

REIVINDICACIÓN DEL GUSTO: SUJETO, EXPERIENCIA ESTÉTICA Y RECEPCIÓN LITERARIA*

JOSU LANDA**

[A Gustavo Leyva]

Resumen: La vida en el texto y el texto en la vida: en esto se cifraría un “ethos de la lectura”. Para sustentarlo, se retematizan las categorías “sujeto” y “gusto”; se describe el proceso de liberación ética de la sensibilidad y el placer potenciado por Kant; se aborda la soberanía del gusto respecto del conocimiento y la moral, congruente con la desmimetización del arte; se examina la autonomía de la obra y se cuestionan las teorías de la recepción literaria, en pos de la lectura como experiencia de la intensidad.

PALABRAS CLAVE: SUJETO, GUSTO, HEAUTONOMÍA, RECEPCIÓN LITERARIA, EXPERIENCIA ESTÉTICA

Abstract: *Life in the text and the text in life: here we would place an “ethos of reading”. To sustain this, the categories of “subject” and “object” are rethought; the process of ethic liberation of sensibility and pleasure encouraged by Kant are described; the independence of taste with respect to knowledge and moral is addressed, congruent with the conception of art without mimesis; the autonomy of the work is examined and the theories of literary reception are questioned, in favor of reading as an experience of intensity.*

KEY WORDS: SUBJECT, TASTE, HEAUTONOMY, LITERARY RECEPTION, AESTHETIC EXPERIENCE

* Una primera versión de este texto fue leída en el seminario (*Kolloquium*) que dirige el Dr. Ottmar Ette, en el Instituto de Romanística de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Potsdam, el 18 de mayo de 2004.

** Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, eguzki@servidor.unam.mx

¿Podríamos seguir, hoy día, hablando de gusto? Aquí, *poder* alude a una pertinencia o legitimidad, no a una mera posibilidad. Así que esta pregunta inicial interroga por la licitud teórica actual de la categoría de gusto.

Por lo menos desde que los grandes idealistas alemanes poskantianos desocuparon el centro de la escena, en el gran teatro del pensamiento, la crítica del arte y de la literatura se ha mostrado reticente, cuando no abiertamente hostil, contra el criterio del gusto. Desde los comienzos de la filosofía, la constante ha sido el recelo ante todo lo que implique alguna concesión a sentimientos reñidos con o ajenos a la razón, entre los que se cuenta la delectación. Nosotros, en concreto, somos herederos de un pensar que, al desterrar con justicia el psicologismo y al desdeñar con menos fundamento todo interés eudemonológico, ha confinado al gusto en una especie de limbo teórico, cuando no en el olvido o el desprecio. Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard, Miguel de Unamuno... son más bien excepcionales en esa historia. Sin embargo, en el presente, la situación parece resumirse en una pugna indefinida entre dos referencias: el gusto y el valor estético. Hoy tampoco estamos dispuestos a aceptar un ejercicio crítico que pretenda sustentarse en simples juicios como “me gusta tal poema o tal novela”; pero nos mostramos igualmente reacios a evaluaciones que se limiten a confirmar teorías prefabricadas o a constatar el cumplimiento de ciertos valores predeterminados. Así que al crítico de hoy le ha tocado en suerte un nuevo modo de la vieja tensión entre experiencia individual y compromiso universal.

Al conflicto con el gusto que este abrupto diagnóstico permite resaltar le acompaña una espesa cortina de niebla, que impide tener en cuenta y justipreciar un proceso histórico por demás llamativo: el de la liberación moral de la sensibilidad. Se suele pasar por alto que, cuando Kant cifra no sólo su estética, sino la completud y consistencia de todo su sistema en la facultad de juzgar (*Urteilskraft*), está coronando toda una serie de pequeñas mutaciones ideológicas, en virtud de las cuales el placer en sí ya no es algo culpígeno.

Al atardecer del 26 de abril de 1336, el poeta Francesco Petrarca se apresura a relatar, en una carta al agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro, la experiencia que acaba de tener ese mismo día al ascender al Mont

Ventoux.¹ De esa esmerada relación pueden extraerse al menos estas tres conclusiones:

1. Una vez en la cima de la montaña, tras las duras tribulaciones de la ascensión, el poeta experimenta un momento de desbordante sublimidad.²
2. Esa especie de vértigo delicioso pone al poeta en un estado asimilable al de los antiguos dioses, en los elevados parajes que habitaban, según los mitos. Como ha observado Ottmar Ette, todo viaje implica lecturas antecedentes, que operan como patrones de referencia.³ Aparte de toda la mitología greco-romana, la que más precisamente realiza esa función en el caso de Petrarca es la historia de Roma, de Tito Livio, en la parte donde registra la subida de Filipo de Macedonia al Hemo, con el propósito de divisar desde allí los mares Adriático y Euxino.⁴ El apego a ese modelo deriva, en el caso del poeta, en una actualización de lo que ha oído y leído acerca del Athos y del Olimpo, pero en una cumbre de mucho menor prosapia, en las inmediaciones de Avignon. En resumen: un humano, en una montaña de prestigio más bien provincial, vive una experiencia análoga a la de las deidades olímpicas.
3. Esta vivencia es asumida por Petrarca como una caída en las tentaciones del mundo: lo que empieza como liberación de la sensibilidad individual y dignificación suprema de lo humano —al equiparar sus potestades con las divinas— termina en penosa culpa. El encuentro azaroso con una de las tantas admoniciones de San Agustín contra el mundano olvido del alma propia, en el ejemplar de las *Confesiones* que no abandonaba ni en situaciones tan tortuosas,

1 *Cfr.*, “Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcri ordinis sancti Augustini et sacre pagine professoren, de curis propriis”, en Petrarca, 2002: 31-41.

2 “Primum omnium spiritu quodam aeris insolito et spectaculo liberiore permotus, stupendi similis steti. Respicio: nubes erant sub pedibus; iamque michi minus incredibilis facti sunt Athos et Olympus, dum quod de illis audieram et legeram, in minoris fame monte conspicio” (Petrarca, 2002: 36).

3 *Cfr. e.g.*, la sección titulada “América en el vuelo de los pájaros”, del capítulo “Travesía. Desde la aparición de América hasta la desaparición de Europa”, en Ette, 2001: 79-81.

4 “Cepit impetus tandem aliquando facere quod quotidie faciebant, precipue postquam relegenti pridie res romanæ apud Livium forte ille michi locus occurrerat, ubi Philipus Macedonum rex [...] Hemum montem thesalieum conscendit, e eius vertice duo mari videri, Adriaticum et Euxinum [...]” (Petrarca, 2002: 31).

va a ser decisivo en esa frustrante turbación del poeta.⁵ Pues esa contingencia no hace sino activar toda la presión de la moral cristiana —con su erario de prohibiciones, recriminaciones, terrores y chantajes— contra un hombre particularmente sensible del Medioevo. Es claro que la experiencia petrarquiana se sume en las turbulencias de la fragorosa y eterna lucha entre el bien y el mal.

La circunstancia vivida por Petrarca no es un hito en el paso de una mentalidad medieval a una moderna, pero es una fecunda referencia historiográfica al respecto. Casos como éste permiten observar mejor el proceso de surgimiento del sujeto trascendental —máxima expresión de la antropología moderna—, a partir de las cuitas, las contradicciones... en suma: las ruinas del alma personal —máxima expresión de la antropología medieval. Esa mutación fue, en su momento, un viaje hacia un estado de libertad y autonomía poco frecuente en la historia. Un viaje largo y arduo, pasando por estaciones como la Reforma protestante, el Humanismo renacentista, la Contrarreforma, un discreto pero penetrante neohelenismo, el cartesianismo, el empirismo inglés, la ciencia moderna y la Ilustración, con su progresismo y sus zigzags entre materialismo y deísmo. Como es bien sabido, esa transición ideológica se avino con toda una serie de novedades en el plano económico, político y social, entre las que interesa destacar la secularización del mundo y una nueva individualización de los seres humanos.

Esa trayectoria enmarca, a su vez, una evolución de la sensibilidad. El neoescepticismo activado por Michel de Montaigne y Rene Descartes, en su pugna contra el protestantismo, derivará a la postre en el sujeto trascendental kantiano y, en consecuencia con ello, en una renovada idea de la experiencia, decisiva a su vez para cimentar una sólida noción de gusto.

Recordemos que el proyecto filosófico kantiano aspira a establecer las condiciones de toda experiencia posible. En consonancia con ello, Kant se aplica en asignarle a la experiencia estética un lugar digno y adecuado en su sistema. La evidente singularidad e incluso unicidad de los juicios de gusto es una formidable aporía, pero justamente por ello actúa como fuerte aliciente para la especulación, no como tema a rehusar. Al colocar

5 “[...] iratus michimet quod nunc etiam terrestria mirarer [...]” (Petrarca, 2002: 39).

las representaciones de placer y displacer en la trama articulada por las tres críticas, Kant ejecuta una maniobra teórica a tono con sus exigencias internas; pero también obedece a la necesidad de atender el inveterado problema de lo bello y lo sublime, vuelto a tematizar al socaire de las reflexiones de los principales empiristas ingleses y de algunos de sus oponentes, lo mismo que las de ciertos exponentes de la Ilustración francesa y las de algunos pensadores alemanes influidos en mayor o menor grado por Gottfried Wilhelm Leibniz.

A lo largo de una historia imposible de detallar aquí, *experiencia* deviene la versión latinizada de *aisthesis*, palabra griega que designa, en sentido lato, toda percepción, todo afecto del alma humana. Alexander Baumgarten será el responsable del giro semántico dirigido a especificar con el adjetivo *estético* las afecciones suscitadas por la relación de un sujeto con un objeto bello. Todavía Kant, en su *Crítica de la razón pura*, ofrece una *estética trascendental*, cuyo tema son las operaciones de la sensibilidad; mientras que a la altura de *Crítica de la facultad de juzgar*, el desarrollo de su pensamiento se ve impulsado a diferenciar una estética propiamente referida a lo artístico. Se trata de lo que Martín Heidegger registra como el proceso de “colocar el arte en el campo visual de la estética”.⁶

Ese proceso es parte de otro más amplio, consistente en lo que Heidegger entiende como la estetización general del mundo mismo. Pero para que esto pudiera suceder, primero, era menester la consolidación del esquema sujeto-objeto o sujeto-representación, que es el que confiere contenido y sentido a toda experiencia.⁷

Naturalmente, alrededor del eje sujeto-experiencia, se fue gestando en el periodo que aquí interesa —que es el que va de Descartes a Kant— la médula misma del discurso de la Modernidad, conforme a una enfática preeminencia de la razón prácticamente reducida a facultad productora de certidumbre y de saberes instrumentales.⁸ Desde la perspectiva

⁶ Cfr., Heidegger, 1983: 68.

⁷ Dicho esquema comporta el triunfo definitivo del *cogito* cartesiano y la consecuente entronización del ideal de la certeza, entendida como representación clara y distinta. Un ejemplo muy ilustrativo, entre muchos, de este paso en la historia de la imagen humana del mundo lo ofrece Osiander, cuando en su prólogo a *De revolutionibus*, de Copérnico, advierte que no importa si sus hipótesis son verdaderas o verosímiles: “Basta con una sola cosa: que permitan realizar cálculos que concuerden con la observación”. Citado en Molinuevo, 1998: 61.

⁸ No por azar, aparte de las nociones de sujeto, objeto, representación, certeza y afines, las hebras con las que se hila y teje el velo de la visión moderna del mundo son voces como intuición, sensación,

fijada por Descartes, el sujeto viene a ser el *locus* donde se produce la representación y a la postre será concebido como una articulación de facultades y, sobre todo, con Kant y con la fenomenología, como una estructura formal de cuya actividad deriva la llamada *realidad exterior*. Frente a la verdad del sujeto y los resultados apodícticos de su dinamismo espontáneo, el objeto carece de la base ontológica que sólo podría conferirle una certidumbre, no obstante, reservada en exclusiva al orden de lo subjetivo. La certeza cartesiana trastrueca los antiguos modos de la episteme —*alétheia, theoría, nóesis, diánoia*...— para encerrar los *lektá*, las razones sobre la cosa, en el círculo infranqueable de la subjetividad generadora del sentido. Pese a su unilateralidad, la intuición empirista de que *esse est percipi* condensa de manera congruente la nueva visión del mundo.

No hace falta detenerse en detalles, para sacar en claro que Kant da otra vuelta de tuerca al modo cartesiano de fundar la imagen del mundo —es decir, la experiencia—, con lo cual lo sistematiza, aclara, reestructura y asienta. Así, tanto el cartesianismo como las tesis que propugnarán los empiristas ingleses, se figuran como lo que Schopenhauer tendría como “sólo un preludio juvenil de la [filosofía] kantiana”.⁹ En todo caso, bastará con establecer que, en general, las filosofías poscartesianas entienden por *experiencia* la alteración sufrida por el sujeto a resultas de la operación espontánea de sus propias facultades. Esto es lo que induce a Walter Benjamin a reparar en la “sorprendente y limitada liviandad metafísica específica’ de esa manera de concebir la experiencia y a concluir que la experiencia de la época de Kant no necesitaba de metafísica alguna”.¹⁰ Dado que, desde esa perspectiva *desustancializada*, es imposible franquear los

percepción, aperccepción, experiencia, emoción, pasión, afección, afecto, sentido, sentido interno, sentido común, conciencia, autoconciencia, reflexión, subjetividad, objetividad, entendimiento, inteligencia, alma, razón, espíritu, forma, fenómeno, apariencia, yo, interioridad, primera persona, voluntad, autonomía, heautonomía, expresión, estética, bello, sublime, gusto, juicio de gusto, *estado estético* y otros de similar tenor; a los que en su momento se sumarán, por ejemplo, *el único* de Max Stirner y vivencia —traducción de la *Erlebnis* propuesta por Wilhelm Dilthey. No todos los componentes de este abigarrado arsenal de conceptos fueron inventados por los pensadores modernos, pero es obvio que, cuando no fue ese el caso, fueron actualizados por éstos.

9 “Allein diese leicht zu findende Lockesche Unterscheidung, welche sich auf der Oberfläche der Dinge hält, war gleichsam nur ein jugendliches Vorspiel der Kantischen”. (Schopenhauer, 1986: 565. Aunque la expresión se refiere específicamente a la filosofía de Locke, es extensible a todas las que preceden a la kantiana, a partir de la cartesiana.)

10 Benjamin, 1970: 9.

límites de la subjetividad, decir *experiencia* es lo mismo que decir *representación* y *objeto*: la síntesis de una multiplicidad de cualidades y determinaciones de diversa índole.

Ahora bien, la experiencia no se limita a ser una afección efímera e inocua, sino que *llena* la subjetividad, a la par de que la altera. Esta idea está presente en el significado mismo de *aisthesis*, palabra que designa no sólo la sensación, percepción o cualquier forma de conocimiento inmediato, sino también “huella, pista, vestigio”.¹¹ Aunque no se puede identificar con ella, la experiencia moderna evoca a la *týposis* estoica: las impresiones recibidas dejan huella en el alma. Por eso dirá Georg W. F. Hegel que la “atención al presente” —es decir, la experiencia— deviene “movimiento dialéctico que la conciencia lleva a cabo en sí misma [...] en cuanto brota ante ella el nuevo objeto verdadero...”¹² Idea que concuerda con el hecho de que, para Hegel, “el objeto de la conciencia no es algo simplemente dado, sino producido por ella”;¹³ esto es, algo *puesto* por la dialéctica del concepto.

La consideración del gusto como parte del sistema de la experiencia no es una innovación kantiana. Pero la manera específica en que Kant lo hace y, sobre todo, la forma en que resuelve los problemas teóricos que ello comporta es por completo original. Hasta Baumgarten —y todavía mucho después de Kant e incluso hoy día, en algunos casos— la filosofía de lo bello se empeña en vincular la experiencia estética con el conocimiento y en legitimar a aquélla en razón de sus contribuciones a éste.

Recuérdese cómo Baumgarten actualiza la índole estética de la experiencia —a tono con la estetización moderna del mundo—, fijándose en el ámbito peculiar de realidad atingente a lo bello. En el sistema de Baumgarten confluyen una teoría de la sensibilidad y una teoría del arte —especialmente, el poético. Lo cual implica una experiencia del arte, que a la postre se arroga el monopolio en el uso del término pleonástico *experiencia estética*.

Por muy avanzadas y audaces que luzcan las maniobras teóricas de Baumgarten, no puede negarse que su estética es subsidiaria de una pre-

11 Sebastián Yarza, 1954: 52.

12 Hegel, 1996: 58.

13 Álvarez-Gómez, 1978: 40.

eminente valoración de la epistemología.¹⁴ Ésa es la sombra bajo la que late su admirable reivindicación de lo sensible y lo individual, la estimación inusitada de las *representaciones confusas*, la inserción de las mismas y las *facultades inferiores* a que remiten (la sensibilidad, la imaginación y el apetito) en el orden del sentido, la reconsideración de los nexos entre poesía y verdad; en suma: la poetización del mathema y la *mathematización* del poema, la anunciación pre-romántica de la poesía como sistema de filoso-

14 No hay que olvidar que la *Estética* de Baumgarten tiene como objeto la *perfección del conocimiento de las cosas sensibles* y, en tanto que modo del saber, es *ars pulcre cogitandi*. En concreto, la nueva ciencia que propone Baumgarten es “teoría de las bellas artes, gnoseología inferior, arte de pensar bellamente, arte de pensar por analogía”. (“[...] theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis[...]”, Baumgarten, 1961: § 1) Lo que Cassirer interpreta como la captación de lo universal en lo particular y viceversa (Cassirer, 1950: 372-373). Operación a la que Hans-Georg Gadamer agrega la de intuir, en eso universal, una belleza insoslayable (Gadamer, 1991: 54). En tanto que “scientia cognitionis sensitivae” (Gadamer, 1991: § 1), “aestheticae finis est perfectio cognitionis sensitivae, quae talis”. (Gadamer, 1991: § 1)

En lo que concierne a la experiencia estética, para Baumgarten, ésta tiene su punto de partida en sensaciones inmediatas, las cuales suscitan imágenes confusas. (Cfr: v.g., Baumgarten, 1961: § 634, “[...] caliginem aestheticam, umbra aesthetica, iusta lucis...”; § 636: “Turpem obscuritatem in pulcre cogitandis procreabit attentionis...”) Tales imágenes pueden alcanzar la claridad necesaria –o sea, cartesiana– por medio de la imaginación, sin menoscabo del entendimiento y la razón. Ésa es, justamente, la misión de la “ars analogi rationis”. Hay que tener en cuenta que, en Baumgarten, lo opuesto a lo confuso no es lo claro sino lo distinto (Baumgarten 1975: § xv: “Siendo las representaciones claras *representaciones poéticas* [...] serán distintas o confusas...”).

Por lo demás, la representación clara y confusa es la más poética, al contrario de la clara y distinta, que es la más teórica. (Baumgarten, 1975: § I: “La representaciones confusas que provienen de elementos separados y combinados en la imaginación son imágenes y, por tanto, son poéticas”. Una descripción más amplia de la dinámica de la imaginación se halla en el § XXVIII de este mismo tratado de Baumgarten.) Así, la experiencia estética deriva en un “discurso sensible perfecto”, con su propia lógica. (Baumgarten 1975: § LVII: “[...] en las ficciones poéticas no hay nada que se rechace mutuamente.”) Dicho discurso viene a ser la contraparte de la “Matemática”; la cual, sin embargo, “debe imitarse en tanto que sea posible.” (Baumgarten 1975: § IX y XXI)

Al diferenciar el campo de las representaciones sensibles del de las intelectuales, Baumgarten puede asignarle una dignidad a la sensibilidad, el deseo y la poesía, inscritos en el primero de dichos ámbitos. Así, la poesía cumple por derecho propio una función que no se puede exigir a la teoría: “excitar los afectos más vehementes” (Baumgarten, 1975: § XXVII) ; tesis ésta que embona con la cualidad “fecundante” de las percepciones (“perceptiones praegnantis”, Baumgarten, 1961: § 732) y con la persuasión evidente como criterio de validez (“Persuasio directa et ostensiva CONFIRMATIO est...”, Baumgarten, 1961: § 855). Desde esta perspectiva, la poesía tiene un nexo singular con la verdad. Y tal como el referente de la razón es la certeza, el de la imaginación poética es –aristotélicamente– la verosimilitud. (“Fictionis poetica verisimilitudo praesertim postulat...”, Baumgarten, 1961: § 595. Parece claro el influjo de la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, en afirmaciones de este tipo, que ratifican lo dicho en Baumgarten, 1975: “[...] un poema que trata sucesos probables representa más poéticamente las cosas...”, § LIX)

fía, en una atmósfera donde reinan Descartes, Leibniz y la *demonstratio more geometrico*.

Por su parte, en un contexto determinado por la crítica al mecanicismo cartesiano y a las frialdades y pruritos del empirismo, especialmente el de Thomas Hobbes y John Locke, también Anthony A. Shaftesbury aboga por una experiencia estética hondamente vinculada con el conocimiento racional. Pero, en su caso, éste remite a las potencias propias de una realidad absoluta y trascendente. En esta visión, Shaftesbury asume algunos de los supuestos más caros al movimiento platónico de Cambridge, pero los rebasa con creces.¹⁵

Shaftesbury propugna, así, una figura entusiástica del sujeto, con la que se aviene su idea de “genio” (*Temper*):¹⁶ un cuasi-husserliano flujo de pasiones, dotado al mismo tiempo de un erario de ideas universales innatas; un ímpetu siempre en pos de la belleza, un poco como lo imaginó Marsilio Ficino, antes que él, y que más tarde parece resonar en Schopenhauer. Y, en concordancia con ello, postula a su vez una concepción del objeto como una bella totalidad trascendente.¹⁷ La relación entre ambas está marcada

15 Para una visión acerca del lugar que ocupa Shaftesbury en la formación de la idea moderna de experiencia estética, véase Arregui y Arnau, 1994: 350. Por su parte, Delia Samprieto destaca la singularidad de Shaftesbury, cuando advierte que “[...] resiste [...] toda clasificación definida.” (Introducción a Shaftesbury, 1962: 1).

16 Cfr. Shaftesbury, 1997: 57 y 115.

17 Para Shaftesbury, existe en efecto un “sistema del mundo” [“system of the world”], una armonía universal, en razón de la cual puede afirmarse que “todas las cosas en este mundo están unidas” [“All things in this world are united”]. Se trata, insiste el pensador inglés, de un “UNIVERSAL SYSTEM, and coherent Scheme of Things”. (Shaftesbury, 1978: 287) El hombre se relaciona estéticamente con este mundo, entendiendo el adverbio en toda su amplitud y profundidad. El sujeto se configura, así, como conciencia estética y moral, en virtud del *sensus communis*, que es también la fuente de la sociabilidad humana. Para Shaftesbury, “el espíritu público no puede venir más que de un sentimiento social o *sentido de consorcio* con el género humano.” El sentido común es natural y consiste en “amor a la humanidad”. Con esta idea, se opone a la negatividad que Hobbes señala en el “estado de naturaleza”. (Shaftesbury, 1995: 173 y 187). En el plano estrictamente estético, lo que mejor representa al sujeto es la idea de *temper*, a duras penas traducible como *genio*, pero que se capta bien, cuando se tiene en cuenta que refiere una realidad anímica entendida como “fábrica o sistema de las afecciones” o “estructura y fábrica del espíritu”.

El sistema universal intuido por Shaftesbury no es indiferente: está signado por lo bello, conforme a “grados y órdenes”, hasta llegar a la “suprema Belleza” (Cfr. Shaftesbury, 1978: 211 y 213). La experiencia estética acontece en la relación del hombre con ese orden hermoso, conforme a sus dos vertientes: la de la creación y la de una especie de captación activa. En esta segunda modalidad, el sujeto aprehende la belleza, en principio, por medio de los sentidos (sensación inmediata); pero éstos no son suficientes, por lo que la facultad que mejor se aviene con lo bello es la mente y la razón. (Cfr. Shaftesbury, 1978: 422-ss. y 425. En un pasaje del texto, donde Polemón dialoga con Theocles, aquél

por el desinterés o *actitud estética*. Reacio a un esteticismo extremo, para Shaftesbury, el disfrute y elaboración del arte se sostienen y legitiman, no por sí mismos, sino por la dignidad ontológica de la realidad absoluta a que remiten: una idea que, por lo demás, ya tiene precedentes en la Edad Media y que, como se sabe, será procesada críticamente por Kant a la hora de pensar la facultad de juzgar.

Si bien Shaftesbury y Baumgarten no compendian toda la riqueza de aspectos que dan forma a la imagen esteticista moderna del mundo, también es verdad que sus tesis son muy representativas de ésta. Sin negar la importancia que a este respecto tienen David Hume, Henry Home, Edmund Burke, entre otros, los escritos de Baumgarten y Shaftesbury dan cuenta de una atmósfera ideológica-teórica habitada por categorías, nociones, intuiciones y *dessiderata* como sensibilidad, sistema de las afecciones, entusiasmo, humor, placer, percepciones pregnantas, facultades superiores e inferiores, imaginación, sistema del mundo, ímpetu, genio, desinterés, gusto,

sostiene con toda claridad: “In short, I cou’d love nothing of which I had not some sensible material Image.” (Shaftesbury, 1978: 243). Lo que no desdice el raigal platonismo de su pensamiento; pues, como observa Townsend, “...Shaftesbury’s sense of beauty does not admit an empiricist interpretation, because beauty and godness are both mental, as opposed to being objects of the senses”, citado por Arregui y Arnau, 1994: 351) Aquí, la experiencia estética se da como afección placentera y supone un impulso impetuoso en busca de la belleza –al igual que del conocimiento y del bien–, que se manifiesta como entusiasmo. En efecto, en un contexto tan fuertemente marcado por la pugnacidad ideológica y religiosa, Shaftesbury tiene la arriesgada lucidez platonizante de reivindicar el entusiasmo; aunque, consciente de sus virtualidades no siempre benévolas, recomienda manejarla con morigeración. En su criterio, “[...]ENTHUSIASM is wonderfully powerful and extensive; [...] a matter of nice Judgement, and the hardest thing in the world to know fully and distinctly...” (“A Letter Concerning Enthusiasm”, en Shaftesbury, 1978: 52). También: “[...] ENTHUSIASM is, in itself, a very natural honest Passion...” (“Miscellaneous Reflections on the Preceding Treatises, and other Critical Subjects”, en Shaftesbury, 1978: 37) En su sentido más hondo, la experiencia estética conjuga la afección sensible con la ascensión hacia la belleza suprema y la impronta de tal acontecimiento en el alma. Todo un rico y dinámico proceso que no puede prescindir de la educación del sujeto; pues, a criterio del noble inglés, “[...] *aprendo* a querer, a admirar, a gustar, por cuanto las cosas mismas son de ello merecedoras y a ello me arrastran” (Shaftesbury, 1962: 144-145).

En su función creadora, propiamente “poética”, el sujeto, es un “segundo creador, un verdadero Prometeo, después de Júpiter.” (Shaftesbury, 1962: 46. Argullol atribuye a Shaftesbury la invención de la “concepción prometeica del poeta”; Argullol, 1982: 24). Pero ese poder del “artista cabal” –que es un “artista moral”–, el “verdadero genio”, tiene un límite; ya que su virtud consiste en ser “capaz de imitar [...] al Creador.” (Argullol, 1982: 46) Pues, como el propio Shaftesbury sostiene, tajantemente, el artista “no es en realidad otra cosa que un copista de la naturaleza” (Shaftesbury, 1962: 155). De lo que podría inferirse que Shaftesbury postula la idea de una conjunción –extraña al genuino platonismo– entre creación y mimesis. Por esta ruta, se desemboca en la postulación del artista perfectamente dotado, el *virtuoso*, que en opinión de Bayer “es una creación de Shaftesbury” (Bayer, 1965: 223).

educación del gusto... Ésta es la atmósfera que respira Kant y en la que adquieren sentido, en primer lugar, sus *Observaciones sobre lo sublime y lo bello* y, al menos, la parte estrictamente estética de su *Crítica de la facultad de juzgar*.

Es por demás importante tener en cuenta este dato, pues así se pueden evitar juicios, no por *intempestivos* más apropiados, como el de Nietzsche, en el sentido de que Kant acomete la desvinculación de razón, sensibilidad, sentimiento y voluntad, echando mano de una horrible escolástica.¹⁸ Ciertamente, Kant trata de deslindar con la mayor precisión posible los campos del conocer, el desear y el juzgar. Al hacerlo, sin embargo, no renuncia al sentido de totalidad, sino que más bien sólo así puede propugnar, con rigor, una visión total y sistemática de la experiencia. La demarcación de cada una de estas tres regiones de la subjetividad —en general, lastrada por una estorbosa pasión por la simetría, constantemente denunciada por Schopenhauer— permite encauzar con más efectividad teórica una reflexión totalizante, que en sus antecesores aparece marcada por el signo de la dispersión, cuando no el de la autolimitación o la cortedad de miras. Y cabe destacar, todavía, una consecuencia más significativa de esa operación teórica: al colocar al juicio de gusto, junto con la facultad que le corresponde, en un territorio propio, Kant asigna a aquél una posibilidad de autolegitimación de la que carecería si se empeñara en incardinarla al orden de la razón teórica o el de la razón práctica. En definitiva: el abandono del ideal antiguo de la *kalokagathía* —anacrónico de cara a la Modernidad— y una manera de evitar una eventual reedición moderna del Platón de *República*, empeñada como en el caso del griego en justificar el arte conforme a su relación con la verdad y la realidad absoluta hiperuránica.

Por lo demás, el compromiso de Kant con una perspectiva de totalidad acerca de la experiencia, queda evidenciado desde el momento en que recurre a una facultad bífida: la ya mencionada facultad de juzgar.¹⁹ Como se recordará, en su faceta de espontaneidad determinante (*bestimmende Urteilskraft*), esta capacidad o poder tiene un carácter epistemológico. Mientras que, como disposición igualmente espontánea del sujeto a reflexionar

¹⁸ Nietzsche, 1988: 49.

¹⁹ La voz castellana *facultad* —traducción de la latina *facultas*, que a su vez vierte la griega *dynamis*— equivale a términos kantianos como *Seelenvermögen*, *gesamte Vermögen des Gemüts*, *Fähigkeit*, *Kraft*... refiriéndose a diversas disposiciones o capacidades, que operan conforme a principios *a priori* dentro del universo de la razón humana.

sobre su propia dinámica, en términos de placer y displacer, complacencia y disgusto, opera como facultad de juzgar reflexionante (*reflekterierende Urteilskraft*). Ésta adquiere su sentido en la medida en que se postule —como hace Kant— el supuesto de un “arte de la naturaleza”, que debe de remitir a una totalizante finalidad del orden natural.

El reproche de una disociación de las potencialidades del alma humana, en el caso de Kant, parece contar con bases muy endebles; puesto que no es lo mismo propugnar la especificidad y suficiencia ontológica de la experiencia estética que convertirla en algo presuntamente extraño al mundo de la experiencia. Y lo que es más objetable: ese reparo impele a perder de vista la raigal modernidad y contemporaneidad de la estética kantiana, en la medida en que libera de toda culpa al gusto —es decir, al placer—, al mismo tiempo que lo rescata de la milenaria imantación del conocimiento, para reconocerle una legitimidad y una soberanía propias.²⁰ La idea kantiana de lo bello, como delectación libre de interés y de concepto, coloca a la espontaneidad dirigida a juzgar según el sentimiento de placer y displacer en un plano equivalente al del uso teórico y el uso práctico de la razón. El gusto adquiere, así, todo su relieve *qua* facultad repartida por igual entre todos los sujetos, como la razón cartesiana. Pero todavía hay más: conforme a eso, Kant asigna a esta predisposición al juicio estético una independencia suprema, ya que se rige por el principio de *heautonomía*, palabra con la que Kant se diría que entiende la posibilidad de una legalidad estrictamente autorreferencial, a tono con la reflexividad de la facultad de juzgar.²¹

20 Sobre decir que, en el caso de Kant, la noción de gusto nada tiene que ver con las mediocridades éticas y estéticas que cierta crítica pretendió consagrar como “buen gusto” y contra las cuales arremete con toda razón, entre otros, Roland Barthes. (Cfr. 1966: 23 y ss.)

21 Es evidente la intención kantiana de diferenciar *autonomía* de *heautonomía*. El pronombre reflexivo griego εαυτου, ης, ου, del que procede εαυτοπομοα, equivale, según el *Grosswörterbuch*, t. I (Griechisch-Deutsch), de Hermann Menge, a las voces alemanas *seiner (selbst)*, *ihrer (selbst)*, *sich*, *ihm* (p. 197). Por su parte, el *Dictionnaire Grec-Français*, de A. Bailly, señala que designa *de soi-même*, *à soi-même* y *soi-même* (p. 563). Y el *Greek-English Lexicon*, de H.G. Liddell, lo equipara a *of himself*, *herself*, *itself* (p. 466). Además de lo que señala el propio Kant al respecto, esta cala filológica, permite entender la *heautonomía* como un modo de las capacidades de que está dotado el sujeto, consistente en darse a sí mismo la ley en términos de hacerse, formarse y guiarse a sí mismo. Cabría entender, entonces, que la reflexividad de la experiencia estética comporta la posibilidad de moldear las operaciones de la facultad de juzgar de forma tal que actúe enteramente por su cuenta, sin determinaciones previas, en el proceso de gustar y degustar. Esta lectura otorgaría la razón a Valeriano Bozal, cuando caracteriza al gusto como “sensación educada” (Cfr. Bozal, 1987: 25). Aunque no explicita nada de

Es ocioso evaluar la estética kantiana conforme a lo que debería ser o lo que les gustaría a algunos que fuera. Tampoco es pertinente tratar de defenderla con actitud fanática. Lo que importa es constatar con *sindéresis* que se trata de un corpus teórico a tono con la estetización del mundo consumada por la Modernidad.²² Por lo tanto, contribuye a dar espesor y solidez a la tópica que integra nuestro horizonte estético, que sólo parece ser el no pocas veces vilipendiado esteticismo: desmimetización y descategorización definitivas de todo arte;²³ instauración del sujeto como base autorreferente de la experiencia estética, en función del juicio de gusto, lo cual implica una especie de imperativo del placer, encuadrado en un apolíneo hedonismo democrático. De seguro, esta aseveración colide con las expectativas de quienes ven en Kant una especie de frío pietista mojigato. Lo cierto es que, sin los antecedentes señalados, sería inconcebible todo

esto, es razonable pensar que Kant lo tiene en cuenta, a juzgar por lo que se lee en el capítulo V de la introducción a *Kritik der Urteilskraft*, donde refiere la independencia de la facultad de juzgar a la propia subjetividad y no a los nexos entre ésta y la naturaleza: “Die Urteilskraft hat also auch ein Prinzip a priori für die Möglichkeit der Natur, aber nur in subjektiver Rücksicht, in sich, wodurch sie nicht der Natur (als Autonomie), sondern ihr selbst (als Heautonomie) für die Reflexion über jene ein Gesetz vorschreibt, welches man das Gesetz der Spezifikation der Natur in Ansehung ihrer empirischen Gesetze nennen könnte, das sie a priori an ihr nicht erkennt, sondern zum Behuf einer für unseren Verstand erkennbaren Ordnung derselben in der Einteilung, die sie von ihren allgemeinen Gesetzen macht, annimmt, wenn sie diesen eine Mannigfaltigkeit der besondern unterordnen will”. (Kant, 1993: 22-23)

22 El limitado retorno a Kant que aquí se propugna —y que, por lo demás, nunca deja de ser crítico— no implica una negación de la historicidad de la experiencia estética y del sentido mismo del gusto. Si aquí no se hace énfasis alguno al respecto, es porque la atención está puesta más en una disposición humana, a la que se adjudica razonablemente un alcance universal —y cuya consideración misma ya ha sido afectada por la historia, en forma de olvido o menosprecio— que en las inevitables determinaciones que el tiempo y el espacio ejercen sobre ella.

23 El esquema sujeto-objeto no puede concordar, sino demasiado superficialmente, con la *mímesis* antigua y su efecto más representativo: la *catarsis*. Si se apela a los significados actuales de “imitación”, la primera no es propiamente imitación de nada, sino actualización de una realidad absoluta de la que ningún ente singular puede escindir. La segunda, tampoco es una simple purificación o purga, como se suele asegurar con demasiada frecuencia, sino una vía de participación en el mencionado absoluto. Sería por demás interesante trasegar el camino andado por el ideal de lo sublime hasta llegar a Kant, pasando por Burke, toda vez que su diseminación por parajes ajenos al texto —en su forma de *sublime matemático* y *sublime dinámico*— evidencia una clara e infranqueable distancia del *pathos* arrollador sobre el que versa el Pseudo-Longino, en su célebre tratado sobre la materia. (Sobre las nociones aristotélicas de *mímesis* y *catarsis*, véase el preciso y enjundioso estudio introductorio de Ángel J. Cappelletti a *Poética*, de Aristóteles, 1986). El afán —todavía latente en la era postaural del arte, que diría Benjamín— de encadenar y aun subordinar la experiencia estética al conocimiento puede ser visto como un avatar desleído de la vieja visión monista, que unificaba la verdad con lo bueno y lo bello.

el arte postaural de que hablaba Benjamin, lo mismo que el pujante relativismo estético del presente.

Esta estética es, en general, congruente con la sombra de escepticismo y de solipsismo que acompaña al sistema kantiano, como exponente privilegiado del subjetivismo poscartesiano. Lo es, también, con su reducción del absoluto judeo-cristiano “Dios”, imperante por milenios en Occidente, a simple postulado, lo mismo que otros dos puntales de la conciencia premoderna y moderna: el libre albedrío y la inmortalidad del alma. Sobre el suelo polvoriento de esas ruinas —que anticipan la nietzscheana muerte de Dios— la teoría kantiana del arte predica una heautonomía: algo que comporta un *magis*, respecto de la autonomía del sujeto que ha adquirido la mayoría de edad en el escenario de la historia. Y así como la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles podrían ser vistas, en conjunto, como la primera gran síntesis de un ideal del arte a tono con una imagen del mundo y del hombre sostenida en referencias absolutas, la tercera crítica kantiana podría asumirse como la primera gran síntesis de una modalidad del arte que se aviene con el sujeto trascendental y su encarnación en el hombre solo, emancipado —por no decir huérfano— de absolutos: creador heautónomo, único, de su experiencia estética.

Podrá objetarse a estas palabras alguna condescendencia con el subjetivismo kantiano. No es posible preterir la crítica al sujeto trascendental desde Nietzsche, los marxismos, los freudismos, los estructuralismos, las corrientes vinculadas a la fenomenología husserliana —como el pensamiento de Martín Heidegger, Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty— y las diversas tendencias posmodernistas. Pero tampoco es posible olvidar que, lo acepten o no sus proponentes, dicha crítica sólo acrece la incontenible ristra de avatares de la representación. Es decir, es obra de una subjetividad que se autotematiza para producir ciertas representaciones desde sí. La esfera de lo fenoménico es infranqueable y la abigarrada y colorida variedad de sus contenidos se figura como una suerte de calidoscopio en expansión, pero imposible de reventar o superar.

Lo que importa destacar ahora es que, en el caso de la experiencia literaria, con ese sujeto desprovisto de asideros absolutos se aviene un texto que se ofrece como objeto estético igualmente libre de sustentos trascendentes. La secularización moderna del mundo trae aparejada una liberación de todo escrito, que ya no alberga un contenido absoluto, un sentido único preestablecido. Al menos *ex hypotesi*, en el campo de la escritura con inten-

ción artística, podría decirse que a la heautonomía del sujeto le corresponde una autonomía amplia, aunque relativa, de la obra.

En pleno siglo XII, en una atmósfera que empieza a potenciar la lenta andadura hacia la liberación del individuo, respecto de las alienaciones comunitarias medievales, especialmente a raíz de las cruzadas, Hugo de San Víctor asume el texto como fuente de luz que busca el destello del ojo lector. En este caso, la lectura viene a ser el encuentro de dos aparentes inmanencias: la que emanaría del manuscrito sacralizado por la palabra que contiene y la *lumen oculorum*, puesta por Dios en los hombres desde el génesis.²⁴ Aparentes, porque en ambos casos lo expresado, lo manifiesto, es lo mismo: la voluntad de un poder divino omnipresente. Siglos más tarde, todavía Michel de Montaigne se queja de que “il y a plus affaire a interpréter les interprétations qu’a interpréter les choses, et plus livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser”.²⁵ Esta contraposición entre cosas e interpretaciones habla de la persistencia de un objetivismo o realismo, que por cierto aún hoy resuena en las obras de algunos críticos y pensadores. Pero ya Ignacio de Loyola parece anticipar la estética trascendental, cuando observa que, en su tiempo, el arte supone ver “con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla lo que quiero contemplar”.²⁶ Aquí se da la posibilidad de otro juego de inmanencias igualmente aparentes; pues, el texto no está dotado de ninguna esencia que sirva por sí misma para legitimarlo en el plano estético ni el sujeto creador posee poderes realizadores infalibles. El *topos* de realización de la obra sólo es pensable a partir de entidades relacionales que se buscan y necesitan recíprocamente, sin cuya mutua complementariedad carecerían de significación.

El texto secularizado, desacralizado, simple resultado de la expresión de una subjetividad creadora, se nos ofrece como objeto entre los objetos. Sin embargo, el fundamento subjetivo de la obra con valor artístico no comporta necesariamente una omnipotencia del sujeto. En verdad, el sujeto moderno no es un absoluto que sustituye a los viejos absolutos transmundanos, aunque todo indica que le encantaría la posibilidad de serlo. Y la objetividad desamparada y relativa del objeto-texto no hace que éste sea una cosa

24 Cfr. Illich, 2002: 31 y ss.

25 Montaigne, 1927: 393.

26 Loyola, 1963: 209.

cualquiera, carente de relieve en el mundo de las cosas. En tanto que entidad intencional —puesto que toda obra es expresión de algo cuya referencia de sentido se halla fuera de sí— se ofrece y permanece como disposición abierta a la experiencia estética. De ahí la posibilidad de hablar en términos de la autonomía del texto, puesto que desde su propia situación de ente abandonado a su suerte debe abrir y andar su propio camino, alinderar el lugar para su realización como hecho estético.

En el plano estético, la interrelación sujeto-objeto puede entenderse como concomitancia entre diversas fuentes de expresión.²⁷ Al margen de su proyecto teórico —una fundamentación de la metafísica desde la condición expresiva de lo humano— hace bien Eduardo Nicol en concebir la obra literaria como resultado de la superposición de varias capas de expresión, desde la espontánea y primaria, hasta la más depurada.²⁸ Aun cuando, para Spinoza, por ejemplo, la expresión es un atributo general de lo real y, por lo mismo, se evidenciaría en los actos intencionales del sujeto creador y en los del sujeto lector, lo cierto es que el texto supone un *plus* de expresividad, que explica el hecho de que nunca sea un ente neutro, carente significación. Así, el texto se da como objeto intencional que interpela vivamente al sujeto, en la medida en que es propuesto como una *marca* con sentido; esto es, para decirlo al modo de Platón: *symbolon*.²⁹

Pero ¿qué es lo que sostiene esa trama de relaciones con base en sendas expresividades —la de quien ahora se llama *autor*, la del texto y también la del lector? Aunque no sea posible dar respuestas definitivas a esta pregunta, cabe considerar, a título de hipótesis razonable, la existencia de un vínculo tan profundo cuanto misterioso entre expresión y deseo. Por este camino,

27 Aquí se entiende por *expresión* una intencionalidad cargada de poder y valor; por lo mismo: una tendencia a darse, a mostrarse, a manifestarse... en suma: a existir o *ser fuera de sí* rumbo a una alteridad. Es una noción que se aviene sin muchos problemas con toda creación artística, aunque sus alcances vayan más allá de ésta.

28 Cfr: Nicol, 1974: 31.

29 Para una consideración de las implicaciones ontológicas y estéticas de la metáfora griega del *symbolon*: toda la parte V del libro de E. Nicol que se cita en la nota anterior. Por otro lado, Gadamer ha replanteado el mismo tema con fecundidad en diversos textos. Por ejemplo, en la sección “c” del segundo capítulo de la primera parte de *Wahrheit und Methode*, titulada “Die Grenze der Erlebniskunst. Rehabilitierung der Allegorie” (Gadamer, 1990: 76 y ss.), el filósofo alemán resume el tema en referencia, en un plano ontológico y estético, a partir de un diálogo con Kant, Schelling, Schiller, Goethe y otros, en función de la idea de que la obra de arte es la máxima realización de lo simbólico. Asimismo, en el artículo “Experiencia estética y experiencia religiosa”, en Gadamer, 1998: 149), asienta que “el símbolo viene definido porque en él se conoce y se *re*-conoce algo”.

cabe agregar la intuición —compartida por numerosos pensadores— de que el deseo se da como algún modo de afirmación de la vida —de la vida propia, de cada persona de carne y hueso, como diría Unamuno. Y un paso más por esta senda, permite columbrar un nexo necesario —aunque indefinible— entre tal afirmación y las experiencias de satisfacción que engloba la noción esquivada de *placer*, no sólo a propósito del arte en general, sino en el plano entero de la existencia humana. Aquí es donde adquiere nueva pertinencia y reclama su atención la vieja *facultad de gustar o de degustar* kantiana —que es como también podría traducirse *Urteilkraft*, en su vertiente artística.

Ello es así porque, según toda evidencia, el encuentro de expresiones que se articula en torno a la literatura sólo tiene sentido si se vive en términos de experiencia, esto es, algún modo de afección, sea ésta delectación, fruición apolínea, vértigo dionisiaco, *horror vacui*... Esto es inevitable y no está mal recordárselo a cierta crítica afectada por una extraña pasión por la asepsia. Ya la catarsis trágica y lo sublime retórico —para llamar de alguna forma a lo que estudia el Pseudo-Longino— mostraron la imposibilidad de salir indemnes de una vivencia estética intensa. Burke mismo apela a un reexamen de lo sublime porque “produce la más grande emoción que la mente es capaz de sentir”.³⁰ La expresión en tanto que avatar del deseo, en el nivel y el lugar que sea, es un modo del ímpetu de intensidad y no hay sensibilidad humana, en trance de experimentar una *aisthesis* de origen artístico, que pueda esquivar esa pulsión.

Tiene razón Roland Barthes, cuando advierte que “si j’accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire: celui-ci est bon, celui-là est mauvais...”³¹ Es un problema la obturación del ejercicio crítico —muy vinculado al juicio determinante— por el juicio de gusto. Pero también lo es el desconocimiento de las afecciones que comporta la experiencia literaria. Es curioso que, en un contexto delimitado por la interrelación escritura-lectura —no entre texto y lector ni entre éste y el escritor—, así como por el postulado de cariz estructuralista de “procesos sin sujeto”, Barthes defina el texto como “un espace de la jouissance” y como “l’interstice de la jouissance”³² —expresiones en las que parece resonar un eco kantiano

30 Burke, 1987: 29.

31 Barthes, 1994: 1500.

32 Barthes, 1994: 1496 y 1500 respectivamente.

aunque bastante desleído— y remita el fondo de esa condición judicativa y, por ende, experiencial al ámbito exclusivo del objeto. Pues, en efecto, la escritura es por sí sola “la science des jouissances du langage, son Kāmāsutra...” y el *brío* del texto radica en “sa volonté de jouissance”.³³ Al margen de las dificultades teóricas que implica la fijación en el polo objetivo de la escritura, cabe llamar la atención sobre cómo finalmente Barthes recalca en el placer, aun cuando se resista a ello, según se infiere de aseveraciones como la de que “la jouissance n’oblige pas au plaisir”.³⁴ Figurarse el texto como deriva del Kamasutra del lenguaje —no de ningún ser sensible— habla de los problemas que comporta una crítica *impresionista* y las precauciones de Barthes a este respecto son más que compartibles. En este punto, la cuestión que aflora es si tales problemas imponen una negación del sujeto y de la consiguiente experiencia estética o se debe procurar otra opción teórica que integre su evidente realidad.

Nada es sin la precondition del sujeto y la presencia de éste implica necesariamente experiencia y, en el caso del ámbito fenoménico cubierto por cualesquiera manifestaciones del arte, cabría agregar que esa experiencia no puede ser sin placer. En esta afirmación rotunda resuena no sólo Kant, sino también, por ejemplo, el Aristóteles de la *Ética a Nicómaco*, donde se le reconoce al placer el papel de una suerte de compensación al ejercicio de la virtud que, por lo mismo, buscará ser practicada con reiteración. El placer cohesiona, así, la rectitud ética de la persona. Sin embargo, el placer en sí no es criterio de literatura: también la mala escritura puede proporcionarlo.

En realidad, es el propio Barthes quien da la pauta para una solución al escándalo del placer en el juicio crítico, al sugerir algún grado de armonía entre tal clase de experiencia y el valor. En efecto, al sintetizar su idea de “plaisir du texte”, ofrece la siguiente (célebre) enumeración:

Classiques. Culture (plus il y aura de culture, plus le plaisir sera grand, divers). Intelligence. Ironie, Délicatesse. Euphorie. Maîtrise. Sécurité: art de vivre. Le plaisir du texte peut se définir par une pratique (sans aucun risque de répression): lieu et temps de lecture: maison, province, repas proche, lampe, famille là où il faut, c’est-à-dire au loin et no loin (Proust dans le cabinet aux senteurs d’iris), etc. Extraordinaire

³³ Barthes, 1994: 1496 y 1500 respectivamente.

³⁴ Barthes, 1994: 1521.

renforcement du moi (par le fantasme); inconscient ouaté. Ce plaisir peut être dit: de là vient la critique. (Barthes, 1994: 1520-1521)

Como se observa, la problematización barthesiana de la experiencia placentera deriva en la consideración de una serie de valores estéticos, que ni el escalpelo más afilado podría separar de algún modo de la delectación. Si se asume, en virtud de una tautología desmistificadora, que *valor* es sencillamente *aquello que vale para alguien*, resulta claro que la alta estimación de ciertas presencias, unos destellos de valor (inteligencia, ironía, delicadeza, euforia, maestría...), ciertos ambientes, algunos momentos, cierta disposición subjetiva... mueve, marca y llena el ánimo hasta proyectarse en una expresión que cimienta la crisis, el juicio crítico.

Gusto y sentido crítico, experiencia sinestética y estimativa (como la llamaría José Ortega y Gasset), placer y valor: éstas parecen ser las coordenadas de la realización del arte, por el lado del sujeto.

Estas últimas palabras, referidas al mundo de la literatura, son una manera de hablar de lo que se entiende por *recepción literaria*. A casi 40 años de *Literaturgeschichte als Provokation*, el célebre discurso pronunciado por Hans R. Jauss en 1967, y todavía a más distancia de los exponentes del *reader-reponse criticism*, es obvio que la teoría de la recepción rebasa las lindes originalmente marcadas por la escuela de Constanza y el supuesto básico de que la experiencia literaria se cifra en la manera en que una obra es asumida por determinado receptor se ha convertido en moneda corriente entre los estudiosos del hecho literario. En español, *recibir* consiste en tomar lo que se le da, lo que le se le manda o lo que, como sea, le llega a uno. No parece haber diferencia relevante con la vasta comarca semántica acotada por los verbos alemanes vinculados a la voz *rezeption: aufnehmen, bekommen, empfangen, erhalten...*³⁵ que, por lo demás, también pueden encontrar equivalencias en los castellanos *tomar, asumir, acoger, aceptar* y otros. Conviene tener presente el significado de fondo de estos verbos, para percatarse de que remiten a actos en los que opera una relación sujeto-objeto. La teoría de la recepción es impensable fuera del esquema sujeto-objeto. Lo que el sujeto de la experiencia literaria recibe es expresión condensada

35 Según el *Handwörterbuch der Lateinische Sprache*, editado por Reinhold Klotz, la traducción alemana de *receptio* es *Aufnahme* (p. 1067), así como las del verbo *recipio, recepi, receptum* son *zurucknehmen, zuerhalten, zuführen, zuziehen* (p. 1070).

en un objeto textual. Ahora bien, de ningún modo se trata de un acto pasivo, un acontecimiento en el que una objetividad actuaría en una subjetividad totalmente subordinada a y dependiente de aquélla. Al contrario: según el fondo radical del mencionado esquema, el sentido último del objeto —en este caso, la obra literaria— viene dado por las operaciones de la subjetividad a la que se vincula.

En el mundo antiguo, no se puede hablar en rigor de una recepción literaria.³⁶ Basta recordar los *incipit* de la *Ilíada*, la *Odisea* o la *Teogonía*, entre otros, para percibir que la obra —si puede llamarse así— tiene su origen en un creador trascendente, que se vale de las musas. Recordemos cómo, con chocante y displicente omnipotencia, los dioses ponen a los hombres a actuar como ellos quieren, para que los poetas puedan luego cantar las incidencias que de ello se derivan. En ese contexto, se diría que el *autor* único es también, en último término, el único *receptor* real. Y, a fin de cuentas, aquí la experiencia literaria de los mortales se circunscribe a una *comunión*, una *participación* en un don de procedencia sacra; fenómeno que se corresponde con una coextensividad monista entre el ser del principio creador —más poderoso aún que los dioses— y el de los entes subsidiarios, es decir, la sagrada escritura y la humanidad finita.³⁷

36 El proceso de realización de la obra, en función de todo lo que implica la relación directa de unos lectores o un público con aquélla, puede ser visto, en último término, como la puesta a prueba de una ilusión: la de proponer un objeto que pretende tener un valor estético. Algo palmariamente diferente al tipo de vínculo entre textos legitimados por algún grado de sacralidad y sus comunidades de referencia.

37 Las teorías de la recepción literaria no sólo se encuadran en las coordenadas sujeto-objeto. También asumen, tácita o expresamente, la estructura de la comunicación moderna: emisor-medio-mensaje-receptor. No es esto lo que determina la suerte del gran arte en la Antigüedad griega, donde se diría que impera la estructura de la comunión: una realidad absoluta que fluye por entre sus avatares, sean éstos personas, animales o cosas, hasta reintegrarse en la fuente de origen. En consecuencia, para hablar con rigor, allí las mediaciones sólo son aparentes, porque también participan de la misma *physis* fundante, aunque su mayor cercanía con ésta les confiera un poder mayor que el de los seres sometidos a las vicisitudes del tiempo. Los efectos catárticos de una tragedia o de la *Ilíada* recitada, con el patetismo adecuado, por un entusiasta rapsoda implican, en primer lugar, un principio inspirador que los infunde a través de unas (in)mediaciones de una riqueza notable. En una primera capa está Hermes, dios de la adivinación y de la interpretación, por su pertenencia al orden de los dioses. También ocupan este nivel Apolo y Dioniso, indiferenciables en cuanto al origen de sus aportes al arte y al destino de los mismos. En un escalón más bajo, pero no muy distante, se hallan las musas, emparentadas con los olímpicos, con quienes comparten sus banquetes, y encargadas de hacer que aquéllos *reciban* los frutos de sus supremas dotes artísticas. Orfeo es otra potencia *mediadora* que se halla por encima de los humanos y cuyas aportaciones de índole artística vienen marcadas por su relación privilegiada con las realidades más hondas. Luego vienen los poetas —en el sentido lato que

En *Don Quijote de la Mancha* se registra un hecho llamativo, al que podría designarse como *efecto cabreros*. En el capítulo XI de la primera parte, cuenta el narrador cómo un grupo de pastores de cabras acoge una noche al celeberrimo hidalgo y a su escudero. Lo más sustancioso del episodio es el famoso discurso *cuasi*-milenarista sobre la “dichosa edad y siglos dichosos aquellos” en que el mundo era un paraíso de inocencia y plenitud. Una vez registrada la peroración del protagonista, la voz omnisciente asienta: “Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien escusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando.” Hay que tener presente que el acontecimiento narrado se da en medio de una pintoresca situación —como casi todo en el *Quijote*— en la que un “emisor” ceremonioso y de habla engolada,³⁸ que sigue las pautas protocolarias fijadas por los libros de caballería, es poseedor de una palabra con valor superlativo.³⁹ Y, en efecto, más allá de los abusos de quien

el sustantivo tiene entre los griegos— y los actualizadores de la mimesis: actores, aedos, músicos y especímenes afines. El esquema puede asimilarse a la imagen de una procesión plotiniana: el agua lustral que mana desde la fuente única de belleza absoluta hasta volver a ella y reunificarse con ella, pasando por los mencionados *mediadores* y por las experiencias más o menos catárticas, extáticas y estéticas de los miembros de la comunidad espiritual donde puede operar este proceso.

38 Cervantes, 1998: 123.

39 En la lectura antiesteticista y antiliteraria de la obra maestra de Cervantes, que Unamuno registra en *Vida de don Quijote y Sancho*, el filósofo y escritor se aplica en destacar que la importancia de la arenga sobre la edad de oro perdida, que hace el Caballero de la Triste Figura, en el capítulo XI, no estriba en su contenido, sino en “el hecho de dirigírsela a unos rústicos cabreros que no habían de entenderla”. Por supuesto, con este desplazamiento de foco —que para algunos puede ser un imperdonable *desenfoque*—, el autor de *Niebla* no está pensando en ninguna teoría de la recepción, sino en reivindicar el acto quijotesco de hablar a un grupo de hombres sencillos, visto como la administración del “sacramento de la palabra a los que no han de entenderla según el sentido material”. Hay en la interpretación unamuniana un hálito de espiritualismo y de rechazo frontal de los discursos utilitarios e instrumentalistas, que aflora con nitidez en momentos como ese donde advierte que, si don Quijote embobó y suspendió a los cabreros, su discurso no fue inútil y su efecto se debió a que “el espíritu produce espíritu, como la letra letra y la carne carne” (*sic*). La prueba de una incidencia de la palabra esotérica en el oyente lego radicaría, según el célebre rector de la Universidad de Salamanca, en la recompensa que los humildes pastores le otorgan al singular hidalgo: “cantares al son de cabreril rabel”. Esto demostraría que, si bien el pueblo no entiende “la palabra pura”, la palabra preñada de amor y esperanza, “siente, empero, comezón de entenderla”. Al margen de las intenciones de Unamuno, al detenerse como lo hace en el referido cuadro cervantino, suscita un interés fecundo por observar la condición específica de una relación humana con textos que rebasen todo sentido funcional. Resulta claro que lo narrado en el capítulo XI del gran libro cervantino puede verse como una buena fábula de las complejidades inherentes a los vínculos entre

narra —al arrogarse la potestad de juzgar el discurso quijotesco como prescindible y como *inútil razonamiento*— lo cierto es que estamos ante un caso en el que sólo con muchas reservas se puede hablar de una recepción literaria en el sentido actual del término; pues, es en la dignidad poco menos que absoluta del objeto-texto y de las condiciones que la refuerzan y ponen de relieve —como la autoridad del orador— donde se halla la fuente principal del arrobó imaginable en los cabreros, que escuchan *embobados* y *suspensos*. El ejemplo es teóricamente fecundo, porque permite pensar el tema de la recepción literaria como un juego complejo de seducción y entrega y no una simple confrontación entre algo activo y algo pasivo. En un caso como éste conviene revisar si el *receptor* encarna un *horizonte de expectativas* (*Erwartungshorizont*, en el léxico de Jauss),⁴⁰ al acercarse al texto, o más precisamente vive en estado de espera, es decir, de apertura total y respeto incondicional a la presencia que se expresa.

Pero, como se ha visto, en nuestros tiempos, el centro y el origen de la experiencia estética es el sujeto. Ni los contenidos de la obra ni los factores metaliterarios que intervienen en la realización estética pueden sostenerse ni legitimarse, mientras no se traduzcan en experiencia de un sujeto. Más allá de su innegable consistencia heurística, el imperio del sujeto acarrea ciertas dificultades a las actuales teorías de la recepción. La autonomía relativa que se le ha reconocido más arriba, su literal *in-trascendencia*, coloca al texto de intención estética —es decir, comprometido con determinados valores artísticos— en igualdad de condiciones que cualquier otro. En principio, salvo sus pretensiones, no habría diferencia de fondo entre la mejor novela universal y un culebrón latinoamericano. Si se mira desde la perspectiva kantiana, la naturaleza del juicio de gusto, en un caso y en otro, es indistinta. La democracia moderna del gusto —positiva, por lo

el texto y quienes de muchas maneras lo asumen (*cfr.* Unamuno, 1961: 51-54). Por lo demás, sería muy iluminador realizar un estudio acucioso —si es que no se ha hecho ya— sobre la recepción literaria en el *Quijote*.

40 Las traducciones de *Erwartung* han privilegiado la posibilidad de la *expectativa*, cuando en apariencia nada les impedía asumir las de *espera* y *esperanza*, como lo admite el alemán. Entre *expectativa*, *esperanza* y *espera* hay, al menos en español, diferencias semánticas de matiz que conviene resaltar, en lugar de obviar. Podría estipularse que la expectativa y la esperanza suponen esperar conforme a alguna clase de prejuicio, a alguna imagen preconcebida de lo que se desea o se ve venir. La espera, sin embargo, por ejemplo en cierta tradición vinculada a la mística, comporta abrirse incondicionalmente a lo que venga. La distinción se cifra entre el interés que marca a las dos primeras opciones y el desinterés de la tercera. Aquí se toma partido por esta última.

demás— no permite hablar de una satisfacción mejor o superior que otra. La condición autónoma, *desamparada*, desacralizada del objeto textual supone, en el plano del sujeto, la contrapartida de un relativismo al que se deben reconocer sus aportes en la reivindicación de la diversidad cultural, pero al que también se deben imputar los efectos más que cuestionables de una equiparación de valores que, por la razón que sea, están lejos de ser equiparables.

La cualidad de la experiencia depende de la cualidad del elemento subjetivo que interviene en ella, en tanto que encuentro de la expresión que proviene del autor —que se supone condensada en el texto abandonado a su suerte— y la que proviene del lector. Tal vez por eso, pese a que disfrutamos con fruición las bondades de la democracia del gusto, nos resistimos a una igualación total de experiencias y, en el plano estético, nos movemos conforme a jerarquías, aunque éstas no cuentan con mayor base de legitimidad que las preferencias axiológicas de cada sujeto. Hay gente que prefiere a Johann Sebastian Bach o Wolfgang Amadeus Mozart y nunca se inclinará por el rock. El mismo derecho tienen otros a gustar de Duke Ellington, Frank Zappa o de los envolventes ritmos de la *tabla* hindú, desdeñando la música clásica occidental. Ese preferir, ese colocar en un pedestal más alto a una posibilidad estética respecto de otra no apela a ningún ridículo principio aristocrático, sino que se antoja una potestad más de la subjetividad autónoma moderna y contemporánea. Se trata de una posibilidad inherente a la paradoja del gusto: máxima exigencia cualitativa en conjunción con máxima democracia de la experiencia. Ya que no basta, en términos existenciales, la kantiana indistinción de los juicios, puesto que reduce toda experiencia a estructuras formales a priori, el sujeto siente la necesidad de un *más allá*, que podría a lo mejor describirse como un intento sisífico de cubrir en el objeto artístico el faltante de sacralidad de que está afectado. A título de hipótesis, podría asimilarse esta tendencia a lo que, a propósito de otra temática, entendió Nietzsche como *pathos de la distancia*: un ímpetu que impele al hombre a no conformarse con lo logrado y a pretender siempre lo mejor. Puesto que la obra y la experiencia estética con la que pretende comprometerse dependen sólo del sujeto humano abandonado de los dioses idos o muertos, lo que se impone es elevar las exigencias en el terreno de los valores artísticos.

Dada la asociación señalada entre la experiencia y los valores estéticos, cabría observar que la referida elevación en el plano valoral remite necesi-

riamente a una apuesta por una mayor intensidad de la experiencia. Por su parte, este anhelo de intensidad debe de estar vinculado con una repotenciación de aquella educación de la sensibilidad inherente al gusto, en el sentido kantiano del concepto. Mayor exigencia axiológica, mayor intensidad estética, cultivo y refinamiento de las disposiciones —lo que desde Aristóteles, cuando menos, se conoce como *facultades*: he ahí el sentido del pathos de la distancia. Sin embargo, detenerse en esa cota, en el horizonte de la existencia, sería tal vez una concesión demasiado vacua al esteticismo. No se debe perder de vista que, la esfera de sentido que envuelve toda esta zona de la dinámica de la subjetividad es la vida. Así, es menester situar el mencionado afán en pos de lo más honda y ricamente bello y sublime, en los dominios del principio de pasión suficiente para vivir, es decir, para disfrutar con la mayor profundidad los placeres de la vida, lo mismo que para afontrar con no menor radicalidad su lado trágico.

Está bien fijarse en la recepción del texto desde la filología, la historia, la sociología... o como movimientos hermenéuticos, siguiendo el criterio de Ottmar Ette —y no sólo para la literatura de viajes.⁴¹ Pero ello no obsta para considerarla en el tamiz de la experiencia, de las afecciones y modificaciones de la subjetividad en que está implicada la obra; en suma, en el escenario del gusto y, más precisamente, el de una comunión en la intensidad. Pues, en el plano estrictamente estético, no importan tanto el sentido de lo que el texto quiere decir y dice, cuanto el hecho de que eso comporte un compromiso con la vida. En realidad, la recepción de la obra con intención artística no se detiene en la interpretación y apropiación de contenidos, sino que reclama la conmoción estética en cualquiera de sus posibilidades. Hecho este que se aprecia con una claridad tal vez más marcada, en casos como el que Ette designa con el término de “literatura friccional”, de la que las relaciones de viajes de Alejandro de Humboldt constituyen un caso modélico, toda vez que vincula con notable efectividad “el placer estético con la explicación científica”.⁴²

Desde la perspectiva de la experiencia, el criterio central a la hora de analizar los modos y alcances de la recepción literaria habrá de ser el anhelo de intensidad manifiesto tanto en los actos de creación textual como en

41 *Cfr.*, Ette, 2001: 14-15, véase, igualmente, todo el capítulo titulado “Lugar literario-viajero y movimiento hermenéutico”: 51-73.

42 Ette, 2001: 102. *Cfr.*, Ette, 2001: 31-37.

los de asunción. Anhelos que acuden a la mediación del arte para concretar determinados valores estéticos, cuyo sentido último es la voluntad de vivir. En qué medida da vida y nos hace vivir, hasta dónde contribuye a permanecer en el ser —para decirlo al modo de Spinoza— es en lo que la crítica debe reparar en los procesos que conducen a la realización de la obra, desde el punto de vista del autor y del lector. En qué medida la obra opera según un compromiso con el placer y la tragedia de vivir, con la serena degustación sin interés ni concepto, lo mismo que con el vértigo de lo *sublime matemático* y lo *sublime dinámico* (Kant), o con la piedad y el horror que Aristóteles reivindicaba en la mimesis trágica. Y así como la teoría contemporánea de la recepción, al menos en parte, supone el tránsito de la antigua expectación ante la palabra sacral a la expectativa moderna (Jaus) de ver atendidas o no ciertas necesidades predeterminadas del sujeto, parece llegado el momento de repotenciar la espera desde el mismo sujeto —con independencia de referentes ultramundanos— en función de las afecciones más vivificantes. Esto puede asimilarse a la idea de una especie de resacralización del texto, sólo que bajo la vigilancia del sentido crítico: una suerte de combinación de espera y crisis, en cuyo fondo también late la vida absoluta: entelequia que, por cierto, ha servido lo mismo para fundar las más diversas representaciones de lo sagrado que las ontologías más influyentes.

De ser en algún grado atendible este planteamiento, podría dar pie a un ethos de la lectura, cuyo sentido se cifraría en procurar la vida en el texto y el texto en la vida. De ese modo, tal vez se pueda superar en algo la ambigüedad que ha venido caracterizando a una época como la nuestra, que parece malbaratar su maravillosa apertura hedonista en intensidades que unos valores más exigentes y un gusto mejor educado y dispuesto se verían obligados a rechazar.

BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael, (1982), *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- Arregui, Jorge Vicente y Pablo Arnau, (1994), "Shaftesbury: father or critic of modern Aesthetics", en *British Journal of Aesthetics*, vol. 34, núm. 4. pp. 347-361.
- Bailly, A., (1984), *Dictionnaire Grec-Français*, París, Hachette.

- Barthes, Roland, (1966), *Critique et vérité (essai)*, París, Seuil.
- _____, (1994), "Le plaisir du texte", en *Oeuvres Complètes*, t. II, París, Seuil.
- Baumgarten, Alexander G., (1961), *Aesthetica*, Nueva York, GOVH.
- _____, (1975), *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar.
- Bayer, Raymond, (1965), *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter, (1970), *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila.
- Bozal, Valeriano, (1987), *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.
- Burke, Edmund, (1987), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos.
- Cappelletti, Ángel J., (1986), Introducción a Aristóteles, *Poética*, Caracas, Monte Ávila.
- Cassirer, Ernst, (1950), *La filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cervantes, Miguel de, (1998), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica.
- Ette, Otmar, (2001), *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma Metropolitana/Deutscher Akademischer Austausch Dienst.
- Gadamer, Hans-Georg, (1998), "Experiencia estética y experiencia religiosa", en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, pp. 139-152.
- _____, (1990), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tubinga, Jacob Chirstian Benjamín Mohr (Paul Siebeck).
- _____, (1991), *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- Hegel, Georg W. F., (1996), *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin, (1983), "La época de la imagen del mundo", en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Suramericana.
- Illich, Iván, (2002), *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalion" de Hugo de San Víctor*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Immanuel, (1993), *Kritik der Urteilskraft*, Hamburgo, Félix Meiner.
- Klotz, Reinhold, (1963), (ed.), *Handwörterbuch der Lateinische Sprache*, Graz (Austria), Akademische Druck – U. Verlagsanstalt.
- Liddell, Henry George y Robert Scott, (1948), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, The Clarendon Press.
- Loyola, Ignacio de, (1963), *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Menge, Hermann, (1967), *Grosswörterbuch*, t. I: *Griechis-Deutsch*, Berlín, Langenscheidt.
- Molinuevo, José Luis, (1998), *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis.
- Montaigne, Michel de, (1927), *Les essais (texte du manuscrit de Bordeaux)*, vol. VI, París, Louis Conard.
- Nietzsche, Friedrich, (1988), *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe)*, Berlín/Nueva York, Deutsche Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter.
- Nicol, Eduardo, (1974), *Metafísica de la expresión*, México, Fondo de Cultura Económica.

REIVINDICACIÓN DEL GUSTO: SUJETO, EXPERIENCIA ESTÉTICA Y RECEPCIÓN LITERARIA

- Petrarca, Francesco, (2002), “Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcri ordinis sancti Augustini et sacre pagine professoren, de curis propriis”, en *Ventoux mendirako igoaldia / La ascensión al Mont Ventoux*, ed. de María José Kerejeta, Vitoria-Gasteiz, Artium, Col. Apuntes de Estética.
- Schopenhauer, Arthur, (1986), “Kritik der kantischen Philosophie”, Apéndice a “Die Welt als Wille und Vorstellung I”, en *Sämtliche Werke*, t. I, Stuttgart-Frankfurt del Meno, STW.
- Sebastián Yarza, Florencio, (ed.), (1954), *Diccionario griego-español*, Barcelona, Sopena.
- Shaftesbury, Anthony, (1962), *Del soliloquio o consejos al escritor*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata.
- _____, (1978), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 3 vols., Nueva York, GOVH.
- _____, (1995), *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Valencia, Pretextos.
- _____, (1997), *Investigación sobre la virtud y el mérito*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Unamuno, Miguel de, (1961), *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe.

D.R. © Josu Landa, México D.F., julio-diciembre, 2005