

HANS ROBERT JAUSS,  
“SOBRE LA DELIMITACIÓN DEL PRIMER NIVEL  
DE IDENTIFICACIÓN ESTÉTICA”

---

Jauss (1921-1997), discípulo de Gadamer y heredero de la hermenéutica filosófica, es uno de los principales representantes de la llamada teoría de la recepción o escuela de Constanza que ha dado un gran impulso al tema de la recepción, de la relación dialógica entre texto-lector, y de la mutua conformación del texto y el lector en el proceso de lectura.

El artículo seminal de Jauss “La historia de la literatura como desafío para la teoría literaria” aborda el problema de la disimetría existente entre las corrientes esteticistas y las historicistas, que postulan, respectivamente, un análisis sincrónico y diacrónico de la literatura. Estas dos posiciones las ejemplifica con el marxismo (consideración histórica) y el formalismo (consideración estética). El marxismo tiende a diluir la especificidad del arte y también su autonomía al hacerlo extremadamente dependiente de las circunstancias socio-políticas (lo que Jauss denomina “historia pragmática”) y al ser considerado como “reflejo” de tales circunstancias y transformaciones.

Para Jauss, la estética marxista se supera enfatizando la especificidad de la historia de la literatura. Los formalistas representan la visión esteticista del arte que, en vez de intentar explicar la obra desde la historia pragmática, pretenden explicarla desde sí misma, donde este “sí misma” de la obra puede incluir, como en el caso de Sklovskij y Tinjanov, la historia de la literatura, abriendo así una perspectiva diacrónica (la oposición entre géneros y formas anteriores) a la par de la sincrónica (la obra como sistema). Esta visión obvia la relación que hay entre historia de la literatura e historia pragmática, esto es, los cambios y transformaciones en el arte no son sólo producto de cuestiones estilísticas o que atañan exclusivamente a la forma.

Jauss hace frente al problema proponiendo que la literatura debe ser pensada desde la historia de la literatura y desde la historia pragmática, sin convertirla en archivo (obviando que es arte), sin convertirla en puro arte (obviando que es historia). Para lograrlo, Jauss afirma que es indispensable

no limitarse a la perspectiva de la producción de la obra, ni a la de la obra misma, sino que hay que incluir la perspectiva de la recepción. Es desde ésta que desarrolla su principal obra, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Aquí presentamos un capítulo de dicho texto en el que analiza ciertas posibilidades de experiencia estética en cuanto a la identificación del lector con el héroe y sobre la relación entre el texto y el lector.

La perspectiva histórica y sociológica de Jauss en su estudio de las distintas recepciones históricas de los textos obtuvo una fuerte crítica por parte de su colega Iser, quien en contraposición ha desarrollado una fenomenología del acto de lectura. Jauss ha sido influido en sus trabajos no sólo por Gadamer, sino también por el fenomenólogo polaco Roman Ingarden, quien ya proponía incluir en la estructura de la obra de arte literaria el tema de la recepción, así como por formalistas y estructuralistas con quienes discute constantemente.

*María Antonia González Valerio  
y Greta Rivara*

# SOBRE LA IDENTIFICACIÓN DEL PRIMER NIVEL DE LA IDENTIFICACIÓN ESTÉTICA

HANS ROBERT JAUSS

## PRELIMINAR

La investigación que sigue constituyó, originalmente, el objeto de una ponencia para el *VI Coloquio de Poética y Hermenéutica* (1972). Sus resultados me obligaron a una revisión<sup>1</sup> que me llevó a presentar, en un marco corregido, mi propuesta de distribuir los modelos interactivos de identificación con el héroe en cinco niveles de la experiencia estética. Lo primero que había que hacer era revisar, ante todo, la determinación de sus límites, pues ni la identificación constituye, por sí misma, un fenómeno estético, ni el héroe nace sólo de la producción poética. Modelos heroicos, religiosos o éticos pueden provocar en una actitud estética el placer catártico que se convertirá, más tarde, en cuota de seducción para comunicar al espectador o al lector modelos de conducta y dirigir, a través de lo ejemplar de la actuación o el sufrimiento humanos, su disponibilidad a la acción. La actitud estética que predispone a la identificación con el modelo corre siempre el riesgo de neutralizar estéticamente la llamada a la imitación<sup>2</sup> o de desviarla hacia el simple “mecanismo de la imitación” (Kant). La identificación en la actitud estética es un estado que, en lo relativo a la distancia, puede perder el equilibrio por exceso o por defecto al separarse desinteresadamente de la figura presentada o al unirse emocionalmente con la misma.

---

<sup>1</sup> Cf. introducción al cap. A, 7 (catarsis). [Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la experiencia estética)* [1977]. Trad. de Jaime Siles y Ela Fernández. Madrid, Taurus, 1986, pp. 159-184. (N. de los eds.)]

<sup>2</sup> En alemán: “Nachfolge” y no “Nachahmung” (imitación en español). Jauss identifica “Nachfolge” con “*aemulatio*”; se propone: “La actitud estética que predispone a la identificación con el modelo corre siempre el riesgo de neutralizar estéticamente la llamada a la emulación o de desviarla hacia el simple “mecanismo de la imitación”. (N. de los eds.)

De modo que se nos plantea la cuestión de determinar, de un modo más preciso, este estado móvil, tanto en su constitución estética como en su condición como “fase intermedia del proceso de distanciamiento”,<sup>3</sup> pues aunque la actitud estética puede —como resultado de la recepción de una tragedia o de una novela— satisfacerse con la admiración por una determinada figura literaria, el espectador o el lector suelen pasar, en el proceso de recepción, por una serie de actitudes cambiantes. El asombro, la conmoción, la admiración, el llanto, la risa, la alienación forman la escala de niveles primarios de la experiencia estética, implícitos en la representación o lectura de un texto. El espectador o el lector pueden entregarse a ellos, pero pueden también, en cualquier momento, alejarse de ellos; pueden adoptar una postura de reflexión estética e, incluso hacer, más tarde, un análisis personal, lo que supone un paso más en el distanciamiento tanto hacia atrás como hacia adelante. De ahí que la relación entre experiencia estética primaria y reflexión estética secundaria nos remita, de nuevo, a la diferenciación básica entre comprender y reconocer, asimilar e interpretar.

La identificación con el héroe no agota, naturalmente, las posibilidades de identificación estética. La identificación con lo representado puede hacerse, también, con otras figuras relevantes e, incluso, con una situación paradigmática, que es la que caracteriza, sobre todo a nivel primario, la experiencia lírica. Aunque el héroe literario hace mucho que ha caído en desgracia y recientemente se le ha dado bastantes veces por muerto, su figura resulta absolutamente indispensable para la teoría estética. Los modelos interactivos de identificación con el héroe nos ofrecen un incomparable arsenal de datos para la relación funcional del primer nivel de experiencia estética. El hecho de que dicho arsenal deba ser extraído del pasado no agota, en absoluto, el interés histórico que el paradigma del héroe tiene. A continuación (y dado que esta cuestión constituyó el punto de partida de mi investigación) nos ocuparemos de su importancia en la historia de la experiencia estética.

#### SOBRE LA IDENTIFICACIÓN DEL PRIMER NIVEL DE LA IDENTIFICACIÓN ESTÉTICA

La visión retrospectiva de la transformación de la experiencia estética<sup>4</sup> en el ámbito de la praxis vital cristiana [...] mostraba cómo los modelos iniciales

<sup>3</sup> Dieter Wellershoff, en *Poetik und Hermeneutik VI*, p. 550.

<sup>4</sup> En alemán: “der kathartischen Erfahrung”; se propone: “de la experiencia catártica”.  
(N. de los eds.)

de interacción de la experiencia religiosa se implantaron sobre el canon estético de la Antigüedad y cómo fueron, apoderándose progresivamente de las formas literarias de expresión, transmitiendo, a través de la actitud estética la identificación moral exigida en los niveles de lo apelativo, lo edificativo, lo simpatético y lo ejemplar. Los modelos de interacción, así literaturizados, dejaban ver todo un espectro de efectos sociales del arte, que no se pueden encasillar ni en las categorías formalistas de innovación y repetición, ni tampoco bajo el rótulo ideológico-crítico de los intereses de las clases dominantes. La experiencia estética de la historia secular del arte preautónomo no desaparece con las contradicciones de los efectos liberadores o conservadores del arte. Entre los extremos de la función *transgresora* y *cumplidora de normas*, entre un cambio progresista hacia nuevos horizontes y una adecuación a una ideología dominante, hay toda una serie de posibilidades de los efectos sociales del arte que a menudo no se tienen en cuenta, y que pueden denominarse *comunicativas* en el sentido social de “creadoras de normas”. Se trata entre otras de la capacidad de fundar normas que el arte heroico tiene y que consiste tanto en su facultad de instituir, iniciar, acrecentar y justificar como en la función imprescindible que el arte docente posee a la hora de comunicar, distribuir y explicar el cúmulo de conocimientos de la praxis vital cotidiana, transmisibles de generación en generación.<sup>5</sup> En estos procedimientos de recepción hay que distinguir entre lo que es un aprendizaje escolar basado en el ejemplo (es decir, *sujeto a normas*) y lo que es un seguir mecánica e involuntariamente las reglas (es decir, *cumplidor de normas*). Así se determinan las diferentes funciones del efecto social del arte que puede adoptar un modelo de interacción en el proceso comunicativo de la experiencia estética.

El modelo comunicativo de identificación, estéticamente comunicado, puede tipificarse sobre el hilo conductor<sup>6</sup> del héroe e introducirse en un modelo eurístico, que incluye el espacio de la experiencia estética existente entre la participación ritual y la reflexión estética.<sup>7</sup> Abarca el mismo ámbito que la tipología del héroe de Northrop Frye, pero en vez de partir de formas elocutivas o grados de capacidad de acción, parte de modalidades de recepción estructuradas también en cinco niveles, lo que permite —al menos desde el punto de vista receptivo— completar los cinco niveles de

<sup>5</sup> Para este punto, cf. Berger/Luckmann, 1971, sobre todo, p. 101. [Peter Berger y Thomas Luckmann, *Die Gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Francfort, 1970 (1971). (N. de los eds.)]

<sup>6</sup> En alemán: “Leitfaden”; se propone: “manual” o “guía” del héroe. (N. de los eds.)

<sup>7</sup> A este respecto, véase la síntesis expuesta aquí mismo (*infra* pp. 226-227.)

Frye. Mi modelo se diferencia de su escala de héroes<sup>8</sup> sobre todo en que no está subordinado a ninguna sucesión histórica gradual. La escala de Frye (Dios-semidiós-la figura del jefe—"uno de nosotros"—"el héroe", en sentido irónico) debe aclarar su teoría de los "mitos inversos",<sup>9</sup> en virtud de la cual el mito arquetípico que retorna, en sentido histórico inverso,<sup>10</sup> de nivel en nivel, queda desmontado por la progresiva proximidad a la verosimilitud cotidiana, empalidece, y se convierte en un modelo translúcido, hasta que en un último nivel la literatura moderna vuelve a tematizar una vuelta al mito en virtud de una ironía opuesta. En cambio, mis cinco niveles de recepción —aunque proceden de la observación de modelos de interacción históricamente documentados— deben ser entendidos como un conjunto de funciones de la experiencia estética que no sólo aparecen juntos en cada época, sino que además, pueden entrar en una libre relación de causas y efectos. La participación ritual puede transformarse en identificación asociativa del drama; puede también resolverse por la ironía y convertirse en el objeto de una actitud puramente estética; la composición puede romper la identificación admirativa con un héroe; la liberación catártica del ánimo puede anular la identificación simpatética; y una llamada a la identificación moral puede cuestionar la reflexión estética, etcétera. En una palabra: desde cualquier nivel de la identificación puede llegarse a otro, de manera que hay que entender nuestro modelo heurístico no como una sucesión jerárquica gradual, sino como un círculo funcional de posibles actitudes primarias de la experiencia estética que permite describir la identificación dominante tanto en las fases del proceso de recepción como en su resultado.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Frye, 1957, pp. 37 y ss.; contra su modelo puede objetarse, sobre todo, que su intento de relacionar la sucesión de tipos con las grandes épocas de la literatura europea, y ver todo esto concretizado en cada nivel, no da históricamente resultado. Los tipos de héroe descritos diacrónicamente se presentan, en casi todos los niveles históricos, de manera sincrónica y simultánea, y entablan una relación de competencia. El violento paralelismo de las modalidades literarias trágico-cómicas sigue siendo especialmente insatisfactorio. Podría aceptarse su colocación del nivel mítico bajo los polos opuestos *dionisiaco* y *apolíneo*, así como su colocación del nivel del romance bajo los estilos *elegiaco* e *idílico*, pero entonces no tendríamos de tantas dicotomías, y los restantes niveles sólo unilateralmente podrían ser etiquetados con las denominaciones de catártico, patético e irónico. [Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, 1957. (N. de los eds.)]

<sup>9</sup> En alemán: "versetzen Mythen"; se propone: "mitos desplazados". (N. de los eds.)

<sup>10</sup> En alemán: "versetzten"; se propone: "en sentido histórico desplazado". (N. de los eds.)

<sup>11</sup> Desgraciadamente, no ha sido posible, debido a razones técnicas, disponer en círculo el cuadro de los modelos de interacción (*cf. infra*).

Al héroe lo he incluido, a diferencia de Frye, como “ser divino” propio de la participación ritual en la delimitación de los cinco niveles. La actitud estética sería tan poco adecuada para el mito del Dios agonizante (tal y como lo conocemos por los cultos de la vegetación y más tarde por las altas religiones) como la identificación moral; desde el punto de vista de la recepción, éste necesita la enajenación del sujeto en la comunidad de arte ritual. Una analogía estética de esta enajenación ritual puede verse en la experiencia estética del juego que exige de todos los participantes la enajenación del sujeto en la nueva identidad de la función representada en la comunidad lúdica. Tanto si se trata del ceremonial de una fiesta como si se trata de un ritual profano surgido de la comunicación literaria, o de una forma de sociabilidad derivada de ella, todos estos actos lúdicos tienen en común lo que el drama espiritual del Medievo manifiesta en su forma más pura: que al participar todos desaparece la oposición entre obra y público, actor y espectador. En este punto discrepo de Gadamer, quien para poder acercarse de nuevo al drama al ritual<sup>12</sup> —en tanto que el “procedimiento lúdico que exige necesariamente la presencia del espectador”— se muestra partidario de entender el acto ritual “como representación verdadera para la comunidad”. Pero al pensar así no tiene en cuenta que tanto en el juego ritual como en el social, había desaparecido ya la oposición entre procedimiento lúdico y espectador: allí donde una acción lúdico-ritual se convierte en representación para la comunidad, empieza a haber ya distancia entre obra y espectador y, en ese momento, lo ritual se pierde. (También el juego social se vería interrumpido si a un espectador, no participante en el mismo, éste le resultara desconocido.) Si definimos como identificación asociativa la asunción de una función dentro del comportamiento lúdico-estético, entonces cobra validez la dualidad de lo imaginario, porque la identificación con la comunidad lúdica puede, en caso positivo, convertirse en el placer de la existencia libre y, en caso negativo, caer en la obligación de identificarse colectivamente con rituales arcaicos.

El paso de participación ritual a identificación asociativa puede explicarse mediante la transmisión histórica<sup>13</sup> entre experiencia religiosa y estética. La forma en que el drama espiritual del Medievo se origina a partir de la celebración litúrgica —y ésta, especialmente, a partir del *Introito* de la misa de pascua (el tropo: *Quem queritis in sepulchro*)— está detalladamente documentada y es conocida desde hace mucho tiempo. Las más recientes in-

<sup>12</sup> Gadamer, 1960, p. 104. [Hans George Gadamer, *Wahrheit und Methode - Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik*. Tübinga, 1960. (N. de los eds.)]

<sup>13</sup> En alemán: “Schwelle”; se propone: “umbral” histórico. (N. de los eds.)

vestigaciones de Rainer Warning han demostrado que entre la celebración *intra muros* y el drama espiritual *extra muros ecclesiae*, no hay un proceso homogéneo de secularización progresiva, sino que hay un momento de cambio en el reparto, que es lo que nos interesa.<sup>14</sup> El drama litúrgico no era aún una *obra dramática*, sino una fiesta; su lugar es anterior a la transición de la participación ritual a la identificación asociativa. En ese momento no cumple otra función que la propiamente litúrgica: celebración y conmemoración participación en acontecimientos sagrados, pero nunca *representación*.<sup>15</sup> El paso a la identificación asociativa del drama bíblico no se produce hasta el siglo XII. El drama de Adán (de antes de 1174) no es ya una fiesta, sino la representación de un acontecimiento bíblico; sus personajes ya no son acólitos, sino actores que interpretan una acción lúdica a la que los espectadores deben asociarse tomando parte activa en la escena representada. Las acotaciones del *jeu d'Adam* no dejan lugar a dudas: se trata del trayecto que el Diablo recorre por la plaza de la iglesia (*discursus diaboli per plateam*) y que involucra ostentosamente a los fieles en la tentación de Adán y sus consecuencias.<sup>16</sup>

No es una casualidad el que, en la versión popular del drama, la acción sagrada no tenga lugar dentro del recinto de la iglesia. Como ha demostrado Warning, el drama como “misa en la plaza del mercado”, vuelve a presentar formas rituales que se apartan de la doctrina ortodoxa y que al final hasta la contradicen. La tradición popular que ahora empieza a imponerse otorga al Diablo —entendido como rival de Dios— carta de naturaleza.<sup>17</sup> En el drama de Pascua, el Cristo resucitado adquiere rasgos del dios renacido de la

<sup>14</sup> Warning, 1974, pp. 37 y 55. [Rainer Warning, *Funktion und Struktur - Die Ambivalenzen des Geistlichen Spiels*. Munich, 1979. (N. de los eds.)]

<sup>15</sup> Según Guiette, 1972, p. 7: “Ce *drama* n’a pas d’autre but que la liturgie elle-même. Il est célébration en même temps que commémoration. Il doit signifier, plus qu’il ne représente. Il est louange et prière: service de Dieu”. [Robert Guiette, *Questions de Littérature*, t. I. Gante, 1960, t. II, Gante, 1972. (N. de los eds.)]

<sup>16</sup> Warning, 1974, pp. 140. [R. Warning, *op. cit.* (N. de los eds.)] [En alemán: “der Weg des Teufels über den Platz vor der Kirche (*discursus diaboli per plateam*) ist ein ‘Weg durch das Volk’ (*discursus per populum*), der die versammelten Gläubigen ostentativ in die Versuchung Adams und ihre Folgen einbezieht”; la traducción que proponemos incluye un fragmento que en la presente traducción se omitió: “el recorrido del Diablo por la plaza de la iglesia (*discursus diaboli per plateam*)” es un “recorrido a través del pueblo (*discursus per populum*), que involucra ostentosamente a los fieles en la tentación de Adán y sus consecuencias”. (N. de los eds.)]

<sup>17</sup> En alemán: “Die hier einsetzende volksprachliche Tradition setzt den Teufel als dualistische Widerpart Gottes wieder ins Recht”; se propone: “La aquí mencionada tradición popular coloca nuevamente al Diablo como el justo adversario [antagonista] de Dios”. (N. de los eds.)



primavera; el culmen de este desarrollo heterónimo lo supone la representación licenciosa del martirio del Cristo crucificado, en cuya caracterización es fácil reconocer los rasgos del ritual arcaico del chivo expiatorio. Warning explica este proceso como una remitificación de la historia sagrada, en la que la protesta de la religiosidad popular dualístico-pagana va abriéndose camino contra el dogmatismo monoteísta de la teología del nominalismo. Su tesis se apoya en documentos, hasta ahora ignorados, que permiten ver el regreso de los dramas cristianos a la identificación colectiva con rituales arcaicos, y explica el porqué de la prohibición oficial de las representaciones de la Pasión en la Baja Edad Media.<sup>18</sup>

Para la delimitación de los otros cuatro niveles de identificación estética primaria podemos partir —como lo hace Frye— de la división aristotélica de los caracteres. Según ésta,<sup>19</sup> los caracteres poéticos pueden representarse “según el modelo del pintor”: *mejor o peor* que nosotros, pero siempre *parecidos*. La oposición entre “mejor que nosotros” y “parecido a nosotros” corresponde a la diferenciación fundamental entre identificación admirativa e identificación simpatética, como Max Kommerell ha demostrado en lo relativo a un punto de inflexión en la recepción aristotélica: la crítica de Lessing a la teoría estética de Corneille.<sup>20</sup> Se trataba pues de un cambio en la significación moral del placer trágico que tenía en Corneille y Lessing fines diferentes. Para Corneille, el terror era la emoción autorrelacionante del espectador que debía purificarse mediante la admiración del héroe o el mártir perfecto hasta en sus sufrimientos, y convertirse en emulación de su misma virtud. Lessing, en cambio, partía de la compasión que era, para él, la emoción que, al ponerle en el lugar del otro, le hacía entrar en relación con el yo ajeno para, mediante la identificación del espectador con un héroe incompleto y de calidad mediana, hacerle entender situaciones humanas e invitarle a tomar decisiones honestas. De ello deriva una oposición básica entre las dos actitudes estéticas primarias que podemos encontrar en los modelos interactivos de todas las épocas de la tradición literaria: “la admiración es una emoción que crea distancia; la compasión, en cambio, la suprime; porque yo admiro lo que está más allá de mis posibilidades y lo que está por encima de mí”.<sup>21</sup>

A la identificación admirativa y a la simpatética se les puede oponer la posibilidad de hacer evidente el hiato que hay entre identificación estéti-

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 239 y ss.

<sup>19</sup> Aristóteles, *Poética*, 1148a.

<sup>20</sup> Kommerell, 1957, pp. 202 y ss. [Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles - Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Francfort, 1957. (N. de los eds.)]

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 209.

ca y praxis moral, que en el caso de la admiración hacia un héroe se anula reconociendo su perfección, y en el caso de la compasión comprensiva de su situación, desaparece en el acto de solidaridad. Lo contrario de esto es la efectividad propia de la *identificación catártica* en el sentido clásico estricto, pues aunque ésta también traslada al espectador a la situación del héroe sufriente u oprimido, lo hace mediante la conmoción trágica o el alivio cómico, es decir, con una liberación de su ánimo para que él, a partir de una reflexión libre y sin una obligación<sup>22</sup> didáctica ni una sugestión imaginaria, pueda formar su juicio y seguir la actitud<sup>23</sup> de ello resultante. Esta alta exigencia no ha librado a la identificación catártica del riesgo de que el espectador sucumba al poder mágico de la imaginación y se pierda en una simple identificación placentera con lo representado, ni de que una carcajada<sup>24</sup> despiadada acalle la risa identificadora, ni de que la reflexión estética se obceque en una objetivación de la moralidad. Este riesgo siempre amenazante se ve equilibrado por procedimientos que rompen el círculo de hechizos de lo imaginario y la actitud estética autosuficiente, debido a que la identificación esperada o deseada por el espectador ha sido introducida sólo aparentemente y se ve, luego, negada o ironizada. Cuando pongo la negación de los modelos esperables de identificación bajo el denominador común de un nivel de identificación y hablo de *identificación irónica*, tengo que recurrir para esta identificación paradójica al derecho de utilizar irónicamente el lenguaje. Con el nivel de la identificación ironizante se ha alcanzado, en el espectro de las funciones sociales de la experiencia estética, el modelo de interacción transgresor de normas *par excellence*. El que la negatividad de los modelos irónicos de identificación no alcance su meta y pueda provocar un comportamiento estético deficiente (como irritación, aburrimiento, aborrecimiento o indiferencia), confirma la ambivalencia básica, propia de toda experiencia estética en su dependencia de lo imaginario. El cuadro de conjunto de la página siguiente (que resume tanto lo tratado hasta ahora como también los resultados de la próxima aplicación histórica de los cinco niveles de identificación estética) detalla esta ambivalencia con palabras-clave relativas a las normas jerárquicas y regresivas de comportamiento.

Soy consciente del carácter provisional de este modelo y de su particular deficiencia: me refiero a que le falta una fundamentación basada en una

<sup>22</sup> En alemán: "Zwang"; se propone: "presión". (N. de los eds.)

<sup>23</sup> En alemán: "Einsicht"; se propone: "comprensión". (N. de los eds.)

<sup>24</sup> En alemán: "Lachritual"; se propone: "ritual de risa", o "ritual hilarante". (N. de los eds.)

teoría de las emociones. Pero quisiera creer que por lo menos deja patente el interés que tiene para la investigación de este aspecto de la experiencia estética, y que como resultado histórico-literario sirve de estímulo a las disciplinas interesadas en ello. El abandono de este terreno, favorecido por el descrédito en que han caído tanto el placer estético como el héroe que ha sido desterrado de la literatura moderna, es a todas luces evidente. La ciencia de la literatura sólo se ha ocupado —y ello desde un punto de vista histórico— de la doctrina emotiva de la retórica y de la tradición poetológica: entre los “sentimientos clásicos”, investigados históricamente y la tesis moderna de las emociones, hay un abismo que ni el psicoanálisis ha sabido salvar, debido a que el problema de la identificación no se ha resuelto aún de modo satisfactorio ya que la cuestión de la identificación condicionada por la actitud estética no ha sido apenas abordada. Comparada con el preponderante análisis de la producción, la teoría de la recepción literaria dentro de la psicología de la literatura se encuentra todavía en sus comienzos. Los importantes empujes y modelos de interpretación de Simon Lesser y Norman Holland se orientan más hacia la disposición psíquica del lector y las imágenes de su fantasía instintiva dentro del proceso de la recepción que hacia la efectividad comunicativa y los modelos de interacción de la experiencia estética;<sup>25</sup> me parece que en las investigaciones empíricas de la psicología de la literatura no se presta a éstos la debida atención.

### Los modelos interactivos de identificación con el héroe

Tipo de identificación	Relación	Disposición receptiva	Normas de comportamiento (+ = progresiva) (- = regresiva)
asociativa	juego/lucha (fiestas)	trasladarse a las funciones de los demás participantes	+ placer del existir en libertad (pura sociabilidad) - exceso autorizado (regresión a rituales arcaicos)
admirativa	el héroe total (santo, sabio)	admiración	+ <i>aemulatio</i> (emulación) - <i>imitatio</i> (imitación) + ejemplaridad - edificación/diversión en lo inusual (necesidad de evasión)

<sup>25</sup> Lesser, *Fiction and the Unconscious*, 1962; Holland, *The Dynamics of Literary Response*, 1968: los diferentes intereses de la cuestión me han hecho ahorrarme una polémica. Habría que cambiar la convertibilidad de los resultados.

c) simpática	el héroe imperfecto (cotidiano)	compasión	+ interés moral (disposición a la acción) - sentimentalismo (placer en el dolor) + solidaridad con una acción determinada - autoafirmación (consolación)
d) catártica	a) el héroe sufriente	conmoción trágica/ liberación del ánimo	+ interés desinteresado/ reflexión libre - curiosidad (ilusionamiento)
	b) el héroe oprimido	Risa participadora/ alivio cómico del ánimo	+ juicio moral libre - burla (carcajada ritual)
e) irónica	el héroe desaparecido o el antihéroe	extrañeza (provocación)	+ creatividad como efecto - solipsismo + sensibilización de la percepción - aburrimiento cultivado + reflexión crítica - indiferencia

El pragmatismo lingüístico y la teoría de la comunicación apenas si admiten<sup>26</sup> la cuestión de las condiciones emocionales de los modelos ficticios de interacción. En la teoría del acto lingüístico de Karlheinz Stierle que tan fecunda ha sido para la fusión de horizontes de la ficción y la experiencia pragmática, se echa de menos el nivel de la recepción ingenua de textos de ficción.<sup>27</sup> Y una teoría moderna, como la de los “juegos comunicativos de acción” de Siegfried J. Schmidt, parece interesarse sólo por el nivel reflexivo de una “comunicación estética”, y tolera la satisfacción estética sólo cuando ésta procede del reconocimiento de la pluralidad de significaciones de un texto estético, negando a todas las identificaciones primarias de mi modelo el carácter legítimo de experiencia estética.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> En alemán: “sich annehmen”; se propone: “ocuparse en algo”. La frase completa debe leerse: “El pragmatismo lingüístico y la teoría de la comunicación apenas si se han encargado de la cuestión”. (N. de los eds.)

<sup>27</sup> Falta, en Stierle, 1975a, como nivel intermedio entre la recepción pragmática y la autorreferencial. Y podría considerarse como el parangón positivo de la “recepción cuasi pragmática” negativamente valorada. [Karlheinz Stierle, *Text als Handlung - Perspektiven einer Systematischen Literaturwissenschaft*. Munich, 1975 (Uni Taschenbücher, 423) (N. de los eds.)]

<sup>28</sup> Schmidt, 1971, pp. 50 y ss., además de en *Poetik und Hermeneutik VI*, pp. 546 y ss. [Siegfried Schmidt, *Asthetischen*. Munich, 1971. (N. de los eds.)]

En lo que se refiere a la crítica hecha por Schmidt a la deficiencia de mi anterior versión, que no subrayaba lo bastante la diferencia existente entre identificación y actitud estética resultante, debo decir que espero haberla superado entretanto.<sup>29</sup> Pero aprovecho gustoso la oportunidad para dejar de nuevo claro que, según mi concepción, cualquier experiencia estética —incluidos tanto los niveles primarios como la admiración y la compasión— exige un acto de distanciamiento. En ese sentido, tengo que darle toda la razón a Wellershoff cuando dice: “el lector, cautivado por un texto, desea tanto reconocerse como diferenciarse, es decir, tener espacio para alternativas; y esto es lo que, desde el principio, le viene garantizado por el carácter ficticio del texto, por su revocable verdad, que, por lo pronto, termina en la última página”.<sup>30</sup> Esta formulación coincide, me parece, con mi definición de la satisfacción estética como “autoplacer en el placer ajeno”. Porque lo que constituye la satisfacción característica en el estado móvil de toda identificación estética no es el simple abandonarse a una emoción, ni tampoco la serena reflexión sobre ella, sino el movimiento de vaivén, el continuo diferenciarse de la experiencia ficticia y el probarse a sí mismo en el destino del otro. Schmidt, al colocar la “comunicación estética” más allá de lo emocional y circunscribirla al marco de categorías tales como la autoexperiencia, la experiencia sensible y la experiencia de la obra, en las que falta —y no por casualidad— el correlato intersubjetivo, no ve este distanciamiento que, en el proceso de recepción, se aplica constantemente a la oferta emocional de identificación.<sup>31</sup>

Al correlato intersubjetivo —es decir, a la autoexperiencia en la experiencia del otro— Wellershoff le ha dado una formulación a partir de la cual puede justificarse la hoy tan sospechosa empresa de demostrar que el héroe dado por muerto constituye un paradigma absolutamente necesario para la experiencia estética: “Yo me diferencio del personaje y, tanto en la diferenciación como a través de ella, experimento mis posibilidades”.<sup>32</sup> Al

<sup>29</sup> Cf. *supra* H. R. Jauss, *op. cit.*, pp. 159-184.

<sup>30</sup> En *Poetik und Hermeneutik VI*, p. 550.

<sup>31</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 547 y ss. Mi descripción del proceso receptivo como un movimiento de vaivén entre identificación emocional y distanciamiento tiene su correlato en la descripción psicoanalítica del placer estético que hace Holland, 1968, p. 202: “When literature ‘pleases’, it, too, lets us experience a disturbance is a fantasy rather than an event or activity. This pattern of disturbance and mastery distinguishes our pleasure in play and literature from simple sensuous pleasures”. [Norman Holland, *The Dynamics of Literary Response*. Nueva York, 1968. (N. de los eds.)]

<sup>32</sup> En *Poetik und Hermeneutik VI*, p. 550.

descrédito de la identificación con el héroe, acaecido en la teoría estética, contribuyó el hecho de que el estudio de Freud, *Der Dichter und das Phantasieren* (1908), diese por agotado el tema de “su majestad el yo”, que en todos los personajes literarios aparece documentado como el héroe de sus vigiliyas y por tanto el interés psicoanalítico por el paradigma del héroe. No se tuvo en cuenta que ese brevísimo estudio, al cambiar el problema estético-productivo en estético-receptivo, no sólo daba una nueva explicación del interés por la literatura trivial, sino que además contenía estímulos para una hermenéutica de la experiencia de la gran literatura, que están todavía hoy sin explotar.<sup>33</sup>

Para la experiencia estética es interesante el análisis de la función del reencuentro chocante y el reconocimiento a los que ya nos hemos referido al hablar de las posturas emparentadas de Proust y de Freud:<sup>34</sup> me refiero a la explicación psicoanalítica del placer estético como liberador de tensiones profundas y como regreso feliz a lo reprimido y olvidado que permite ver la parcialidad de aquellas teorías estéticas para las que toda experiencia estética debía medirse según categorías de innovación tales como el estímulo de la forma constantemente renovada, la ruptura entre obra y tradición, la negación del sentido objetivamente vinculante y la contradicción entre arte y realidad social.<sup>35</sup> Por otro lado, existe la posibilidad de considerar la teoría freudiana del placer estético (que surge de la experiencia chocante del reconocimiento) como condición previa a toda teoría de la sublimación estética, y entender ésta como un proceso que conduce al sujeto receptor a un nuevo conocimiento, en la medida en que en el autoplacer se apodera de lo-ajeno-al-yo y amplía su propia experiencia en el ser-diferente del héroe. Ya Paul Ricoeur había postulado que esta supresión de la contradicción existente entre regresión y sublimación podía tener su origen tanto en el trabajo productivo como en el receptivo, y que precisamente en eso estribaba la oportunidad propia de la experiencia estética.<sup>36</sup> Y así, entre el

---

<sup>33</sup> Con respecto a esto, cf. P. Von Matt, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*, Friburgo, 1972, cap. VII.

<sup>34</sup> Cf. *supra* R. Jauss, *op. cit.*, p. 31. (N. de los eds.)

<sup>35</sup> Mi libro *Literaturgeschichte als Provokation* comparte esta unilateralidad con la teoría evolutiva de los formalistas rusos.

<sup>36</sup> Ricoeur, 1965, p. 184; la tarea, aún no afrontada, de una estética psicoanalítica se esboza así: “Tal vez esta oposición entre regresión y progresión sólo es cierta en una primera aproximación; tal vez hay que superarla, pese a su fuerza manifiesta; la obra de arte nos pondría sobre la pista de nuevos descubrimientos relativos a la función simbólica y a la sublimación. ¿El verdadero sentido de la sublimación no podría consistir en establecer nuevos

sueño y el arte, entre una experiencia solipsista que da vueltas dentro de sí misma y una experiencia intersubjetiva que le conduce fuera de su propio yo, el paradigma del héroe alcanza todo su relieve: “mira hacia atrás, preferentemente hacia el pasado, hacia la infancia, porque en el sueño, el disfraz predomina sobre el desvelamiento. Y precisamente porque en la obra de arte domina el desvelamiento, ésta es, sobre todo, un símbolo prospectivo de la síntesis personal y del futuro del hombre, y no sólo un síntoma regresivo de sus conflictos aún no resueltos. Por eso mismo, el placer —para nosotros, los laicos— consiste no sólo en el simple revivir —dotado de un tanto de seducción de nuestros conflictos personales—, sino en ese participar en la tarea de la verdad, que se realiza a través del héroe”.<sup>37</sup>

La continuación hecha por Ricoeur de la teoría freudiana de la experiencia estética me da la ocasión para advertir el problema no resuelto en mi ensayo. El límite existente entre experiencia cotidiana y experiencia estética no separa tajantemente al héroe de la vigilia del héroe de la obra de arte. El proceso de identificación con ese modelo ideal que nos gustaría ser no siempre alcanza la síntesis personal: puede volver a incurrir en la imagen soñada que el soñador-despierto tenía ya de sí mismo. Al delimitar los modelos de interacción topamos siempre con el cambio que la experiencia estética hace al transformar la apropiación de lo ajeno en confirmación de deseos y esperanzas propias. ¿Podría la teoría psicoanalítica de la ambivalencia, desde la identificación estética, ayudarnos a explicar el cambio de la admiración positiva en simple asombro por lo inusual; el de la libre emulación en imitación obligada; el de la compasión activa en placer sentimental en el dolor; el de la conmoción trágica en placer por lo espantoso; el del reconocimiento provocador de la risa en burla agresiva y demás formas de manifestación regresiva?; ¿podrían los modelos progresivos de interacción —como forma de la constitución del sujeto, según el modelo del otro concepto de Freud— corresponder a la identificación con el padre (“ser y llegar a ser como él”)? Y ¿podrían los modelos regresivos de interacción —en tanto que sustitutos de una elección elevada del objeto y en contra del concepto freudiano— corresponder a la elección del objeto paterno (“lo que nos gustaría tener”), pudiendo ello ser esa ambivalencia de la identificación, esa expresión de

---

significados a partir de la movilización de antiguas energías, revestidas únicamente de formas arcaicas?” De acuerdo con esto, P. von Matt intenta entender la experiencia estética en una dialéctica entre “belleza como shock espontáneo y belleza como tarea de reconocimiento”. (*Op. cit.*, p. 113.) [Paul Ricoeur, *De L'interprétation - Essai sur Freud*. Paris, 1965. (N. de los eds.)]

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 533.

cariño y a la vez ese deseo de apartamiento que se manifiesta en la pérdida del estado, indeciso y libre de la actitud estética?<sup>38</sup>

La respuesta a estas preguntas prefiero dejárselas a las disciplinas a las que competen, y sólo deseo indicar que la tercera posibilidad que Freud somete a examen, en el capítulo VII de *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (“la identificación basada en el poder trasladarse o querer trasladarse a la misma situación”) podría aclarar el nivel primario de la experiencia lírica. El ejemplo que da Freud es el deseo de la alumna interna que desearía tener una relación amorosa secreta como la de su amiga que se siente feliz, pero también está atormentada por los celos: uno de los yoes “ha percibido en el otro una analogía significativa en un punto” y acepta, “influido por el sentido de culpabilidad, también el sufrimiento que conlleva”.<sup>39</sup> El hecho de que aquí la identificación no esté relacionada con la persona (que incluso puede no ser de su agrado), sino que nazca de la disposición de ánimo para asumir una situación, tiene su análogo en la recepción lírica: tampoco en este caso se busca en el otro la identidad de la persona, sino que sobre un yo lírico —que pone en juego su identidad en las experiencias-límite de la vida cotidiana— se inserta una analogía significativa.<sup>40</sup> La sublimación estética se situaría pues en ese movimiento con el que el yo receptor se eleva por encima de su identificación emocional con una situación concreta las más de las veces de reconocimiento placentero de aquella “analogía universal” que hace que el yo lírico brille como sentido de su experiencia.<sup>41</sup> El carácter parcial del estado de indecisión de la experiencia lírica introduce la regresión estética y puede perder el equilibrio y quedarse en un demasiado-poco, haciendo

---

<sup>38</sup> Me remito al capítulo VII, *Die Identifizierung* de *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. OC, t. IX, pp. 98 y ss.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>40</sup> Según K. Stierle (*Subjekt, Identität, Text: Zur Theorie der Lyrik*, en *Poetik und Hermeneutik VIII*, p. 23), el yo lírico es, *a priori*, un sujeto problemático: “es un sujeto a la búsqueda de su identidad, que se articula líricamente en el movimiento de esa búsqueda. Los temas clásicos de la lírica son, pues, aquellos en los que se pone en juego la identidad: p. ej., el amor, la muerte, la autorreflexión y la experiencia socialmente directa de lo otro, sobre todo, del paisaje”.

<sup>41</sup> Archibald Macleish, en *The Means to Meaning* (traducida al alemán como *Elemente der Lyrik*, Göttingen, 1960) ha demostrado que el hacer restallar una “alegoría universal”, incluso y precisamente en situaciones ocasionales, es un elemento constitutivo de la lírica. Así, el poema *To His Coy Mistress!* (*Had we but world enough and time*) debe su fama no tanto “al mecanismo de la retórica amorosa” como al contexto significativo sobre el que Marvell teoriza: “Porque estas formas líricas, como corresponde a su esencia, son bifrontes y, con una cara, miran al juego amoroso ligero, y con la otra, a la tragedia de la existencia humana”.



que el yo receptivo encuentre satisfacción en un autoplacer sentimental, de manera que la experiencia en el otro tenga sólo una función dislocadora.<sup>42</sup>

Explicaremos la tabla de modelos interactivos sobre todo en su dimensión histórica. Desarrollar los cinco niveles definidos de la identificación estética me parece una tarea necesaria; lo haré primero por separado y diacrónicamente, ilustrándolo con ejemplos tomados de la tradición literaria que más y mejor conozco, antes de describir sus relaciones funcionales sincrónicamente o con procesos de recepción de los niveles variables de identificación. La matriz de los cinco niveles podría resultar algo estrecha para su aplicación a procesos empíricos de recepción; por eso podría coordinarse con el motivo holandiano de la interacción de “fantasy content and the defensive or other management of the fantasy”, que él mismo consideraba demasiado amplio y carente de estructura para la formación y transformación de “emociones literarias”.<sup>43</sup> Sin embargo, mi modelo ha dado excelentes resultados tanto a la hora de remitir el cambio histórico de la figura del héroe cómico a actitudes variables de identificación estética, como al explicar el motivo de la satisfacción que en nosotros provoca una experiencia estética que no ha desaparecido todavía. El ensayo recogido en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*<sup>44</sup> parte de la diferenciación básica entre reírse *de* y reírse *con* en lo literario; deduce lo primero de la comicidad del contraste, y lo segundo de la afirmación del principio del placer, y lleva el análisis de las funciones emotivas de lo cómico (alivio, protesta, solidaridad) hasta la catarsis humorística: con la transformación del reírse *de* en reírse *con* la figura humorística, que está por encima de la destrucción de sus fines, se alcanza el grado máximo de auto-afirmación dentro de lo no-ideal.

En lo que se refiere a la recepción, la comicidad del contraste resuelve el hechizo de la identificación admirativa al hacer descender al héroe perfecto desde su idealidad a situaciones escabrosas, y al convertir sus apuros no heroicos en objeto de placer para el espectador no involucrado. Como muestran las interpretaciones de las parodias virgilianas de Scarron, Blumauer y Marivaux, este placer puede encontrar satisfacción al descargarse de la seriedad heroica de la herencia literaria; por otra parte, el potencial emotivo de la catarsis cómica puede articularse también como protesta contra la autoridad social dominante, y reacuñarse al final en una solidarización con

---

<sup>42</sup> En alemán: “Auslöserfunktion”; se propone: “función desencadenante”. (N. de los eds.)

<sup>43</sup> Holland (1968), pp. 289 y 55. [N. Holland, *op. cit.* (N. de los eds.)]

<sup>44</sup> “Experiencia estética y hermética literaria”, en R. Jauss, *op. cit.*, pp. 295-303.

el héroe no heroico, haciendo que aspectos de la naturaleza humana hasta ahora oprimidos alcancen reconocimiento social. Por otro lado, la comicidad rabelaisiana de lo grotesco que surge de la afirmación e implantación del principio de placer subraya la distancia cognitiva existente entre lector y héroe mediante una convención basada en lo cómico, que eleva a la comunidad en el reír de ello surgido, celebrándola como liberación del cuerpo y triunfo sobre el miedo y sobre todas las fuerzas del mundo normalizado. En este caso se trata de un modelo destacado de interacción de la identificación asociativa. El sujeto colectivo de la risa, constantemente aludido por Rabelais y representado por una peña de glotones y borrachos, atrae al que está fuera y constituye —en virtud de la inversión placentera de todas las instancias de la razón social— la insularidad de una anomalía festiva. Por último, a los *humours*, en los que se representa la naturaleza humana con una parcialidad caprichosa y con debilidades inofensivas, corresponde una variante simpáticamente suavizada del reírse *de*: Mr Pickwick —presentado, primero, como un encantador *average man* por la vía de una trascendencia heroica y convertido en objeto de burla, alcanza, en su trayectoria picaresca contra la malevolencia y la injusticia del mundo, la dignidad propia de la figura del humor descrito por Freud, de manera que la comicidad de la inocencia, que nos causaba risa, exige del lector una admiración cada vez mayor. Con ello, el héroe humorístico vuelve a ganarle a la identificación admirativa aquel terreno del que la burla del héroe degradado lo había expulsado.