuya causa final haya sido el *eidos*

²² *Op. cit.*, p. 42.

²³ Véase Gadamer, Hans Georg, "Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética", en *Estética y hermenéutica*. Tecnos, Madrid, 1996.

²⁴ *Kritik der Urteilskraft*, § 46.

que, con antelación al inicio del proceso de producción, se encuentra en la mente del artista. Eso es lo que permite distinguir a la obra de arte de la obra artesanal. La obra bella debe parecer naturaleza. ¿Qué quiere decir esto? Un breve pasaje del §45 de la *Crítica del Juicio* explicita esta idea de Kant: "la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte. Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se haya alcanzado toda *precisión* en la aplicación de las reglas, según las cuales sólo el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero, sin *esfuerzo*, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos".

Gadamer confronta esta teoría del genio de Kant con la teoría estética de Valéry. Frente a la legitimación de la inconsciencia noctámbula de la creación genial, que a Gadamer le parece una exageración romántica, Valéry había presentado el patrón del artista-ingeniero: Leonardo da Vinci, en cuyo *ingenium* se ven aunados la invención mecánica y la genialidad artística. Ese patrón permite pensar al arte, dice Gadamer, sin el concepto del genio. El concepto del genio, sostiene el autor de *Verdad y método*, es menos un producto del artista que del contemplador, que ve en la obra de arte el resultado de un hacer secreto y misterioso. Y en ese sentido son útiles los testimonios de los artistas modernos que nos ayudan a ver que la comprensión que tiene el artista de sí mismo es mucho más sobria y modesta, pues ven al hacer artístico como una cuestión de técnica y de competencias.

¿Cuál sería la consecuencia de este cambio de enfoque? Pues bien, la culminación de la obra es ahora pensada, en contraposición a la definición kantiana, como algo inacabado, como la interrupción de un proceso de configuración que señala más allá de ella. Paul Valéry aportó el axioma de esta doctrina estética con su célebre máxima "*mes vers ont le sens qu'on les prête*" que la hermenéutica de Gadamer y la estética de la recepción van a desarrollar. Ahora, en tanto la obra de arte debe ser completada por el sentido que procede de la interpretación, la estética queda subordinada a la hermenéuti-

ca. En efecto, "si lo que ocurre es que la configuración artística es más un llegar a realizarse y un resultar que un crear, entonces el reverso de la teoría estética, el lado hermenéutico, gana una preeminencia metodológica"²⁵.

Hasta aquí Gadamer acompaña a Valéry, pero cuando entramos al problema hermenéutico vemos las serias discrepancias que los separan. Valéry acepta una hermenéutica ilimitada, sin control y sin preocupación alguna por el criterio de adecuación de la interpretación respecto de lo interpretado. El riesgo que acarrea sostener esa hermenéutica, cuya figura extrema y paródica la encontramos en el *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges, es el de aceptar cualquier interpretación como válida. Dejar al receptor que haga lo que quiera con la obra, aceptar que un modo de entenderla no es menos legítimo que otro es, ciertamente, como el mismo Gadamer reconoce, consecuente con la teoría, pues "si una obra de arte es la interrupción casual de un proceso de configuración que virtualmente puede continuar, no contiene entonces nada vinculante"²⁶. Pero ese "nihilismo hermenéutico" de Valéry no puede resultar, a juicio de Gadamer, suficientemente satisfactorio, porque traslada al lector y al interprete el poder de crear absoluto que se le había quitado al autor.

La solución propuesta por Gadamer pretende establecer, tanto desde el creador como del interprete, una experiencia de sentido no arbitraria, que cumpla con la condición de encontrarse ligada al carácter vinculante de la obra. Si bien esta condición parece, a primera vista, poder cumplirse con mayores posibilidades de éxito en las artes reproductivas, Gadamer afirma que también en el interpretar "comprensivo" y en toda exégesis la cuestión decisiva consiste en establecer en qué consiste el carácter vinculante y en qué la libertad. Para evitar los peligros del nihilismo hermenéutico Gadamer apela al recurso de enraizar la experiencia estética en la historicidad de nuestra existencia: "el acto de encontrar el sentido estaría ciertamente ligado por el carácter vinculante de la obra; pero no sólo por él. Ese acto sería a la vez 'libre' frente al carácter

²⁵ Gadamer, *Op. cit.*, p. 69.

²⁶ p. 69.

vinculante, en tanto en cuanto pondría, desde sí mismo, un momento de sentido en el encuentro con la obra, un momento por medio del cual la apertura (*Unabgeschlossenheit*) potencial de su sentido continuara determinándose”²⁷.

III. De la hermenéutica literaria a la experiencia estética

Cuando Ingarden habla de la actualización y la concreción de los aspectos encerrados en la obra literaria sugiere un pasaje del texto a la imagen. En efecto, los aspectos “son aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado, y, en cuanto tales, exigen una percepción concreta, o, al menos, un acto vívido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo”²⁸. Pero esto significa que, si los aspectos han de ser actuales durante la lectura, “el lector deberá ejercer una función análoga a la percepción”²⁹. E incluso Ingarden añade que ese hecho está muy próximo a la idea de hacer que lo expuesto de modo puramente literario sea hecho casi perceptible en otro medio ya no literario, como la escena o la película. “Como esos objetos ya no son intuitos de modo signitivo, puramente intelectual, sino que deben de algún modo aparecer, tiene que haber en la lectura una representación viva que produzca ese surgimiento. Esto supone que el lector debe experimentar productivamente en el material vivo de la representación aspectos intuitivos, trayendo así los objetos representados a una presencia intuitiva, a una apariencia representativa (...) De este modo el lector comienza a tener una relación casi inmediata con los objetos”³⁰.

Quizá sea lícito observar en esta hermenéutica del texto de Ingarden que, al estar apegada a la fuente husserliana, parece encontrarse en un lugar intermedio entre estética y filosofía del arte, en tanto la vocación puramente fenomenológica que se interesa por los aspectos (*eidos*) perceptivos suscitados en

²⁷ p. 71.

²⁸ Ingarden, *Op. cit.*, p. 41.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

el sujeto se mezcla con la orientación interpretativa del texto que se preocupa por el establecimiento de límites a la variación eidética. Acerca del campo de variación de las posibilidades, Ingarden afirma que es preciso tener en cuenta el contexto que ponga el límite de variabilidad, de un lado con relación a las determinaciones de los lugares de indeterminación, del otro con relación a las limitaciones de la variación del llenado de los lugares de indeterminación que se va estrechando como resultado de evitar inconsistencia y contradicciones en el esqueleto de la obra literaria.

Puede observarse este tránsito que va de la palabra a la imagen en la evolución de las investigaciones de la estética de la recepción de Jauss³¹. Los trabajos de Jauss habían tenido, en un principio, el propósito de ofrecer una nueva teoría que diera cuenta de la historia de la literatura como historia de la recepción de los textos literarios. Pero luego el modelo se extendió al campo de las artes visuales y la hermenéutica literaria pasó a ser un momento de la experiencia estética. En este sentido hay que considerar el interés de Jauss por el desarrollo histórico del arte moderno. Y este interés posibilita que en la estética de la recepción aparezcan entrelazadas estrechamente la teoría del arte literario con la teoría estética en el originario sentido que le dió Baumgarten a la palabra, es decir como "ciencia del conocimiento sensible".

En el terreno de la teoría literaria, más precisamente en la teoría poética, Jauss consideró como antecedentes de la estética de la recepción los trabajos ensayísticos de dos hombres de letras: Poe y el ya mencionado Valéry. En la *Philosophy of Composition*, dice Jauss, Poe rompió abiertamente con la supremacía del sentido sobre la forma en la composición poética. El poeta norteamericano explicaba en ese texto como había compuesto *El cuervo*, su poema más conocido, y señalaba que había obedecido a determinaciones de orden formal: dimensión, tono, división del poema en estancias, longitud del estribillo, etc. La palabra *nevermore*, utilizada en el estribillo, había sido escogida, cuenta Poe, no por su significado, sino

³¹ Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

por "la sonoridad de la vocal o asociada a la *r* como la consonante más vigorosa"³². Había, pues, una supremacía de orden musical en la composición. Jauss dedujo de ese método de composición que la forma, supuesto resultado, es el origen del poema, y el sentido, supuesto origen, es el resultado, contra todo prejuicio de anteposición del concepto a la imagen acústica. De esta manera se empezaba a liberar la actividad artística del imperio de la metafísica que va de Platón a Saussure. Jauss dice que Valéry, tiempo después de Poe, perfeccionó y llevó hasta sus últimas consecuencias la teoría, con la máxima que ya hemos citado. El poeta simbolista confirmaba y a la vez consolidaba la intuición del escritor norteamericano. No existen, de acuerdo con este criterio, sentidos *a priori* en la creación poética, ni en la mente del artista ni en ningún universo inteligible extramental. Por el contrario —y este es el núcleo de la nueva teoría estética— los sentidos son *a posteriori*, contruidos en el proceso de producción artística y de recepción de la obra de arte por parte del sujeto que a la vez que la recibe se involucra de manera activa en la experiencia estética. Pero luego Jauss se traslada a las artes plásticas y señala el trayecto que va de Duchamp hasta el *Pop Art*. De la obra del primero cita la celebre *Bicicleta*, de 1913, con la que el artista francés pretendió impresionar a los espectadores a fin de sacudirlos mediante un objeto dudoso que los inquietara y sacara de la convencional actitud pasiva y contemplativa frente a las obras de arte. Se podría mencionar también, contemporánea de la obra de Duchamp citada por Jauss, al primer *collage* cubista de Picasso, *Naturaleza muerta con una silla de paja*. En ese cuadro había un trozo de hule sobre el cual estaba impreso el diseño de la paja trenzada, indicando así la presencia de una silla. Picasso, más tarde, daría un paso más incorporando en sus *collages* objetos o fragmentos de objetos significándose a sí mismos, operaciones estéticas con las que intentaba romper, a través de esta incorporación a la obra de un fragmento real del referente, con el ilusionismo del realismo tradicional, presentando una nueva y original fuente

³² Poe, Edgar Allan, *Obras completas*, Claridad, Bs. As., 1990, p. 619.

de interrelación entre expresiones artísticas y la experiencia del mundo cotidiano³³.

De este cambio en la historia del arte, agrega Jauss, surgió la teoría de Kandinsky de la Gran Abstracción, teoría que también puede ser considerada como testimonio que sugiere la posibilidad de ofrecer al espectador la libertad de construir el objeto artísticamente relevante. La mención de las uvas de Zeuxis, considerado por Jauss como la manifestación más lejana en el tiempo del *object ambigu*, invita a pensar que, en rigor, el germen de esta concepción del arte ya se encontraba en la antigüedad. Pero no debe uno dejarse engañar por ese ejemplo, porque es a partir de la revolución estética de las vanguardias que ese antecedente se vuelve precursor. La percepción de estas manifestaciones artísticas exigen la participación del espectador, "en la medida que busque por su cuenta lo que confiere a ese objeto, indiferente en sí, su significación"³⁴. No basta con la *poiesis* del artista. Debe estar implicado en la experiencia estética el sujeto receptor que completa, a título de co-creador, la producción de la obra de arte.

Es Valéry, también aquí, quien suministra la base teórica. En *Eupalinos ou l'Architecte*, texto de 1923, aparece la novedosa idea aplicada a las artes plásticas. El texto desarrolla un imaginario diálogo de muertos que entablan Fedro y Sócrates, en el que Sócrates se lamenta de su destino de filósofo y sueña con otro mundo posible y otra vida en la que podría entregarse al trabajo productivo del arquitecto, en lugar de sumirse

³³ Similar a la *Bicicleta* de Duchamp es la obra escultórica que Picasso tituló *Cabeza de toro; assemblage* de 1943. La historia de la obra fue descrita por el artista español en estos términos: "Un día encontré entre un montón de chatarra un sillín viejo de bicicleta y justo al lado un manillar oxidado [...] Inmediatamente las dos partes se asociaron en mi imaginación [...] La idea de la cabeza de toro me vino a la mente sin reflexionar sobre ella [...] solamente tuve que soldarlas" (Véase Walter, Ingo, *Picasso*, Taschen, 1990).

Como se ve, la *Cabeza de toro* reúne el encontrar y el producir. El encontrar un objeto, pero dándole una significación que el objeto en sí mismo no tiene. Su humorística inversión aparece en *La chinoise* de Jean Luc Godard, donde, con un típico gesto surrealista, el realizador francés gasta una broma al espectador culto: en una escena aparece un obrero que encuentra la *Cabeza de toro* de Picasso en un tacho de basura, la desarma y obtiene un manillar y un sillín de bicicleta.

³⁴ *Op. cit.*, p. 110.

en el conocimiento contemplativo propio del filósofo. En el diálogo el joven Sócrates halla un "objeto dudoso", es decir un objeto que, aunque no recuerda a nada, aunque dentro de la ontología platónica no tiene interpretación, no carece de forma: "He encontrado una de esas cosas que el mar arroja; una cosa blanca, de la más pura blancura; alisada y dura y suave y liviana. Brillaba al sol, sobre la lamida arena, que es parduzca, y sembrada de centellas. La recogí, soplé sobre ella, la froté con mi manto, y su forma singular dejó en suspenso a todos mis otros pensamientos. ¿Quién te hizo? pensé. A nada te pareces, y sin embargo no eres informe. ¿Eres juego de la naturaleza, oh tú, privada de nombre y a mi llegada, de parte de los dioses, en medio de los escombros que anoche repudiara el mar? (...) Acaso fuera osamenta de pez, caprichosamente gastada por la frotación de la arena fina bajo las aguas, o marfil tallado para no sé que uso por un artesano de allende los mares. ¿Quién sabe? (...) Divinidad, tal vez, fenecida por la misma nave a la que hubiera debido preservar de su pérdida"³⁵. El Sócrates de Valéry se pregunta sobre la índole del objeto hallado: ¿Esto lo ha hecho el hombre o lo ha hecho la naturaleza? Y ante la inquietud que le provoca la ambigüedad e indefinición, decide devolver el objeto al mar, rechazando la actitud poiética que le ofrece la posibilidad de donarle sentido a una forma extraña. Sin embargo su espíritu no queda en calma: "El espíritu no rechaza tan fácilmente un enigma. El alma no recobra la calma tan simplemente como el mar..."³⁶.

Mukarovsky y Eco

Un tiempo antes de que la estética de Jauss adquiriera popularidad, Jan Mukarovsky, en una conferencia pronunciada en Praga en 1944³⁷, intentaba una síntesis entre estética y semiótica, presentando las mismas ideas sugeridas en el diálogo de Valéry: "a veces no es sólo la constitución de un objeto

³⁵ Valéry, Paul, *Eupalinos ou l' Architect*, Gallimard, Paris, 1924, pp. 159-160.

³⁶ p. 164.

³⁷ Mukarovsky, Jan, "Las artes plásticas", en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

determinado, sino también la actitud que el receptor adopta frente a aquella lo que determina si dicho objeto es captado por el receptor como intencional o no”³⁸. Mukarovsky se apoyó, para otorgar más crédito a esta tesis, en el testimonio de Leonardo da Vinci. Leonardo aconsejaba a los pintores jóvenes que concibieran las líneas y las manchas casuales de las paredes como croquis, esbozos, bosquejos del cuadro a pintar. “Si te fijas en las paredes embadurnadas de manchas o en piedras de distintas mezclas, y si entonces te dispones a inventar alguna escena, podrás ver allí semejanzas con distintos paisajes engalanados de montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de formas distintas; también podrás ver distintas batallas, gestos activos de figuras, extraños aspectos de rostros, y vestidos e infinitas cosas, que luego tú podrás convertir en íntegra y buena forma. Con tales paredes y mezclas de piedras sucede como con el sonido de las campanas, en cuyos toques encontrarás todos los nombres y vocablos imaginables”³⁹. Mukarovsky interpretó estas palabras del artista italiano como un antecedente fundamental que permite establecer un acercamiento entre la constitución de la obra de arte y el sujeto receptor. Sin embargo, el teórico checo limitaba los posibles excesos subjetivistas que este punto de vista pudiera comportar, al señalar que debía quedar claramente fijada la diferencia existente entre el autor y el receptor. El primero es “una persona única y singular”, mientras que el segundo es “cualquier persona”. El autor “decide la constitución de la obra”, el receptor, por su parte, “la percibe terminada y no puede cambiar nada en esta constitución objetiva —como máximo puede entenderla de diferentes maneras”⁴⁰. Como en las consideraciones de Ingarden, Iser, Jauss o Gadamer para el texto escrito, vemos aquí el mismo problema planteado para las artes visuales: las limitaciones de interpretación del receptor.

³⁸ Mukarovsky, *Op. cit.*, p. 260.

³⁹ Leonardo da Vinci, *Modo d'aumentare e destare lo'ngegno e varie invenzione*, citado por Mukarovsky, *Op. cit.*, p. 260.

⁴⁰ p. 260.

La misma línea teórica de Mukarovsky la encontramos en un estudio de Eco publicado en 1961⁴¹. El problema que había planteado Valéry en *Eupalinos* apareció casi en los mismos términos: "Si un hombre que camina por un bosque encuentra en el suelo una raíz de árbol que se parece a una vaca —y como tal la recoge y la muestra a sus amigos— esta 'vaca' ¿es una obra de arte o no?" Como el objeto encontrado por Sócrates en el diálogo de Valéry, la "vaca" de Eco implica enfrentarse con una elección entre actitud teórica y actitud poética. El problema es el de la búsqueda de una intención originaria donadora de sentido. Se podría suponer que en el caso de las obras de la naturaleza, a diferencia de lo que sucede en las obras de arte, no hay, *prima facie*, una intención, a menos que, como dice Eco, nuestras opiniones estéticas sean tributarias de una metafísica que postule la existencia de un Macroartífice. Sin embargo, Eco piensa que —y en este aspecto se pueden reconocer en su posición los argumentos de la teleología kantiana— aún en el caso de que no se aceptara la creencia en un gran Conformador, la contemplación estética de la naturaleza implica, de modo análogo a la situación en la que nos encontramos en Epistemología, la creación de un modelo según el cual el fenómeno natural tiene origen en una intención supuesta, "porque sólo viéndolo como efecto de una operación artística podemos gozarlo como bello, agradable, curioso, genial, etc"⁴².

En la tesis de Mukarovsky de los años cuarenta se encontraba también la idea de que las diferencias entre una obra de arte y un objeto de la naturaleza están dadas porque "la obra artística es en sí creada intencionalmente, mientras que un objeto de la naturaleza, a diferencia de aquella, carece de intencionalidad y su constitución es casual"⁴³. Pero, al agregar que lo que permite establecer la frontera entre arte y naturaleza es menos la participación o la no participación de la mano y la voluntad del hombre que la constitución del objeto mis-

⁴¹ Eco, Umberto, "Foto de paredes", en *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.

⁴² p. 189.

⁴³ Mukarovsky, *Op. cit.*, p. 260.

mo, Mukarovsky se anticipaba a la estética de la recepción versión Eco: "Si la forma del objeto nos hace suponer, o más bien intuir un sujeto, aquel (el objeto) no parece ser un objeto de la naturaleza (...). Detrás de la obra artística intuimos, pues, a *alguien*, a un sujeto en general"⁴⁴.

Si mantenemos claramente diferenciados al aspecto productivo del aspecto receptivo de la obra de arte, admitiendo los cánones de la estética tradicional, la búsqueda y el encuentro de una intención formativa originaria de la obra, es decir la búsqueda y el encuentro de una subjetividad, de una intencionalidad, están en relación con el aspecto interpretativo. El aspecto productivo, en cambio, no comporta búsqueda y encuentro sino la *proposición* de una intención formativa originaria. Ahora bien, tal como lo plantea Eco, en el caso de aquel que halla en el bosque la raíz del árbol y la ve como una cabeza de vaca o del que se tropieza con un guijarro erosionado paseando por el campo, lo recoge y piensa en una escultura, coinciden la intención formativa inicial del artista que propone y la búsqueda interpretativa final del contemplador que encuentra. El caminante, de modo semejante al comportamiento perceptivo del discípulo de Leonardo, busca "una intención en el objeto, como si alguien la hubiera puesto allí, y al mismo tiempo él, personalmente, se la atribuye, confiando así una razón, una persuasividad orgánica al objeto. Para gozarlo como placer lo produce y al producirlo lo goza"⁴⁵. Adelantándose a la posible objeción de que producir una obra implica un hacer, disponer colores u otros materiales en determinado orden, Eco argumenta que recoger un guijarro entre otros y presentarlo como "artístico", supone efectivamente un hacer, pues hay que realizar una serie de gestos: separar el guijarro de su convivencia habitual con el paisaje circundante, exponerlo, por ejemplo en un museo, darle un título, etc.

Ahora bien, si en las referencias a Valéry, Eco y Mukarovsky el problema que se presentaba quedaba restringido a la dificultad de delimitación entre el arte y la naturaleza, con el ejemplo de la *Bicicleta* de Duchamp o las obras de Picasso, la

⁴⁴ p. 259.

⁴⁵ Eco, *Op. cit.*, p. 189.

situación del *object ambigu* se extiende hasta incluir a los artefactos de la vida cotidiana. Si, como piensa Jauss, estos pueden gozar de status estético, la frontera entre arte y realidad vulgar queda abolida. Resultado de la *poiesis* del observador se produce una alteración de la relación entre los géneros propios del arte y los ajenos, antes claramente separados. De este modo la experiencia estética es el resultado de un fluido diálogo entre el arte y la realidad y de un intercambio continuo de códigos. Como es sabido, ese gesto estético, que nació con las vanguardias, marcó la historia del arte del siglo XX, desde dadá hasta el arte Pop. Jauss menciona la obra de Jaspers Johns que ilustró, dice el autor de Constanza, esa "crisis de identidad" del objeto ambiguo, con sus cuadros de banderas, tiros al blanco o latas Ballantine pintadas, frente a los que el receptor razonablemente se pregunta: ¿es esto una bandera o una pintura de bandera?, ¿es un tiro al blanco o un cuadro de un tiro al blanco?, ¿es una lata *Ballantine* o es una lata pintada? ¿Se trata de obras de arte o de objetos de la experiencia cotidiana? He aquí el dilema para el receptor⁴⁶.

⁴⁶ La estética de la recepción tuvo su versión hiperbólica y paródica *avant la lettre* —cuándo no— en la obra de Borges. En sociedad literaria con Bioy Casares Borges publica en los años 40 las *Crónicas de Bustos Domecq*. En las *Crónicas* se cita el caso Colombres, una caricatura que ridiculiza a las teorías estéticas en boga en la época. Cuenta Bustos Domecq que se había abierto por el año 41 el Salón de Artes Plásticas y que se tenían preparados premios especiales para trabajos que enfocaran la Antártida o la Patagonia. El cronista refiere que en la exposición citada el punto clave fue el patagónico. Y que Colombres, "fiel hasta aquella fecha a las aberraciones más extremas del neo-idealismo italiano" remitió un cajón de madera que al ser desclavado por las autoridades dejó escapar un carnero. El carnero hirió en la ingle a los miembros del jurado y al pintor-cabañero en la espalda. El ovino, añade el cronista, no era una *machietta* más o menos apócrifa, sino que resultó ser "un merino *rambouillet* de cepa australiana, no desprovisto ciertamente de su cornamenta argentina, que dejara su impronta en las respectivas zonas interesadas". No era, por tanto, una fina fantasía del arte, como hubiera sido de esperar, sino "un indudable espécimen biológico". La broma de Borges y Bioy sigue así: "Por alguna razón que se nos escapa, los lisiados componentes del jurado en pleno, denegaron a Colombres el galardón que su espíritu artista ya acariciara con ponderables ilusiones. Más equitativo y más amplio se reveló el jurado de la Rural, que no trepidó en declarar campeón a nuestro carnero, que usufructuó, desde ese incidente, la simpatía y el calor de los mejores argentinos." Y concluye con una reflexión sobre el problema que nos ocupa: "El dilema suscitado es interesante. Si la tendencia descripta prosigue, el arte se inmolará en aras de la naturaleza; ya el doctor T. Browne dijo que la naturaleza es el arte de Dios" (Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo, *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada, Bs. As., 1963).

IV. La crítica

¿Puede haber alguna seria objeción a estas tesis estéticas? Fragaso ha ensayado una crítica desde un enfoque histórico⁴⁷. Apoyándose en la tesis de Peter Bürger, que establece en las objetivaciones artísticas una conexión indisociable entre las categorías y la esfera de lo real a la que las categorías apuntan —tesis cuya fuente es la dialéctica hegeliana y el materialismo histórico— Fragaso sostiene que el paradigma del *object ambigu* y la indiferencia del objeto estético, categorías centrales de la estética de Jauss, pueden ser puestas en entredicho si se discute la legitimidad de extenderlas indiscriminadamente a obras de arte que históricamente no son la base real de la que esas categorías han nacido. Fragaso rehusa aceptar la noción de indiferencia si ésta se aplica indistintamente a obras modernas, vanguardistas y post-vanguardistas. Le parece cuestionable “la exigencia de validez universal a una categoría sin tomar en cuenta las transformaciones del concepto de arte y, por consiguiente, las modificaciones de las ideas de producción y recepción que recorren el arco comprendido entre Valéry y Jaspers Johns”⁴⁸. Por otra parte Fragaso cuestiona el subjetivismo que de esta estética se desprende. Apela para ello a la objeción que Gadamer en *Verdad y Método* había dirigido contra ese peligro. La indiferencia, sostiene, es “el mayor obstáculo para la constitución de una esfera autónoma de objetos estéticos y para la posibilidad de una filosofía del arte —no ya una Estética-objetiva”⁴⁹.

La crítica de Fragaso hacia la estética de la recepción se apoya, pues, en la defensa de la autonomía de la esfera estéti-

⁴⁷ Fragaso, Lucas, “El object ambigu. Paradigma de la estética de la recepción”, en *Espejos*, Revista-libro de creación y psicoanálisis, Silvia Bolotin, Edicial, Año 1, No. 1, Noviembre de 1992.

⁴⁸ p. 116.

⁴⁹ p. 113. No obstante, en la evolución del pensamiento del propio Gadamer encontramos que esa defensa de la cosa, del objeto artístico, queda, al menos en parte, bastante matizada en la obra posterior a *Verdad y Método*. En las conferencias reunidas en *La actualidad de lo bello* la posición de Gadamer se aproxima como una asíntota a la estética de la recepción.

ca entendida como artística, pero no como estética. Nos interesa, en cambio, la autonomía de la estética como estética, no como filosofía del arte. Y en ese sentido es posible que haya quedado una tarea pendiente en la estética de la recepción. Jauss, acertadamente, ha mostrado que tanto la poética de Poe como la estética de Valéry contribuyeron de un modo decisivo a liberar al arte de la metafísica. La estética de la recepción ha hecho otra parte fundamental del esfuerzo. Pero quizá haya aún camino por recorrer en tanto en ella sobreviven residuos de metafísica.

En efecto, el abandono de la metafísica en el campo de la estética implica la renuncia a encontrar detrás de los fenómenos algo que los trascienda. No sólo la postulación de la existencia del espíritu absoluto hegeliano, de la Idea, escondida detrás de las obras de arte, supone una actitud metafísica. Cualquier búsqueda de cualquier entidad del orden de lo inteligible que trascienda lo sensible, incluyendo la del sentido encerrado en obras de arte o en objetos encontrados, obstaculiza la libre complacencia, el placer desinteresado, ingenuo, podría decirse, de la captación contemplativa sensible.

¿Es posible un arte liberado de la metafísica? ¿Existe un arte creado como manifestación puramente estética que desdeñe la pretensión conceptualista de darle un carácter reflexivo al arte? Sabemos del predominio del arte conceptual en la actualidad. Pero al lado de la pintura conceptual, el siglo XX ha producido el arte *naïf*, y algunas otras producciones artísticas que van en la dirección de un arte de pura mostración, de pura apariencia estética, sin significados ulteriores, que muestran el curso de la vida en su ingenua forma ante una mirada que se abandona y se demora placenteramente en el mero percibir⁵⁰.

Al hablar aquí de pura apariencia estética estamos pensando en la belleza libre en el sentido de Kant, es decir en una belleza pura independiente de todo concepto⁵¹. En tal sentido

⁵⁰ Por ejemplo, en cine, ese sería el caso de *Silver City* de Wim Wenders o de *El aroma de la papaya verde*, de Tran Anh Hung.

⁵¹ Recuérdese que Kant distingue a la belleza libre (*pulchritudo vaga*) de la belleza dependiente (*pulchritudo adhaerens*). La primera es la correspondiente a las bellezas en sí "que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en consideración

creemos pertinente citar la interpretación heideggeriana de la estética de Kant, a la que nos adherimos. Dice Heidegger que "para encontrar bella una cosa debemos dejar a lo que se nos enfrenta, presentarse a sí mismo, puramente en tanto que sí mismo, en su rango y en su dignidad propios. No nos es lícito considerarlo en vista de otra cosa más que él, sea de nuestros fines o de nuestras intenciones, de un goce o de una ventaja posibles. El comportamiento para con lo bello en tanto tal, dice Kant, es el de la *libre complacencia*: debemos devolver al objeto encontrado en tanto tal lo que él es, dejarlo y permitirle lo que lo vuelve propio y lo que lo trae a nosotros"⁵².

La pura dimensión estética, barruntada por Baumgarten y Kant, supone, pues, la muerte del concepto añadido a la belleza. Y, como el arte ha estado ligado al concepto, eso significa también la muerte del arte entendido como materialización del pensamiento, pero no, como en Hegel, en detrimento de lo primero sino por comportar la prescindencia de lo segundo.

Bibliografía

- Baumgarten, Alexander, *Aesthetica*.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo, *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada, Buenos Aires, 1963.
- Estiú, Emilio, "Baumgarten: una estética del clasicismo", *Actas del 3er. Congreso Nacional de Filosofía*, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 1982.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- Los límites de la interpretación*, Lumen, 1992.

de su fin, sino que placen libremente y por sí", es decir a todos aquellos objetos estéticos que "no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado" (*Kritik der Urteilskraft*, &16).

⁵² Heidegger, Martin, "Kants Lehre vom Schönen. Ihre Missdeutung durch Schopenhauer und Nietzsche", *Nietzsche*, Pfullingen, Neske, I, 1961.

Fragaso, Lucas, "El object ambigu. Paradigma de la estética de la recepción", en *Espejos*, Revista-libro de creación y psicoanálisis, Silvia Bolotin, Edicial, Año 1, No. 1, Noviembre de 1992.

"Estética y filosofía del arte: un conflicto irresuelto", *Confines*, No. 2, Noviembre de 1995.

Gadamer, Hans Georg, *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.

Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Pfullingen, Neske, 1961.

Husserl, Edmundo, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstsein*, *Gesammelte Werke*, La Haya, 1966.

Ingarden, Roman, "Concreción y reconstrucción", en Warning, Reiner (ed.), *Estética de la recepción*, La balsa de la medusa, Visor, Madrid, 1989.

Iser, Wolfgang, "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

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

"El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Kant, Manuel, *Kritik der Urteilskraft*.

Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Poe, Edgar Allan, *Obras completas*, Claridad, Buenos Aires, 1990.

Valéry, Paul, *Eupalinos ou l'Architect*, Gallimard, Paris, 1924.

Walter, Ingo, *Picasso*, Taschen, 1990.