



**Màster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i
Pensament**

Estètica de la recepció i posmodernidad literaria

Álvaro Ramos Dicenta

Directora del TFM: Victoria CirLOT Valenzuela

4 de agosto de 2022

INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA

Universitat Pompeu Fabra

Barcelona

ÍNDICE	P. 2
RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	P. 3
CAPÍTULO 1. LA CONFERENCIA DE JAUSS	P. 4
CAPÍTULO 2. <i>PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE</i>	P. 21
CAPÍTULO 3. <i>SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE</i>	P. 40
CAPÍTULO 4. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN Y POSMODERNIDAD LITERARIA	P. 57
BIBLIOGRAFÍA	P. 61

Resumen.

El presente trabajo analiza las analogías existentes entre la estética de la recepción y la posmodernidad literaria a través del cuento *Pierre Menard, autor del Quijote* (Jorge Luis Borges, 1939) y de la novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Italo Calvino, 1979). Para ello, nos basaremos en la conferencia impartida por el profesor Hans-Robert Jauss en la facultad de Filología de la Universidad de Barcelona en 1988, donde inicia la línea de investigación que nosotros retomamos. El objetivo propuesto será estudiar el umbral de época de 1967 como una rehabilitación general de la instancia, tradicionalmente olvidada por la historia de la literatura, del receptor.

Palabras clave.

Jauss, Borges, Calvino, recepción, teoría, ficción, intertextualidad, literatura, historicidad, comprensión, estética, dialogicidad, horizonte.

1. Hans-Robert Jauss y su retrospectiva de la Universidad de Barcelona.

El 19 de abril de 1988, la facultad de Filología de la Universidad de Barcelona albergó una de las últimas conferencias de Hans-Robert Jauss, titulada *Teoría de la recepción. Notas a unos antecedentes poco estudiados*¹. En ella, el ya entonces célebre romanista reconstruye la prehistoria de unas investigaciones que, desde el nacimiento de la escuela de Constanza en 1967, transformaron por completo la práctica y la comprensión de la literatura. Dos décadas después, la necesidad de fundamentar sus indagaciones como consecuencia del paulatino afianzamiento del receptor en el marco de la tradición hermenéutica occidental daría luz a esta conferencia.

Las palabras pronunciadas en Barcelona provenían de una monografía publicada por la Universidad de Constanza el año anterior: *die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*; la cual, a su vez, fue publicada en febrero de 1987 con motivo de la jubilación de Jauss como profesor universitario². Este hecho dota a nuestra conferencia de una valiosa dimensión añadida. Ante el término de su labor docente, se impuso el deber de localizar los descubrimientos consumados por la *Rezeptionästhetik* en relación a las disciplinas precursoras, aplicando “la màxima hermenèutica que afirma que allò que ha preparat un canvi de paradigma en la nostra manera d'entendre el món no es pot reconèixer sinó a partir del seu resultat³”.

¹ La conferencia fue publicada en catalán: Hans-Robert Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats* en *Teoria de la recepció literària. Dos articles*, Barcanova, Barcelona, 1991. Traducción de Bernat Soler-Llimona. Edición y prólogo a cargo de Victoria Cirlot.

² Hans-Robert Jauß, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz, 1987.

³ Hans-Robert Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats* en *op. cit.* (p. 16).

La conferencia de la Universidad de Barcelona recompone, pues, el andamiaje del concepto de *receptio*, desde sus albores en las exégesis homéricas y bíblicas hasta las corrientes del pensamiento contemporáneo – posestructuralismo, semiótica... Jauss se muestra plenamente consciente del carácter ulterior de la estética de la recepción, en referencia a los anteriores intentos de sistematización receptiva y, sobre todo, al propio trayecto recorrido. El inminente ocaso que amenaza su carrera le permite, no obstante, seguir siendo productivo gracias a la vindicación de su ascendencia, movimiento cuya eficacia no se limita a mera enumeración sino que, en las postrimerías del discurso, traza una nueva línea de investigación que debe ser explorada en profundidad.

Para empezar sintetizaremos la conferencia de Jauss en la Universidad de Barcelona. Observaremos sus declaraciones de manera general, articulando las transformaciones hermenéuticas de cada momento histórico con los fundamentos de la estética de la recepción. Luego abordaremos la línea de investigación que inaugura el desenlace de la ponencia. Ésta representa, como veremos más adelante, el surco sobre el que deberá discurrir nuestro trabajo. A continuación realizaremos un breve resumen de la producción del crítico alemán con el propósito de contextualizar correctamente sus presupuestos teóricos. Para finalizar esta introducción, expondremos el objetivo que pretendemos perseguir mediante las páginas siguientes.

Comencemos, pues, a bosquejar las doce secciones de las *Notas a unos antecedentes poco estudiados*. Jauss toma la palabra con un compendio de su proyecto reformista. Al principio (sección I) "demanava [...] que s'estudiés la història de la

literatura y de les arts com un procés de comunicació estètica en el qual participaven, a parts iguals, tres elements: l'autor, l'obra i el receptor⁴". Esta legítima demanda propició una perspectiva capaz de replantear viejas cuestiones – "la constitució i reconstitució d'un cànon⁵" – y, al mismo tiempo, de emprender insólitos caminos – "la comprensió dialògica a través de la distancia temporal dels horitzons del present i del passat⁶". El destinatario deviene, a partir de entonces, la piedra angular de la experiencia estética, el dique donde amarran y zarpan los barcos de la tradición.

Las innovadoras investigaciones de Jauss se nutren de un amplio espectro de aportaciones precedentes, cuya evocación, como hemos mencionado ya, ocupa casi toda la conferencia. El concepto de recepción hunde sus raíces en las escuelas de Pérgamo y Alejandría (secc. II), que se enfrentaron a la desactualización de las epopeyas homéricas con la diferencia entre sentido literal y alegórico. Así, logran justificar "la nova significació espiritual com a interpretació del antic sentit literal⁷". Esta distinción se duplicará posteriormente para la exégesis bíblica, que extiende su alcance a los sentidos tropológico y anagógico; es decir, a la dimensión de las costumbres y a la del más allá de la vida.

Pero los primores hermenéuticos tendían desproporcionadamente hacia la reconstrucción del texto en pos de una verdad objetiva y preestablecida. Con ello eludieron la posibilidad de las manifestaciones del pasado de ofrecer una "resposta a

⁴ *Idem* (p. 15).

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem* (p. 17).

qüestions que encara no s'havien pogut plantejar en el seu context original⁸". El medieval (secc. III) dió el següent pas en esta direcció amb el testimoni aquiniano *quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur*, la confiança de Maria de Francia en la intel·ligència sucesiva de la posteritat o la cábala talmúdica. La història del dret (secc. IV) contribueix també a la vida del concepte. Ja en el segle XII se atestigua el seu ús per referir el procés d'apropiació del sistema jurídic romà per part dels pobles de Europa central. Més a més: el dret, al reinterpretar la llei en funció de cada particular, "concreta [...] una significació de la norma legal que, en el moment de la formulació de la llei, no era coneguda ni previsible⁹".

Vem com poc a poc va surgint una tendència hermenèutica que aplica el missatge del passat al temps del receptor i aconsegueix que ambdós es il·luminen mútuament. No obstant això, l'interprete seguirà relegat a la passivitat contemplativa mentre no abandone la creença en la predeterminació del significat de l'obra. "L'eternitat, les veritats o els valors immanents no són mai en un text, sinó que depenen constantment del receptor¹⁰" i, en concret, "de les condicions subjectives de la comprensió [...] per a la qual el sentit no està fixat per endavant¹¹". Una vegada se asimila aquest precepte, l'antiga univocitat hermenèutica és substituïda per la multivocació moderna.

⁸ *Idem* (p. 18).

⁹ *Idem* (p. 23).

¹⁰ Victoria Cirlot, *Postmodernitat i teoria de la recepció* en *idem* (p. 11).

¹¹ Hans.Robert Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats* en *idem* (p. 18).

Después de tratar la *receptio* jurídica, Jauss se adentra en la filosófica (secc. V). Entre los nombres de Blumemberg, Hegel y Kant surge con fuerza el de Hans-Georg Gadamer, cuyo “anàlisi de la consciència involucrada en la història de l’efecte¹²” le permite articular su noción correlativa: la historia de la recepción. La deuda hacia Gadamer es claramente tangible, como demuestra el dispositivo hermenéutico de pregunta y respuesta¹³. En la historia del arte (sección VI), la *Kritik der Urteilkraft* o la *Poética* aristotélica dan indicios – la catarsis o el juicio reflexivo, respectivamente – de una tendencia hacia la experiencia estética.

En el ecuador del discurso (secc. VII), Jauss se remonta a los inicios de la Edad Moderna para detenerse en Montaigne. Su testimonio – *Essais*, I, XXIV – acerca de un lector capaz de descubrir sentidos distintos a los que pudo percibir el autor durante la escritura demuestra la viabilidad de la recepción activa. El destinatario empieza a convertirse en cooperador estético cuando, gracias a la ventaja que le confiere la distancia temporal, enriquece el texto con la experiencia propia. Este incipiente interés aumenta a partir de la Ilustración y del idealismo alemán (seccs. VII y IX). Hegel, mediante su apología de la autoconciencia, establece la necesidad recíproca de obra y espectador en la comprensión de sí mismos; Friedrich Schlegel “demana un lector que participe en la creación¹⁴” como sujeto para el cual se escribe; y Marx, finalmente, con su dialéctica de los procesos históricos, pone de manifiesto que “les modificaciones

¹² *Idem* (p. 25).

¹³ “... en la cual atribuyo al receptor la prerrogativa de preguntar, mientras que Gadamer concede al texto clásico el poder de interrogarnos”. H.-R. Jauss, *Respuesta a Claude Piché* en *Ideas y valores* (vol. 38, nº 79), Universidad Nacional de Colombia, 1989 (p. 21).

¹⁴ *Idem* (p. 30).

posteriors no haurien de ser compreses com a interpretacions errònies, sinó [...] com adequades a la nueva època¹⁵”.

El principio del siglo XX trae consigo, fuera de Alemania, una figura clave para entender la estética de la recepción: Paul Valéry, “el primer que va exigir i que va esbossar una història vertadera de la lectura, dels llibres més llegits i de la seva influència¹⁶”. Este proyecto de una nueva historia literaria cuyo centro sea el lector comienza a erosionar el patronazgo tradicional de la figura del autor en favor de una apertura hacia la primacía hermenéutica, hacia el todopoderoso intérprete que presta su sentido a los versos del poeta. La *opera aperta* de Eco, el *Jetzt der Lesbarkeit* de Benjamin o el *pacte de générosité* de Sartre responden, de una manera u otra, a las implicaciones de la poética de Valéry y suponen los antecedentes más inmediatos de la estética de la recepción.

La conferencia, sin embargo, no se detiene aquí. En la penúltima sección (XI), alcanza la contemporaneidad de la escuela de Constanza, la cual no apareció por azar en “el llindar d’una època que es dibuixa a poc a poc entre els clàssics de la modernitat del segle XX des d’aleshores caducs i un període postmodern que s’anuncia de manera encara difusa¹⁷”. Jorge Luis Borges, asegura Jauss, constituye el iniciador literario de esta nueva estética. Así, nuestro filólogo se alinea con el escritor y ensayista norteamericano John Barth quien, el mismo año en que la estética de la recepción

¹⁵ *Idem* (p. 32).

¹⁶ *Idem* (p. 34).

¹⁷ *Idem* (p. 37).

empezaba a organizar sus filas, publica *Literature of Exhaustion* (1967), donde Borges es postulado como artista posmoderno de pleno derecho.

Ambos coinciden en el hecho diferenciador que implica la obra del argentino con respecto a la agotada modernidad, cuya renovación principal reside, paradójicamente, en su deliberado rechazo del ideal romántico de la originalidad. Borges justifica la fractura entre épocas y, al mismo tiempo, la esperanzadora continuidad de la literatura, “fins i tot en els diagnòstics sobre el final de la història¹⁸”, convirtiendo “the felt ultimacies of our time into material and means for his work¹⁹”. Jauss, no obstante, con su imperturbable voluntad crítico-metodológica, lleva el análisis de la posmodernidad literaria un tanto más allá: atiende a la primacía del receptor, a la reintegración de la historicidad y a las posibilidades cognoscitivas de lo ficticio en el texto *Pierre Menard, autor del Quijote* (*Sur*, 1939).

Este breve relato supone “el preludi a una rehabilitació del lector al qual seguirà [...] l’obra d’Italo Calvino *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, que representa la summa poètica i poeticològica del moviment ja pletòric²⁰”. En efecto, el cambio de paradigma que Jauss planteó para la ciencia literaria encuentra en la narrativa de Borges y Calvino un adecuado soporte, una escenificación prodigiosa que corrobora *in nuce* su proyecto reformista. Al contraste histórico sobre el que Jauss ha edificado la conferencia, cada uno de cuyos elementos entraña una coyuntura de reestructuración hermenéutica, le falta todavía un último contrapunto. Éste no puede ser sino la propia

¹⁸ *Idem* (p. 40).

¹⁹ John Barth, *The Literature of Exhaustion* en *The Friday Book*, Putnam’s Sons, New York, 1984 (p. 71).

²⁰ *Op. cit.* (p. 39).

posición de la *Rezeptionsästhetik*, pero en íntimo contacto, a partir de ahora, con las travesías posmodernas emprendidas en el segundo tercio del siglo pasado.

La proximidad de la indagación teórica y la experiencia estética adquiere, dentro de los relatos de Borges y Calvino, una magnitud que no pasa desapercibida a los ojos del filólogo. Demuestra, según Jauss, que entre las innovaciones poéticas y los nuevos puntos de vista críticos, “entre la teoría de la recepción, (...) la semiótica o el deconstructivisme, d’una banda, i la pràctica estètica del postmodernisme emergent, d’altra banda, existeixen analogies que s’han d’estudiar²¹”. Determinar la dimensión de esta correspondencia a través del modo en que transforma nuestro vínculo con el mundo y la literatura será el objetivo propuesto por las expectativas del presente trabajo.

Nuestra tarea consistirá, pues, en continuar la línea de investigación que Jauss trazó, no sin cierta clarividencia, ante el término de su carrera docente. “Soy consciente”, declaraba durante su estancia en Barcelona, “de que estamos delante de un periodo de transición que no puede ser articulado con una conciencia plena de la novedad²²”. Hace tres décadas y media, esta aseveración era verdadera, tal vez necesaria; hoy, en cambio, casi medio siglo después, gozamos de un horizonte más privilegiado que nos permite reflexionar con propiedad sobre el umbral de época (*Epochenschwelle*) que se produjo a partir del advenimiento de la posmodernidad literaria. Y ello se debe, en inmensa medida, a los esfuerzos consumados durante la segunda mitad del siglo XX por la propia estética de la recepción.

²¹ *Op. cit.* (p. 37).

²² Entrevista de Francesc Arroyo a Hans-Robert Jauss, publicada el 20 de abril de 1988 en El País.

A pesar de que el nacimiento de esta teoría se sitúe unánimemente en 1967, debemos remontarnos cuatro años atrás para observar su concepción: el grupo de estudio interdisciplinar *Poetik und Hermeneutik*, establecido en 1963. Jauss, al que acababan de nombrar catedrático por la Universidad de Giessen, se rodeó de diversos filósofos, críticos literarios, historiadores del arte y de la historia general – Blumenberg, Imdahl, Iser... – con los que mantuvo un fructífero coloquio intelectual que iba a durar hasta su muerte en 1997. Ya aquí comprobamos la voluntad del romanista de conciliar posturas metodológicas distintas en un mismo discurso que logre reavivar el ejercicio de las ciencias humanas en la dimensión de la historicidad que le es propia.

Así, cuando le ofrecieron a Jauss una cátedra en la recién fundada Universidad de Constanza, no dejó escapar la oportunidad de hacer público su proyecto reformista. La programática lección inaugural que impartió el 13 de abril de 1967 es el testimonio más destacado de ello, titulada, en un significativo homenaje a Schiller, *heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte? (¿qué es y con qué propósito se estudia historia de la literatura?)*. Ésta se recogió y amplió después por el escrito *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*²³). En ella, Jauss denuncia la estrechez de los enfoques formalistas y marxistas, entonces hegemónicos en Alemania, a la hora de analizar el fenómeno literario, ya que eluden sistemáticamente “una

²³ Domingo Ródenas, *Hans-Robert Jauss o el rescate de la historia desde la teoría* en Hans-Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013 (p. 10).

dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y efecto²⁴”.

La obra literaria no es un simple reflejo de la sociedad ni una estructura autotélica perfecta, sino “una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime al texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual²⁵”. Su realización presupone un lector concreto que, en último término, determina el gusto y la norma estética imperante. Desde esta perspectiva, el receptor es elevado a la categoría de agente histórico, devolviendo a la literatura el valor que le había sido sustraído: “la posibilidad de conducir al hombre a una nueva percepción del mundo²⁶”. Jauss lleva a cabo su reforma con siete tesis, entre las que se encuentra, de forma especial para este trabajo, la objetivabilidad del horizonte de expectativas mediante el dispositivo hermenéutico de pregunta y respuesta.

La noción del horizonte de expectativas (*Erwartungshorizont*) representa la piedra de toque del arsenal metodológico de Jauss. La recepción de un texto no acontece en un vacío informativo, sino dentro de un conjunto de ideas preconcebidas sobre aquello que se recibe. El horizonte de expectativas “nace para cada obra de la comprensión previa del género, la forma y la temática de obras anteriormente conocidas²⁷”; es decir, simboliza el marco biográfico y bibliográfico a partir del cual el destinatario puede comenzar a construir las problemáticas suscitadas por la obra. Es un

²⁴ H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en *idem* (p. 172).

²⁵ *Idem* (p. 175).

²⁶ *Idem* (p. 166).

²⁷ *Idem* (p. 177).

arma de doble filo: útil para explicar la experiencia de un lector ante el texto y para determinar la particularidad estética e histórica de un producto literario en el momento de su aparición, en el sistema sincrónico donde se inscribe y en el desarrollo diacrónico de sucesivas recepciones al que está sujeto.

La primacía otorgada a la instancia receptiva no sólo democratiza y restablece la historicidad de la literatura: también exalta su papel en la conformación del cuerpo social. Jauss aboga, con ello, por una apertura de la oposición ontológica instituida entre realidad y ficción. Ambas dimensiones se comunican, como el pasado y el presente, a través del sistema dialógico de pregunta y respuesta, originario de Gadamer. Cuando el receptor interroga al texto, lo hace en parte con recursos que provienen de su actualidad y, así, “descubre la respuesta implícita (...) a una cuestión que le compete a él plantear ahora²⁸”. Pasado y presente, ficción y realidad se vuelven recíprocamente accesibles en un proceso de alumbramiento dialógico que puede producir nuevas percepciones estéticas y prácticas para la vida.

En 1972, Jauss publica *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung (Pequeña apología de la experiencia estética)*, una aproximación a las funciones de *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*, que tras un lustro completará con *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik (Experiencia estética y hermenéutica literaria)*²⁹. Este libro, medular en la obra del filólogo, subsana la carencia padecida por la estética de la recepción “de una complementación sociológica y de una profundización

²⁸ Hans-Robert Jauss, *La Ifigenia de Goethe y la de Racine* (1973) en *Estética de la recepción* (ed. Rainer Warning), Visor, Madrid, 1989 (p. 241)

²⁹ Hans-Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992.

hermenéutica³⁰”, tendiendo solícitamente hacia los aspectos comunicativos del arte y hacia el enlace con esferas de sentido diferentes a la filológico-literaria.

Ambas carencias se satisfacen junto a una crítica de la herencia platónica y del ascetismo de la *Ästhetischen Theorie* de Adorno, además del ya mencionado análisis de las actividades productiva, receptiva y catártica de la experiencia estética. El libro también contiene una digresión sobre los modelos de identificación con el héroe y, finalmente, una aplicación del instrumental hermenéutico a la lírica francesa de 1857, que demuestra cómo el horizonte de la ficción puede iluminar, mejor incluso que los documentos oficiales del Segundo Imperio, asuntos de carácter social e histórico. Entre esta miscelánea de inquietudes se manifiesta el interés sintomático de Jauss en la experiencia del receptor y en su capacidad de configurar conductas, tradiciones e ideas que no pueden expresarse de otro modo.

Durante la década de los ochenta, Jauss concentró su atención en el umbral de época de la posmodernidad literaria, concomitante en tiempo e intenciones al cambio de paradigma postulado por la estética de la recepción. En 1983, una de sus intervenciones en la *Adorno-Konferenz* señaló que la posmodernidad no podía aún captar “la novedad sobrevenida en un horizonte normativo de expectativas³¹”; entonces emprendió las pesquisas, que darían luz a la *Rückschau* (1987) y, con ella, a la conferencia impartida en la Universidad de Barcelona un año más tarde. Como ya hemos visto, Jorge Luis Borges se erige figura fundamental de la literatura posmoderna, cuyas innovaciones no

³⁰ Hans-Robert Jauss, *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura* (1975) en *Estética de la recepción* (ed. José Antonio Mayoral), ARCO/LIBROS, Madrid, 1987 (p. 62).

³¹ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 16).

se normalizarán sino tras cinco lustros con la narrativa de Calvino. A este binomio posmoderno le dedica Jauss capítulos enteros de *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne (Las transformaciones de lo moderno)* y *Wege des Verstehens (Caminos de la comprensión*³²), sus dos últimos libros publicados en vida.

Comenzamos a vislumbrar con claridad la investigación que nos hemos propuesto iniciar a través de este trabajo. Enunciémosla otra vez, ahora de manera más directa, contundente: la confluencia entre posmodernidad literaria y teoría de la recepción, generadora de nuevas perspectivas para la comprensión y la experiencia, constituye un mismo mundo de sentido estético; explorar este mundo como una vía de conocimiento de nuestra realidad hipertecnificada y en apariencia ingobernable será, pues, la voluntad que se intentará llevar a cabo en las próximas páginas.

La modernidad literaria podría reconstruirse a partir de la dicotomía entre ficción y realidad. Alonso Quijano, Tristram Shandy, Jacques el fatalista, un nebuloso Unamuno, Pirandello, Duchamp o Apollinaire suponen nombres obligados de este recorrido moderno, donde la ficción tematiza, no sin problematizar, la tensión entre ambos extremos. Pero desde mediados del siglo XX, la cultura y las ciencias humanas parecen confirmar un giro del paradigma epistémico. “En les relacions de ficció i realitat es determina en què va consistir la modernitat; en el canvi de posició es justifica l’obertura d’un nou llindar històric, el de la postmodernitat³³”. Gracias a este cambio de postura podemos abandonar la restrictiva concepción de que lo ficticio es

³² Hans-Robert Jauss, *Caminos de la comprensión*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2012.

³³ Victoria Cirlot, *Postmodernitat i teoria de la recepció* en *Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 11).

algo ajeno a la vida y empezar a entenderlo como un puente que vuelve experimentable la realidad en toda la extrañeza de sus infinitas posibilidades.

Borges – “la seva obra Ficciones”, dice Jauss, “i el seu conte Pierre Menard, autor del Quijote³⁴” – accede a un umbral de época que, mediante la apertura, acaso inconsciente, del horizonte de expectativas, evidencia su distancia respecto a una ya caduca modernidad estética. No obstante, debido a la opacidad propia de los orígenes, es necesario aplicar el precepto hermenéutico de “la formación retrospectiva de épocas: la significación y trascendencia de un suceso no se deduce de su transición de lo antiguo a lo nuevo, sino sólo de aquello que constituye su consecuencia³⁵”. Por ésto, debemos atender también a un autor que, procediendo de Borges, asimila sus hipótesis y las lleva más allá en la dirección posmoderna. Se trata, sin duda, de Italo Calvino.

La lectura que Calvino efectúa de la obra borgeana, sobre todo en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), representa un acontecimiento canónico de recepción productiva. Ésta establece propiamente una tradición posmoderna cuya conciencia epocal (*Epochenbewusstsein*), unificada alrededor de una práctica estética coherente, deviene objeto de estudio clarificable al convertir el horizonte de expectativas abierto por Borges en una experiencia más o menos cerrada de sentido. El *Viaggiatore* de Calvino interioriza el nihilismo subyacente al experimento menardiano, a las apocalípticas muertes del sujeto y de la historia, para desarrollar una cosmovisión

³⁴ Hans-Robert Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats en idem* (p. 37).

³⁵ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 13).

dialógica que garantice, en su ruptura con la tradición anterior, la ineluctable continuidad de la vida y de la literatura.

Las coincidencias entre Borges y Calvino se pueden explicar sencillamente porque pertenecen a un mismo dominio del conocimiento: el de la práctica estética. Sin embargo, en la sincronía temporal y temática que vincula el posmodernismo emergente a la interdisciplinar teoría de la recepción descubrimos una analogía de mayor complejidad y, por lo tanto, de mayor interés. Ésta atraviesa un umbral de época – situado por Jauss, naturalmente, en 1967³⁶, aunque no será retrospectivamente descifrable hasta la década de 1980 – y, poco a poco, va creando una conciencia que se distingue de manera radical de las agotadas vanguardias y de la modernidad tardía y cuyo “canvi d'horitzó conduïa de l'estètica clàssica de la producció a l'estètica de la recepció moderna³⁷”.

Así, el presente trabajo pretende profundizar en el paradigma posmoderno a través de los dos textos que, para Jauss, conforman el fundamento de esta estética: *Pierre Menard, autor del Quijote* y *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. El primero, recapitulando, supone la anunciación de un *Epochenschwelle* que no se convertirá en *Epochenbewusstsein* sino a partir del segundo. La importancia de una obra dentro de la historia de la literatura, pues, sólo puede percibirse gracias a su efecto; o sea, a su recepción. Y si ésta alcanza la capacidad, como es el caso de Calvino, de volverse generadora de normas consecuentes con las del precursor y, al mismo tiempo, de

³⁶ *Idem* (p. 14)

³⁷ Hans-Robert Jauss, *La teoría de la recepción. Notas a uns antecedents poc estudiats en Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 38)

posibilitar otros itinerarios, entonces tiene lugar el alumbramiento de una tradición que debe ser interpretada desde la perspectiva de la escuela de Constanza – lo cual, como hemos visto, no resulta en absoluto arbitrario.

La honda analogía entre teoría y práctica estética introduce el último gran cambio del paradigma histórico en el linde de 1967. Hoy, apenas medio siglo después, cabe reivindicar la función de la literatura en la inteligibilidad de la vida y en la configuración de la realidad, tal y como lo advirtió Jauss en la clausura de su conferencia de la Universidad de Barcelona: “el nostre món, en l’inici de la tercera revolució industrial, s’ha convertit, segurament, en una ficció en alt grau. Però amb la ficció estètica feta servir conscientment com a estudi de la realitat, aquest món ens ofereix l’oportunitat d’alliberar-nos productivament i receptivament, mitjançant les arts, de les tensions de la nostra societat...³⁸”.

Por ello, los textos de Borges y Calvino deben ser examinados con minuciosidad exhaustiva, de manera que se revele cómo realizan estéticamente el proyecto de la teoría de la recepción y por qué, al hacerlo, justifican la aparición del paradigma posmoderno. Los ejes vertebradores de nuestra investigación serán, en principio, cuatro: la historicidad de la comprensión, la intertextualidad, la ficcionalidad de la existencia y los dispositivos narratológicos. De estas dimensiones estéticas, las tres primeras responden a preocupaciones temáticas, mientras que la última aborda el marco formal; es decir, la renovación de los géneros literarios – la ficción especulativa borgeana³⁹ o la hipernovela

³⁸ *Idem* (p. 40).

³⁹ Ricardo Piglia, *La forma inicial*, Editorial Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2015 (p. 133).

de Calvino – y de la correspondencia entre lector, autor y obra, la fusión de alta cultura y cultura de masas...

Para finalizar, esquematicemos los aspectos materiales de la literatura posmoderna que con mayor urgencia incumben a la presente investigación. La ficcionalidad de la existencia fue esbozada un par de páginas atrás. En pocas palabras, proclama que nuestra comprensión y experiencia del mundo se determinan mediante lo ficticio. La intertextualidad, concepto sistematizado por Gérard Genette en los *Palimpsestes*⁴⁰, refiere el carácter dialógico de la literatura. Menard difumina la frontera moderna entre originalidad y plagio, descubriendo la “no identidad d’allò que es repeteix en la distància temporal de la repetició⁴¹”. Esta fórmula, *experimentum crucis* de la escuela de Constanza, desemboca en la historicidad de la comprensión que, bajo la luz del horizonte de expectativas, está nuclear y radicalmente incorporada al *Viaggiatore*. Pero no debemos concebir las categorías del fondo y la forma con rigidez taxonómica, sino como un juego de goznes, una coordinación hacia el último y más noble objetivo posmoderno: la primacía estético-hermenéutica, o la placentera centralidad del receptor.

⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

⁴¹ Hans-Robert Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats en Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991. (p. 37).

2. *Pierre Menard, autor del Quijote* o el receptor productivo.

La Nochebuena de 1938, Borges subía corriendo las escaleras de un edificio cuando se golpeó la cabeza con el batiente de una ventana recién pintada. La herida, al infectarse, le causó una septicemia que, entre fiebre y alucinaciones, lo mantuvo al borde de la muerte durante un mes entero. Una vez hubo recobrado la consciencia le asaltaron dos temores sucesivos: haber perdido la comprensión y la capacidad creativa. El primero fue ahuyentado en la misma convalecencia con la lectura, por parte de su madre, de un libro de C. S. Lewis; el segundo, menos inmediato, tendría que esperar hasta la recuperación completa del argentino. Entonces, para poder culpar a la novedad si el producto final fracasaba, se lanzó a escribir *Pierre Menard, autor del Quijote*, “algo que nunca había hecho antes⁴²”.

Publicado en la revista *Sur* (n^a 56, año IX, mayo de 1939), su recepción instantánea se vio tergiversada por dos hechos que nos incumbe mencionar. Bajo el nombre de Borges se incribían, en aquel momento, tres poemarios, cuatro libros de ensayos y uno de relatos breves, pero era conocido, sobre todo, por los distintos artículos que la revista de Victoria Ocampo, *El Hogar* o el diario *La Prensa* difundían periódicamente. Así, el público inicial de *Pierre Menard, autor del Quijote* dio por histórica la increíble empresa del personaje, pues no se pensaba en su autor como cuentista, sino como, a lo sumo, crítico o cronista iluminado.

⁴² Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999 (p. 110).

Sin embargo, Borges está muy lejos de la inocencia en el trazado de esta confusión. El relato finge ser, con perfección de falsario, una reseña bibliográfica, el comentario a la obra de un autor – el exhaustivo catálogo, las citas, las notas explicativas y la brevedad camuflan su carácter ficticio. Si a la preconcepción del público (*Erwartungshorizont* extraliterario) le añadimos la forma y temática propias del texto (*Erwartungshorizont* intraliterario), podemos justificar metodológicamente el brutal abismo abierto con la recepción de *Pierre Menard, autor del Quijote*, que supera ambos horizontes para dar lugar a una ampliación de los mismos y de la experiencia estético-vital. Corolario: la aparición, en palabras de Genette, del *pseudo-résumé*, *résumé fictif*⁴³, ficción especulativa o fábula teórica: un género literario a medio camino entre el cuento y el ensayo⁴⁴.

Borges inaugura, de esta manera, un medio híbrido para hacer y entender de nuevo la literatura. Conjuga indagación teórica y puesta en práctica: no representa una acción en el espacio diegético, sino que presenta e interpreta la obra de un autor apócrifo como si fuera verdadero. El *Prólogo a El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), conjunto de relatos – luego cobijados bajo el volumen de *Ficciones* (1944) – donde se encuentran, entre otros, Menard, *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* o *La biblioteca de Babel*, define el motivo de este mestizaje: “desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros, (...) mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario⁴⁵”. El ardid de la ficción vuelta sobre sí misma y

⁴³ Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (p. 359).

⁴⁴ *El acercamiento a Almotásim*, de 1935, representa la primera incursión de Borges en el itinerario de las falsificaciones y los pseudo-ensayos; itinerario que, con Menard, alcanza la solidez estética.

⁴⁵ J. L. Borges, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974 (p. 429).

disfrazada de exégesis, de la forma “doblement reflexiva del comentari d’un text fictici⁴⁶”, condensa en un mismo ejercicio el razonamiento crítico y la realización poética. Así, el propio relato elabora su correlato correspondiente de teoría estética. Supone, por ello, una pieza indispensable para el presente trabajo si nuestro propósito es, efectivamente, justificar la inserción de Borges y el posmodernismo literario en el cambio de paradigma impulsado, a partir de la década de 1960, por la estética de la recepción, sobre todo, pero también por las corrientes de pensamiento concomitantes o consecutivas de la semiótica y el deconstructivismo.

Con el pseudo-resumen, que inventa “fictitious titles, imaginary cross-references and writers that have never existed, Borges is simply re-grouping counters of reality into the shape of other possible worlds⁴⁷”. Éste es el astro mayor de la constelación borgeana: la potencia de la ficción para ampliar la realidad, para crear fecundas alternativas capaces de modificar nuestra intervención en el mundo; o, siguiendo la terminología de Jauss, la experiencia estética como un elemento conformador del horizonte de expectativas del conocimiento y la *praxis* cotidiana. Pero el género mixto empleado por Borges en sus primeros cuentos⁴⁸ sirve de vehículo a la transmisión de unas ideas – ajenas o propias, otra frontera se diluye – que, catalizadas por su eficaz concisión, sacuden silenciosamente los cimientos de la literatura, ahí donde el lector establece las condiciones de su relación con el texto. Menard, ante todo, es la encarnación de la lectura, un espléndido prototipo de recepción literaria.

⁴⁶ H.-R. Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats en Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 37).

⁴⁷ George Steiner, *Extra-Territorial*, Ateneum, New York, 1972 (p. 30).

⁴⁸ Además del que nos ocupa y del ya mencionado *Acercamiento a Almotásim*, destacan el *Examen a la obra de Herbert Quain* o *La muerte y la brújula*, de forma policial y temática mística.

Cabe añadir un último apunte acerca de la especificidad narrativa de esta ficción. Al esconderse detrás de la voz de un comentarista fingido, la empresa de Menard aparece ante nuestros ojos dependiente de una recepción particular; es decir, se articula según la perspectiva de un lector – el crítico literario –, que bascula entre el razonamiento intelectual y la experiencia estética; todavía más: la obra interpretada por el narrador consiste en una reescritura literal (toda lectura lo es, como veremos en seguida) del Quijote cervantino. No en vano afirma Jauss que “la descubierta que fa Menard de la lectura expressament anacrònica és el preludi a la rehabilitació del lector⁴⁹”: el texto entero orbita alrededor de diversas recepciones.

De hecho, podemos sostener que la preocupación por el fenómeno receptivo, por sus poderes y limitaciones, constituye una constante de la producción borgeana. Apenas cuatro años antes de la publicación de *Pierre Menard*, ve la luz *Historia universal de la infamia* (1935), una compilación de cuentos breves sobre asesinos e impostores en cuyo prólogo Borges dice no tener “otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores⁵⁰”. Y, remontándonos hasta el prefacio de *Fervor de Buenos Aires* (1923), su primer libro, leemos: “si estas páginas consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada

⁴⁹ H.-R. Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats en Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 38-39). Para entender la amplitud del significado de la *lectura expressament anacrònica* deberemos esperar todavía.

⁵⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974 (p. 289).

poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor⁵¹”.

La dependencia mútua de productores y receptores es tal para un joven Jorge Luis Borges que no duda en proponer el intercambio entre ambos polos. Esta intuición dialéctica del hecho literario será sistematizada casi medio siglo más tarde por la *Rezeptionsästhetik* con la primacía hermenéutica otorgada al lector en la configuración de la historia de la literatura. “En efecto, el crítico que emite su juicio (...), el escritor que concibe su obra frente a una obra precedente, (...) son primeramente lectores, antes de que su relación reflexiva con la literatura pueda volver a resultar productiva⁵²”. Detengámonos, pues, en esta poética del tiempo y la lectura que es *Pierre Menard, autor del Quijote*.

El relato empieza justificándose como “breve rectificación⁵³” a las “imperdonables omisiones que un catálogo falaz” (OC, p. 444) ha perpetrado contra la obra de Pierre Menard, simbolista francés recientemente fallecido. Sus amigos auténticos, entre los que se encuentra el necrológico comentarista, “han visto con alarma ese catálogo y aún con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria...” (OC, p. 444) . El narrador recorre entonces la obra visible – diecinueve textos conservados –

⁵¹ *Idem* (p. 15).

⁵² H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013 (p. 172).

⁵³ J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974 (pp. 440-450). De ahora en adelante, se citará con la contracción *OC* seguida del número de la página de esta edición.

de Menard: dos monografías dedicadas a Lull y Leibniz, una traducción de Quevedo, algunos sonetos, “una transposición en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry” (OC, p. 445) un examen de las soluciones filosóficas propuestas históricamente para la paradoja de Zenón, un artículo “sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones” (OC, p. 445), *etcétera*⁵⁴. Al terminar este inventario, penetra en “la otra [obra], la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa” (OC, p. 446): haber escrito, con presunta espontaneidad y “sin incurrir en una tautología” (OC, p. 448), dos capítulos completos (IX y XXXVIII) y un fragmento (XXII) de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

En este punto, el tono expositivo del relato deviene exploratorio. La exégesis del comentarista se apoya, por un lado, sobre una epístolas de Menard, donde detalla los estímulos, métodos y designios de su imposible empresa, y, por otro, sobre su propia obra *invisible*, prolíficamente cotejada con la de Cervantes para extraer las consecuencias estéticas que introduce el planteamiento de este personaje. A ellas se dedicarán las próximas páginas; ahora, resulta necesario anunciar el orden que guiará nuestra interpretación. Primero analizaremos las implicaciones intertextuales de esta programática ficción, profundizando en su dimensión dialógica – traduciendo estas implicaciones “a relaciones dialécticas que expliquen la historia de la comunicación literaria (...) como un proceso de conservación y renovación del pasado⁵⁵” donde el receptor juega el papel protagonista. Después insertaremos en el mapa de nuestras ideas

⁵⁴ “La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida, pero tampoco arbitraria; es un diagrama de su historia mental” (*op. cit.*, véase nota a pie de página nº 45).

⁵⁵ H.-R. Jauss, *Estética de la recepción y comunicación literaria*, Punto de Vista, nº 12, 1981 (p. 38).

la noción de historicidad (*Geschichtlichkeit*) que desarrolla Jauss en sus investigaciones, sirviéndonos del dispositivo hermenéutico de la respuesta histórica y la pregunta actual para desentrañar el último gran cambio de la tradición literaria.

El término «intertextualidad» fue acuñado como herramienta crítica por Julia Kristeva en 1969⁵⁶, pero la fecunda madurez le llegaría una década más tarde con Gérard Genette y sus *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Éste lo definió según “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁵⁷”. Aunque somos conscientes de que el libro en cuestión se dirige hacia el amplio concepto de «hipertextualidad» – “tout texte dérivé d’un autre texte préexistant⁵⁸ –, no incumbe al presente trabajo estipular la particularidad de cada uno y, por tanto, los usaremos indistintamente. La realidad referida de cualquier forma será, siguiendo a Valéry, el diálogo ininterrumpido que el Espíritu mantiene consigo mismo en calidad de creador o consumidor de la literatura. “No és pas la singularitat del text, sinó la presència potencial d’altres textos dins del text allò que determina el seu caràcter literari⁵⁹”, afirmaba Jauss en su conferencia de la Universidad de Barcelona. El énfasis recae sobre la «presencia potencial»: más allá de citas o influencias, la intertextualidad abarca los posibles contactos, los caminos cruzados de la historia de la literatura – incluso los más paradójicos e inesperados.

⁵⁶ Julia Kristeva, *Bakhtine, le dialogue et le roman* en *Critique*, n° 239, 1969 (pp. 438-465)

⁵⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (p. 8).

⁵⁸ *Idem* (p. 13).

⁵⁹ H.-R. Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats en Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 39).

Genette eligió a Borges con plena conciencia como representante de esta teoría. De hecho, *Pierre Menard, autor del Quijote* anuncia su nacimiento *avant la lettre*. En las últimas líneas del relato, el comentarista reflexiona “que es lícito ver en el Quijote final una especie de *palimpsesto* en el que deben traslucirse los rastros (...) de la previa escritura de nuestro amigo” (OC, p. 450). Durante la alta edad media, una escasez de papiro acechó Europa; los monjes copistas, urgidos por el desabastecimiento, empezaron a pulir la superficie de algunos pergaminos para reescribir sobre sus antiguos caracteres. Entonces aparecen los llamados palimpsestos (παλίμψηστον, literalmente: grabar de nuevo), manuscritos que muestran, aunque tenues, las huellas de su contenido precedente. Borges rescató esta imagen, estructurada después por Genette, con la intención de reflejar el diálogo mantenido entre los textos; o, más concretamente, entre sus recíprocas recepciones. “El destinatario puede responder a una obra produciendo una obra nueva, (...) cumpliendo el círculo comunicativo de la historia literaria: el productor es también un receptor desde el momento en que comienza a escribir⁶⁰”.

A pesar de lo novedoso de este enfoque, la literatura llevaba siglos sirviéndose de él. “Il n’est pas d’oeuvre qui, a quelque degré et selon les lectures, n’en évoque quelques autres et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles⁶¹”. La propia novela de Cervantes, que “hace nacer, a partir de las lecturas de don Quijote, el horizonte de expectativas de los viejos libros de caballerías para parodiar luego con gran hondura la aventura de su último caballero⁶²”, ofrece ya un claro paradigma de la

⁶⁰ H.-R. Jauss, *Estética de la recepción y comunicación literaria*, Punto de Vista, nº 12, 1981 (p. 34)

⁶¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (p. 18).

⁶² H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013 (p. 179).

dialogicidad intertextual. Borges, al hacer que su simbolista reescriba precisamente el *Quijote*, está exagerando aún más la tensión que los textos del presente mantienen con sus predecesores; y no sólo éso: asimismo, convierte esta tensión en un fenómeno estético consciente y plenamente desarrollable.

Umberto Eco, por ejemplo, ha reconocido la determinación del modelo Menard en el mecanismo narrativo de *Il nome della rosa*. Más allá de laberintos y ciegos bibliotecarios, Eco comprendió que estaba “riscrivendo una storia medievale e che questa mia riscrittura, per quanto fedele, agli occhi di un contemporaneo avrebbe avuto significati diversi⁶³”. La intertextualidad, pues, dialécticamente hablando, implica un proceso de apropiación en el que se resucitan los textos del pasado para las necesidades significativas del presente. El auténtico mérito de la reescritura literal de Menard es demostrar que la dimensión intertextual de la literatura tiene lugar en el nivel previo de la recepción literaria, y no en el de la producción. “Ha enriquecido (...) el arte detenido y rudimentario de la lectura”, asevera el comentarista al final del cuento.

Sin embargo, no deja de resultar paradójico que la reivindicación del lector se lleve a cabo a través de la reescritura de una obra ya existente. “It would have been sufficient for Menard to attribute the novel to himself in order to have a new work of art from the intellectual point of view⁶⁴”; la reescritura, por el contrario, enfatiza la preponderancia de la experiencia estética del receptor. Toda lectura es reescritura ya que

⁶³ Umberto Eco, *Sul concetto di influenza: Borges e Eco en Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999 (p. 286).

⁶⁴ John Barth, *The Literature of Exhaustion* en *The Friday Book*, Putnam's Sons, New York, 1984 (p. 69).

el proceso por el cual comprendemos un texto modifica su identidad. Y toda escritura es, también, reescritura, porque el alumbramiento del texto está enmarcado por un sugerente fondo de lecturas previas. “Pour résumer les deux enseignements de Pierre Menard: lire, c’est réécrire et écrire, c’est réécrire⁶⁵”. El lector, pues, garantiza la continuidad del círculo comunicativo de la literatura.

Así, podríamos considerar la intertextualidad como una estrategia de fortalecimiento receptivo. La historia literaria reaparece, bajo esta nueva iluminación, liberada del imperio de los autores, del arraigado y ciego ideal que supedita el sentido de un texto al escritor, y su valor automáticamente a la originalidad. “El suposat original revela que és un simple post-scriptum d’un text anterior, com una mena de palimpsest on apareixen les marques d’allò que el doctor universalis ja havia pensat, però també d’allò que cadascun podria pensar en principi⁶⁶”. La intertextualidad demuestra que la literatura es, en realidad, un laberinto de recepciones que convergen y se bifurcan. “La genèse d’une œuvre, dans le temps de l’histoire et dans la vie d’un auteur, est le moment le plus contingent et le plus insignifiant de sa durée (...) Le temps des oeuvres est le temps indéfini de la lecture et de la mémoire⁶⁷”. Al autor – y aquí Borges sonreiría complacientemente –, más que la imagen del creador original, de la *rara avis*, le representa la imagen del amanuense, del copista medieval dedicado a reescribir antiguos pergaminos. Con ella retomamos a Menard ahí donde lo dejamos, ante su obra natural e inverosímil.

⁶⁵ Michel Lafon, *Recherches sur l’oeuvre de Jorge Luis Borges* en *Sociocriticism*, n° 14, Montpellier (p. 112).

⁶⁶ H.-R. Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats* en *Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 38).

⁶⁷ Gérard Genette, *L’utopie littéraire* en *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1964 (p. 132).

Éste “no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes” (OC, p. 446). Para ello, la primera vía que imaginó fue la identificación total con el escritor del *Quijote* – siguiendo un fragmento filológico de Novalis⁶⁸. Aprendió español, empezó a profesar el catolicismo, a pelear contra los turcos... Quiso “olvidar la historia de Europa entre 1602 y 1918” (OC, p. 447), pero terminó desestimando ese sendero. “Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote” (OC, p. 447) le parecía una disminución, menos interesante “que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard” (OC, p. 447). Aquí radica el núcleo duro del relato de Borges: la lectura es un proceso de naturaleza productiva, porque la obra literaria no debe concebirse como un “monumento que revela monológicamente su esencia intemporal⁶⁹”, sino como una particular intersección nacida del contacto entre texto y lector, entre pasado y presente.

Por supuesto, la productividad implícita en este proceso proviene del extremo receptivo. El escritor da luz a un texto; los infinitos lectores, a infinitos. Así, se vuelve “superfluo indicar que una obra es original o ha sido copiada de otras fuentes. Toda historia es definitivamente original porque el acto de la creación no está en la escritura,

⁶⁸ “Nur dann zeig ich, dass ich einen Schriftsteller verstanden habe, wenn ich in seinem Geiste handeln kann, wenn ich ihn, ohne seine Individualität zu schmälern, übersetzen und mannigfach verändern kann”.

⁶⁹ H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013 (p. 175)

sino en la lectura⁷⁰”. A medida que la sustancia más o menos amorfa de la obra literaria se manifiesta en contextos diferentes, su sentido cambia. Pero ni esta sustancia ni este sentido tienen vida propia, ni mucho menos están fijados de antemano: para existir, necesitan la mediación de la lectura, que actualiza los significados potenciales contenidos en el texto de acuerdo a las circunstancias concretas – históricas, sociales, biográficas, bibliográficas..., lo que Jauss llama “horizonte transubjetivo del entendimiento⁷¹” – de la recepción. Gracias a ellas ocurre la concretización hermenéutica del texto de maneras siempre diferentes. “Llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard” (OC, p. 447) y no a través de las de Cervantes conlleva, precisamente, el reconocimiento de la particularidad distintiva del receptor en la configuración del hecho literario: su contexto propio, determinado por la distancia temporal que lo separa del pasado.

De esta manera, “l'experiència de Menard tindria en compte les identitats del nou i de l'antic⁷²”. El segundo método ideado por el simbolista para reescribir el *Quijote* da fe de una desarrollada conciencia de la historicidad receptiva. El primero, por el contrario, seguía anclado a la estética clásica del productor y la representación. “Olvidar la historia de Europa entre 1602 y 1918” ((OC, p. 447) es, sin duda, una aproximación propia del historicismo, que había cortado “el hilo entre la manifestación pasada y la

⁷⁰ Emir Rodríguez Monegal, *Borges: hacia una interpretación*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1976 (p. 36-37).

⁷¹ H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013 (p. 179).

⁷² H.-R. Jauss, *La teoría de la recepción. Notes a uns antecedents poc estudiats* en *Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 38).

experiencia actual de la obra literaria⁷³”. *Pierre Menard, autor del Quijote*, adelantándose casi tres décadas a la ilustre lección inaugural de la cátedra de Jauss en Constanza, reanuda la conexión entre los extremos del pasado y el presente. Por éso le parece una disminución “ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete” (*OC*, p. 447): en su lúcida comprensión temporal, Menard ha interiorizado la diferencia constitutiva sobre la que se levanta toda interpretación, toda reescritura de un texto pasado y su aplicación a contextos diversos. “Este desdén condena a *Salammbô*, inapelablemente” (*OC*, p. 448). En efecto, Flaubert intenta hacer aparecer «tal como fue» el color local de una época determinada, sin saber que ello supone una imposibilidad ontológica y epistémica, pues el horizonte de la actualidad siempre influenciará la comprensión de los fenómenos pasados.

A partir de aquí, estamos en condiciones de plantearnos en profundidad el refuerzo dialógico que necesitan las investigaciones intertextuales – refuerzo que, por otro lado, Borges ya tenía en mente, como bien demuestra la ficción que nos ocupa. El hecho es que la intertextualidad, en tanto en cuanto “reapropiación y (...) rejuvenecimiento de lo pasado⁷⁴”, canaliza la dialéctica de la comunicación literaria. “L’hypertextualité, à sa manière, relève de bricolage, (...) l’art de faire de neuf avec de vieux, (...) une fonction nouvelle se superpose et s’enchevêtre à une structure antique⁷⁵”. Se trata, pues, de un proceso de intercambio hermenéutico donde la iluminación se consigue a partir del contraste entre los tiempos.

⁷³ Op. cit. (véase nota a pie de página nº 71).

⁷⁴ Hans-Robert Jauss, *La posmodernidad literaria – retrospectiva sobre un controvertido umbral de época en Caminos de la comprensión*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2012 (p. 317).

⁷⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (p. 556).

“El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (OC, p. 449). La reescritura literal practicada por el simbolista – que, como hemos sostenido en las últimas páginas, representa la recepción consciente de su historicidad – da lugar a una obra por completo diferente, de una ambigüedad y una riqueza alegórica mucho mayores. “La paradoxa d’aquesta feina és l’*experimentum crucis* de la teoria de la recepció: la no-identitat d’allò que es repeteix en la distància temporal de la repetició⁷⁶”. La misma obra, mediada a través de la sucesión de los contextos, es otra; si se modifica el horizonte de expectativas, se modifica también el voluble depósito de significaciones virtuales que todo texto posee, que todo texto es.

Al final, tanto Jauss como Borges remaron a favor de la desustancialización de la obra literaria. Ésta no es nada más allá de la recepción. “Una literature difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si se me fuera otorgado leer cualquier página – ésta, por ejemplo – como la leerá el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil⁷⁷”. El objeto en sí, una vulnerable amalgama de papel y tinta, pasa a ser una obra literaria sólo mediante la lectura y la interpretación, que actualiza – *actualitas*, en oposición al estado inconcreto de la *potentia* – el texto en virtud del proteico horizonte de la comprensión suplido por el receptor. Desde esta perspectiva, se explica que el *Quijote* de Menard, a pesar de seguir

⁷⁶ H.-R. Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats en Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 37).

⁷⁷ Jorge Luis Borges, Nota sobre (hacia) Bernard Shaw en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974 (p. 747).

al pie de la letra las vicisitudes del de Cervantes, sea una obra semánticamente distinta, adaptada a la actualidad de principios del siglo XX.

Menard manifiesta estéticamente la historicidad de la literatura, que, análoga a la intertextualidad, “presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la obra nueva, relación que puede concebirse (...) en la interacción entre pregunta y respuesta, entre problema y solución⁷⁸”. El texto de Menard, comparado con el de Cervantes, es diferente porque las preguntas que el intérprete abre en su seno no son las mismas. El comentarista de la ficción borgeana no exagera al aseverar que constituye una revelación cotejar ambos Quijotes. Por ejemplo, «la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente». Esta sentencia, extraída del capítulo noveno, se recibiría en la época cervantina como una reformulación del viejo adagio latino *historia, magistra vitae*; bajo el signo del siglo XX, en cambio, conlleva una idea asombrosa: “Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen” (*OC*, p. 449). Así, el inconcluso ejercicio de Menard tiene en cuenta la presencia “de la historia en la propia comprensión (...) ese horizonte histórico [originario] que está incluido en el horizonte de nuestra actualidad⁷⁹”. Gracias a esta conciencia se realiza la práctica borgeana por antonomasia: “la del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas” (*OC*, p. 450).

⁷⁸ H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013 (p. 173)

⁷⁹ *Idem* (p. 187).

Leamos metafísica como si fuera literatura fantástica, leamos a Kafka como si fuera precursor de Browning...; leamos, en suma, jugando con los contextos, enriqueciendo significados. Menard aplica hasta sus últimas consecuencias la máxima hermenéutica de hacer de la necesidad actual la virtud de la historia, redirigiendo el interés estético hacia la recepción y la intertextualidad, donde “el presente tematizado de otros textos permite incluso la más libre disposición de todas las culturas pasadas en la polifonía del texto que así se forma⁸⁰”. La tradición se aleja, en manos de Menard, del canon aséptico establecido *a priori* por las instituciones tradicionales, y se convierte, previa pregunta, en un espacio de respuestas para el intérprete, en el pretexto de una actualización constante. El Quijote “es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor” (*OC*, p. 450). Frente al entumecimiento del pasado, Menard opone la dialogicidad, el alumbramiento mutuo entre la tradición y el presente.

De esta manera, Borges, a través de su pedagógico Menard, pone al descubierto que la obra literaria del pasado “no puede existir por sí misma sino que tiene que dar paso a la pregunta de qué es la tradición para nosotros⁸¹”. La lectura realiza los significados del texto en una aplicación desplazada siempre a otros contextos, en preguntas que, impronunciadas durante su tiempo original, están ahora abiertas al presente. Ello muestra claramente la diferencia hermenéutica entre la comprensión pasada y la comprensión actual de una obra literaria, en referencia, también, a la

⁸⁰ Hans-Robert Jauss, *La posmodernidad literaria – retrospectiva sobre un controvertido umbral de época en Caminos de la comprensión*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2012 (p. 319).

⁸¹ H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria en La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013 (p. 187).

dialéctica de la comunicación entre receptores productivos; es decir, a la intertextualidad. Menard, con su reproducción del Quijote, cumple la "utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle - perfusion transtextuelle (...) L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine⁸²". Huelga decir, pues, que en esta circulación de textos el piloto principal es el receptor.

En las palabras de uno de sus editores, "for [Borges] no one has claim to originality in literature; all writers are more or less faithful amanuenses of the spirit, translators and annotators of pre-existing archetypes⁸³". La renuncia a la autonomía de la obra literaria, a la originalidad y al autor como enclave de un supuesto sentido que debiera guiar al intérprete son algunas de las implicaciones fundamentales de la incipiente estética posmoderna. Jauss, junto a Genette o Barth, señalaron que *Pierre Menard, autor del Quijote* "va mostrar el final de la modernitat clàssica del segle XX i va indicar in nuce el camí cap a noves avantguardes⁸⁴"; en efecto, el programático relato de Borges no sólo evidencia el reverso de una época plenamente consciente de su situación ulterior, sino que emplea esta ulterioridad contra sí misma e inaugura nuevos horizontes para el conocimiento y la experiencia estética, para la comprensión del mundo. La ficción borgeana, mediante su gesto ambiguamente dócil e irreverente hacia el pasado, "justifica l'esperança del fet que l'artista postmodern arribarà a trobar, fins i

⁸² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (p. 559).

⁸³ La cita es de segunda mano: John Barth, *The Literature of Exhaustion* en *The Friday Book*, Putnam's Sons, New York, 1984 (p. 73).

⁸⁴ H.-R. Jauss, *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats en Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 38).

tot en el diagnòstic sobre el final de la història, el materials i els mitjans d'una renovació⁸⁵”.

A partir de *Pierre Menard, autor del Quijote*, nuestra concepción de la literatura se modifica por completo. Este cambio de paradigma es análogo, como hemos comprobado, al promovido desde finales de los años sesenta por la estética de la recepción, sobre todo, pero también por el postestructuralismo, la semiología o la crítica intertextual. Si bien Borges cuenta con el privilegio de la primigenidad, las innovaciones implícitas se hubieran truncado sin la intensa recepción que experimentó su obra a lo largo de la segunda mitad del siglo XX – la concesión del premio Formentor en 1961 representa, a este respecto, el pistoletazo de salida. De cualquier manera, está claro que el descubrimiento de Menard “goes beyond the strategies of the modern: the fact that the primacy of the original (Don Quixote) and the hierarchy of metropolis and periphery, model and copy, have been overcome⁸⁶”.

El camino hacia la posmodernidad literaria, pues, comienza con la quijotesca aventura de Menard. Éste, en vez de sucumbir “a la puja permanente de la pretensión de novedad⁸⁷”, se gira sobre los hombros de su gigante para ver con otros ojos las huellas pretéritas, para dinamizar el diálogo de una tradición que había olvidado, precisamente, su congénita dialogicidad. “La postmodernitat és aquella mirada cap enrera que

⁸⁵ *Idem* (p. 40).

⁸⁶ Carlos Rincón, *The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, Garcia Marquez, and Alterity en The Postmodernism Debate in Latin America*, Duke University Press, New York, 1995 (p. 228).

⁸⁷ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 12).

contrasta amb la mirada cap endavant de la modernitat⁸⁸. Y, sin embargo, la retrospección en sí misma no es suficiente; “la mémoire, dit-on, est révolutionnaire – à condition sans doute qu’on la féconde et qu’elle ne se contente pas de commémorer⁸⁹”: resulta necesario fertilizar con la herramienta hermenéutica de la interrogación el vasto terreno del pasado.

Borges la utiliza sistemáticamente. Así, se abre paso a través del umbral de una época, todavía inconsciente, que late en las postrimerías de la década de los sesenta, y cuya culminación en el “paradigma de una estética posmoderna plenamente desarrollada e interpretable⁹⁰” no ocurrirá sino con la hipernovela *Se una notte d’inverno un viaggiatore* de Italo Calvino, publicada en 1979. A ella dedicaremos el próximo capítulo, en tanto que recepción productiva de las ficciones borgeanas. Debemos reincidir, por un lado, en la renovación de los géneros literarios y, por otro, en los aspectos intertextuales y relativos a la historicidad y al concepto del horizonte de expectativas.

⁸⁸ Victoria Cirlot, *Postmodernitat i teoria de la recepció en Teoria de la recepció literària*, Barcanova, Barcelona, 1991 (p. 11)

⁸⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (p.

⁹⁰ *Op. cit.* (véase nota a pie de página nº 87; p. 12).

3. Se una notte d'inverno un viaggiatore: recepción y tradición posmoderna.

La posmodernidad literaria, a la altura de la década de los cuarenta, es apenas un presentimiento. Pierre Menard – conjuntamente con el resto de relatos recogidos por *Ficciones* y *El Aleph* –, siembra la semilla, pero ésta necesita alguien que, desde el exterior, la cuide y alimente; necesita una recepción aplicada. Aquí entra en escena Italo Calvino, cuya lectura de Borges, bajo la edición de Einaudi intitulada *La biblioteca di Babele*, data de 1955. A partir de entonces, el argentino se convertirá en uno de sus escritores de cabecera. Cuatro años después, un artículo suyo afirmaba que “il più bello è quando il narratore da suggestioni culturali, filosofiche, scientifiche..., trae invenzioni di racconto, immagini, atmosfere fantastiche completamente nuove, come nei racconti di Jorge Luis Borges⁹¹”. Pese a la patente simpatía, todavía habría que esperar cinco lustros para la asimilación radical de la estética borgeana, generadora de sólidos caminos, que implica *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Esta mediatez temporal ilustra excepcionalmente “el problema hermenéutico de la percepción de los comienzos históricos, la diferencia entre umbral de época y conciencia de época⁹²”. Las expectativas abiertas por la reescritura experimental de Menard, a fin de fundar una tradición que destape el agotamiento de los paradigmas de la modernidad, requieren la concreción de una experiencia posterior, asimétrica y correlativa – culminada en 1979 por el *Viaggiatore* de Calvino, aunque se venía sedimentando desde la intensa recepción borgeana de los años sesenta. Entre estas dos

⁹¹ Italo Calvino, *Domande sul romanzo* en la revista *Nuovi Argomenti*, nº 38, Roma, 1959 (p. 9-10).

⁹² Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 13).

fechas, la estética posmoderna conquista una conciencia propia, lo cual permite realizar, en la década de 1980, una aproximación teórica organizada y contundente a los intersticios del cambio epocal.

El presente capítulo se dedicará, pues, a dilucidar los aspectos de la poética borgeana recibidos y ampliados por Calvino en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La primera cuestión que deberá tratarse se dirige hacia los planteamientos formales, hacia el proyecto de una comprensión flexible de los géneros literarios. Análogo al fingido comentario de Menard, el *Viaggiatore* se complace en la proliferación de distintos estilos narrativos: policial, existencialista, geométrico, perverso, apocalíptico... La multivocidad urde una red abierta e interconectada donde las convenciones literarias se someten al reciclaje y a la vigorización, explorando nuevos horizontes para la literatura, el sujeto y su enlace con el mundo.

A mediados de los años ochenta, Calvino, invitado por la Universidad de Harvard, preparó una serie de ponencias que, debido al repentino ictus que acabó con su vida, jamás llegó a pronunciar. Éstas darían luz a las póstumas *Sei proposte per il prossimo millennio*. Allí localiza el “principio de campionatura della molteplicità potenziale del narrabile (...) alla base della mia proposta di quello che chiamo *l'iperromanzo* e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*⁹³”. Pero el empuje definitivo parece recibirlo del relato borgeano *Examen a la obra de Herbert Quain*, cuya novela ficticia *April March* “consta de nueve novelas;

⁹³ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988 (p. 88).

(...) una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista⁹⁴”. El *hiper-romanzo* de Calvino, así, está compuesto por diez *incipits* que diversamente desarrollan un argumento común, y que tienen lugar dentro de un marco que los determina y, al tiempo, es determinado por ellos. La concepción monológica de los géneros literarios, que reafirma la *clôture du texte*, se diluye en los múltiples discursos del *Viaggiatore* gracias al reconocimiento del diálogo intersubjetivo entre la tradición y el receptor; es decir, del impulso que sus expectativas ejercen sobre el objeto estético.

Calvino promueve la apertura de la forma artística hacia el prisma configurativo del destinatario, inscrito en un proceso diacrónico de perpetua modificación. De esta manera, emerge con notoriedad la historicidad de la literatura, que no se apoya “en un catálogo de hechos literarios establecido *post festum*, sino en la previa experiencia de la obra por sus lectores, (...) relación dialógica que es, también, el primer hecho primario de la literatura⁹⁵”. Recordemos que *Pierre Menard, autor del Quijote* estaba estructurado en torno a la recepción simulada del texto de un autor inexistente que, a su vez, consistía en la creativa reescritura de algunos fragmentos del texto de Cervantes. Calvino concluye, en relación a este sistema, que “raddoppia o moltiplica il proprio spazio attraverso altri libri di una biblioteca immaginaria o reale: nasce una letteratura elevata al quadrato e anche una letteratura come estrazione della radice quadrata di se stessa, una letteratura potenziale⁹⁶”. El problema formal del *Viaggiatore* es

⁹⁴ *Idem* (p. 87).

⁹⁵ Hans-Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013 (p. 174).

⁹⁶ Italo Calvino, *Jorge Luis Borges* en *Perché leggere i classici?*, Mondadori, Milano, 1995 (p. 294).

consecuencia del constante contraste entre los estilos y las temáticas de la literatura de consumo y la profundidad poética y especulativa, reconduciendo “un modelo de género manoseado al más alto nivel de reflexión estética⁹⁷”.

El *iper-romanzo*, pues, representa la puesta en escena narrativa de la hipertextualidad. Calvino toma de referencia algunos procedimientos de la cultura de masas y los reescribe mediante diez inicios novelescos que, a pesar de partir de una estructura aparentemente trivial, se enaltecen como perspectivas plurales sobre la correspondencia entre el sujeto, la ficción, la realidad y la historia. Propicia, con ello, el “testo plurimo, che sostituisce alla unicità d’un io pensante una molteplicità di voci, di sguardi sul mondo, secondo quel modello che Michail Bachtin ha chiamato *dialogico* o *polifonico* o *carnevalesco*⁹⁸” – no se debe pasar por alto, en esta cita, que el crítico ruso está en la raíz del ya mencionado ensayo de Kristeva, donde aparece explícitamente por primera vez el término «intertextualidad», y que servirá de punto de partida para los *Palimpsestes* de Genette.

Sin embargo, la cuestión de la proveniencia de los *incipits* es poco apta para el presente trabajo. Remitimos al estudio de Cesare Segre *Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, que realiza una relación detallada de las posibles fuentes en cada uno de los relatos interrumpidos. Nosotros, por el contrario, tenemos que comprobar cómo la “posmoderna novela sobre la novela⁹⁹” desarrolla

⁹⁷ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 241).

⁹⁸ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988 (p. 86).

⁹⁹ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 234).

estéticamente el cambio de paradigma impulsado por la hipotética empresa de Pierre Menard. Para ello, más que a las influencias de las trucas novelas, habrá que atender a las implicaciones del propio proceso dialéctico por el que Calvino, preclaro ejemplo de receptor productivo, se apropia y rejuvenece la tradición

“L’oggetto della lettura che è al centro del mio libro non è tanto *il letterario* quanto *il romanzesco*, cioè una procedura letteraria determinata – propria della narrativa popolare e di consumo ma variamente adottata dalla letteratura colta¹⁰⁰”. El *Viaggiatore* fusiona los tópicos de la cultura de masas, así como de antiguas herencias, con una sugestiva indagación estética alrededor del estatuto de la lectura en el mundo hipertecnificado en que vivimos. Cada *incipit* reescribe creativamente las convenciones de una tradición particular, y enfoca el interés hacia el carácter constitutivo de la recepción. “L’hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens¹⁰¹”.

Incluso desde esta breve aproximación a la faceta formal del *Viaggiatore* se atestigua la importancia que ahí poseen, como en *Pierre Menard, autor del Quijote*, los conceptos de intertextualidad, historicidad y recepción. Pero, mientras Borges los convoca para un ejercicio intelectual, para una prolífica conjetura, Calvino nos ofrece una experiencia estética totalizadora, con amplias dosis de ironía, reflexión y suspense, a partir de la cual encarar la vida de manera renovada. En efecto, su *iper-romanzo* demuestra que “la interacción de discursos antes separados posibilita la apropiación de

¹⁰⁰ Italo Calvino, *Risposta a Angelo Guglielmi* en *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano, 2016 (p. VIII)

¹⁰¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (p. 558).

un mundo¹⁰²”. Menard descubrió que, en sí mismo, el libro no es nada, que, si quiere convertirse en un objeto significativo, necesita establecer un contacto con el tiempo del lector; el *Viaggiatore*, partiendo de esta premisa, lleva hasta las últimas consecuencias su dialogicidad inherente. “Un libro viene scritto perché possa essere affiancato ad altri libri, perché entri in uno *scaffale ipotetico* e, entrandovi, in qualche modo lo modifichi, scacci dal loro posto vari volumi o (...) reclami l’avanzamento in prima fila di certi altri¹⁰³”. Cuando un texto es leído, no sólo se actualizan los significados virtuales de éste: la imprevisible cadena de consecuencias causada por una recepción particular modifica, también, el conjunto de sentidos atribuibles a otros textos y el repertorio de preguntas con las que podemos interpelar a la tradición.

“La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, un eje de innumerables relaciones¹⁰⁴”. Calvino aplica conscientemente este principio operativo – que rige, en fin, sobre toda obra literaria – a lo largo del *Viaggiatore* para poner en evidencia la interactividad de la recepción, revelando el vínculo que ésta mantiene con el proceso por el cual una época transfiere la herencia histórico-cultural a otra. “Se incluye al lector en todos los pasos de su narración, de su autoconversación; sus expectativas están insertadas de un modo radical¹⁰⁵”. El destinatario del *iper-romanzo*, tanto el real como el ficticio, se abre camino a través de la intrincada arboleda de los

¹⁰² Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 246).

¹⁰³ Italo Calvino, *Perché si scrive?* en *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1980 (p. 159).

¹⁰⁴ Jorge Luis Borges, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw* en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974 (p. 747).

¹⁰⁵ *Entrevista a Hans-Robert Jauss*, Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, vol. 17, nº 12, Madrid, 1997 (p. 326).

incipits, tejida en manos de una confabulación mistificadora, gracias a la renovación constante de su horizonte de expectativas, que no abandona la esperanza de continuar la lectura, sistemáticamente interrumpida, en otras lecturas, en otros diálogos.

Se una notte d'inverno un viaggiatore es una enciclopedia estética de la lectura. Refiere la odisea de un Lector que, al volver desde la librería a casa con “il nuovo romanzo di Italo Calvino¹⁰⁶, se da cuenta de que el ejemplar adquirido, además de no corresponder en nada “con tutto quello che ha scritto l'autore” (*SUN*, p. 9), tiene un error de encuadernación. “I fogli di stampa del suddetto volume si sono mescolati con quelli d'un'altra novità, il romanzo polacco *Fuori dell'abitato di Malbork* di Tazio Bazakbal” (*SUN*, p. 27). Este tránsito de un *incipit* a otro, de un autor ilusorio a otro todavía más ilusorio, cumple la función de *Leitmotiv* de la novela, empujando al Lector en la búsqueda de un supuesto original perdido detrás de las falsificaciones. Pero no estará solo: cuando llega a la librería para devolver el equívoco volumen, se encuentra con una Lectora que ha tenido su mismo problema. Sintiéndose de inmediato atraído hacia ella, le pide el número de teléfono porque “tra tutt'e due, avremmo più possibilità di mettere insieme una copia completa” (*SUN*, p. 30). Así, a las expectativas depositadas en la lectura se añaden las surgidas de ese contacto telefónico. “Pensi alla Lettrice (...) ed ecco che al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere, (...) l'inizio d'una possibile storia” (*SUN*, p. 31).

¹⁰⁶ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano, 2016 (p. 5). De ahora en adelante, se citará con la contracción *SUN* seguida del número de la página de esta edición.

Ludmila representa el centro gravitacional del *Viaggiatore*. A partir de su aparición se acciona el deseo que impulsa al lector a “arrivare fino in fondo” (*SUN*, p. 30) del enredo articulado de las letras y la vida. “Como Beatriz lectora, conduce al lector ordinario, una especie de Cándido de nuestro tiempo, al paraíso de la lectura compartida, la lectura de los libros y los cuerpos¹⁰⁷”. Ella es, para empezar, la causa primera del fragmentario purgatorio que debe atravesar el Lector: el fin de la relación sentimental con el falsario traductor Hermes Marana hace que éste, henchido de resentimiento, cree el “complotto degli apocrifi che estende dappertutto le sue ramificazioni” (*SUN*, p. 192). Sin embargo, Ludmila no sólo nos guía hasta el corazón del laberinto, sino también de ahí hacia fuera. “Cuando se interrumpe la lectura, acostumbra a transformar su juicio sobre lo leído en una expectativa para el próximo libro¹⁰⁸”; expectativa que, en último término, dicta el devenir de los *incipits*, del camino novelesco que, al tiempo, devuelve el dictamen a la vida real. Posmoderna Ariadna, su hilo intermitente está hecho de una imperecedera curiosidad por el mundo que sale a la luz a través de la lectura, y que ella comunica al Lector desconcertado sin un atisbo de sombra.

Entre estos tres extremos – Lector, Lectora y Marana – se escenifica la enciclopédica aventura del *Viaggiatore*. El tercero, como acabamos de mencionar, concibió la Organización del Poder Apócrifo por rencor hacia la segunda. Sin embargo, la motivación principal fue “la gelosia per il rivale invisibile che si frapponeva continuamente tra lui e Ludmilla, la voce silenziosa che le parla attraverso i libri, questo

¹⁰⁷ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 244).

¹⁰⁸ *Idem*.

fantasma dai mille volti e senza volto” (*SUN*, p. 157): el antagónico y atractivo Marana no soportaba la idea de una comunicación entre los múltiples autores y su deseada Ludmila, ni el abandono al que, con ellos, le sometía. “Tra il libro e lei si sarebbe insinuata sempre l'ombra della mistificazione, e lui identificandosi con ogni mistificazione avrebbe affermato la sua presenza” (*SUN*, p. 158).

Marana ocupa, dentro de la constelación que forman los personajes de este *iperromanzo*, una posición determinante. Después de la cuarta interrupción consecutiva, el Lector acude a la editorial para descubrir qué “mistero c'è sotto queste pagine che passano da un volume all'altro” (*SUN*, p. 89). Cavedagna, editor jefe, le cuenta que, a causa de un traductor fraudulento y plagiaro, la impresión de las últimas novelas publicadas se ha visto comprometida; le cuenta, también, que cuando exigieron explicaciones de sus engaños, Marana respondió: "che importa il nome dell'autore in copertina? Trasportiamoci col pensiero di qui a tremila anni. Chissà quali libri della nostra epoca si saranno salvati, e di chissà quali autori si ricorderà ancora il nome" (*SUN*, p. 98).

El problema primigenio de Marana, por supuesto, es la concepción clásica que atribuye al autor la última palabra sobre la obra literaria. Aquí comulga con su precursor Menard, para quien el autor era un momento minúsculo, insignificante en referencia a la vida potencial del texto. "Come fare a sconfiggere non gli autori ma la funzione dell'autore, l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità" (*SUN*, p. 158). Por ello, su contribución particular a la controvertida *mort de l'auteur* nos resulta pertinente; pero no debemos olvidar que Calvino, en el *Viaggiatore*, hace que

brote la complicidad entre Lector y Lectora “para renovar el pacto de generosidad que su opositor, Hermes Marana, quiso borrar en red de las mistificación universal¹⁰⁹”. Así, Marana, degeneración grotesca de Menard, es superado por el dialogismo sin fronteras de Ludmila, por su deseo de lectura, de encontrar la verdad “inseguendola delle pagine d’un volume a quelle d’un altro volume, come una farfalla dalle ali variegata che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni¹¹⁰”.

El contrapunto dialéctico de Hermes Marana lo ostenta el escritor de *best-sellers* Silas Flannery. Ludmila acude a su encuentro porque, "quando Marana la convince che la differenza tra il vero e il falso è solo un nostro pregiudizio, lei sente il bisogno di vedere uno che fa i libri come una pianta di zucca fa le zucche" (*SUN*, p. 151). Frente a la creciente mistificación y artificiosidad de Marana, Flannery representa la comunicación congénita, la propia inercia de la historia de la literatura. “Per questa donna non sono altro che un'impersonale energia grafica”, dice Silas después de conocer a la impertérrita Lectora, “pronta a trasportare dall'inespresso alla scrittura un mondo immaginario che esiste indipendentemente da me” (*SUN*, p. 190). Tanto Flannery como Marana conocen y utilizan los dédalos de la tradición, pero, mientras el segundo se sirve de ellos para perderse en su inextricabilidad, el primero lo hace con el propósito de reforzar la confianza en la salida, al mismo tiempo que reivindica el placer "di entrare in un lavoro interpersonale, in qualche cosa che ci dia il senso di un processo naturale in cui hanno partecipato più generazioni e in cui si esce a quella lotta individuale della creatività, che ha le sue soddisfazioni ma che è anche molto

¹⁰⁹ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 243).

¹¹⁰ Italo Calvino, *Il libro, i libri en Mondo scritto, mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002 (p. 116-117).

stressante¹¹¹". De nuevo, la renuncia a la originalidad, a la autonomía de la obra literaria redonda en un diálogo más fecundo entre autores y lectores, entre receptores productivos.

En la segunda mitad del *Viaggiatore*, Flannery, a través de su diario, reflexiona sobre la tensión que mantienen los procesos de producción y recepción en la literatura. Con un catalejo, contempla la lectura inmóvil de una joven muchacha al otro lado del valle. Aquejado por la duración, ya preocupante, de una crisis creativa, le asalta el delirio erótico de unificar escritura y lectura: desea “che la frase che sto per scrivere sia quella che la donna sta leggendo nello stesso momento” (*SUN*, p. 169), de manera que pueda comprobar el efecto de su discurso sobre el cuerpo de la lectora. Exagerando la tendencia integradora de este ensoñamiento, Silas simula ser un amanuense. Se lanza a transcribir el comienzo de *Crimen y castigo* “per vedere se la carica d'energia contenuta in quell'avvio si comunica alla mia mano” (*SUN*, p. 176), pero tiene que detenerse ante la tentación de reproducir la novela entera. Entonces experimenta la fascinación del oficio del copista, que “viveva contemporaneamente in due dimensioni temporali, quella della lettura e quella della scrittura; poteva scrivere senza l'angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna; leggere senza l'angoscia che il proprio atto non si concreti in alcun oggetto materiale” (*SUN*, p. 177).

Así, después de comprobar de primera mano la simultaneidad del amanuense, Flannery se siente extrañamente atraído hacia un facsímil que, bajo su nombre, ha sido publicado en Japón. Se trata de una vulgar falsificación, “ma nello stesso tempo

¹¹¹ Italo Calvino, *Furti ad arte en Mondo scritto e non scritto*, Mondadori, Milano, 2002 (p. 79).

conterrebbero una sapienza raffinata e arcana di cui i Flannery autentici sono del tutto privi” (*SUN*, p. 178). La figura del copista sirve aquí a Calvino para desarrollar las hipótesis implícitas del ejercicio de Menard: “si Borges quería mostrar en el Quijote del copista la no identidad de lo repetido aún en el caso de repetición literal, (...) Calvino hace que su Silas descubra en la copia un insospechado y más elevado valor estético¹¹²”. Y es que la copia entraña una lectura creativa, como hemos visto ya, gracias a la distancia temporal, a las múltiples modificaciones del horizonte de expectativas y – éste es el excedente del *Viaggiatore* – a la puesta en práctica del anacronismo deliberado, de las falsas atribuciones, de cualquier movimiento que, alterando el contexto, revele ocultas significaciones de la obra literaria. De haberlas leído, Calvino comulgaría con las ásperas palabras de Pavić, que afirmaban que “la novela es una especie de cancer: vive de sus metástasis¹¹³”.

El dispositivo que dirige el desarrollo del *Viaggiatore* es, precisamente, ése. Mediante la interrupción sistematizada de los *incipits*, se mantiene “per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto” (*SUN*, p. 176). El Lector, pues, se ve en la obligación de articular, a partir de las expectativas suscitadas por los inicios novelescos, las respectivas continuaciones con elementos que pertenecen al horizonte no escrito de su propia vida. Por ello, Ludmila representa el camino de salida al laberinto, cada vez más intrincado, de la hipertextualidad: porque, lejos de abandonarse a una literatura mistificadora y complaciente, convierte lo leído en un preludio imparables de nuevas lecturas, en expectativas puestas sobre los próximos

¹¹² Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 228).

¹¹³ Milorad Pavić, *Diccionario jázaro*, Anagrama, Barcelona, 1989 (p. 10).

libros. El prerequisite de una comunicación entre textos y lectores lleva a Calvino a concebir su *iper-romanzo* de forma opuesta al *Livre total* de Mallarmé: “meglio il gesto perplesso e modesto di chi spinge avanti il proprio libro come una glossa a libri scritti prima di lui¹¹⁴”. El autor no es ningún prodigio que, a través de la divina inspiración, se alce sobre el resto de los mortales, sino un ser esencialmente ligado al diálogo. Para Ludmilla, “esistono solo nelle pagine pubblicate, i vivi come i morti sono lì sempre pronti a comunicare con lei, (..) e Ludmilla è sempre pronta a seguirli, con la volubile leggerezza di rapporti che si può avere con persone incorporee” (*SUN*, p. 157-158)

Esta comunicación, por supuesto, no tiene lugar unidireccionalmente, sólo desde los escritores hacia los lectores. El receptor de un texto, al conformar con ello el *scaffale ipotetico* del que hablábamos más arriba, modifica la relevancia del resto y, además, empuja al conjunto de los autores – cuando no a sí mismo – a satisfacer las expectativas latentes. Flannery reflexiona, con el ojo puesto en el prismático, que “quella dona sa quello che dovrei scrivere; ossia *non lo sa*, perché appunto aspetta da me che io scriva quel che *non sa*; ma ciò che lei sa con certezza è la sua attesa, quel vuoto che le mie parole dovrebbero riempire” (*SUN*, p. 170). En tanto que el productor proyecta su obra dentro del circuito comunicativo de la historia literaria, es también un receptor y, por lo tanto, permeable a las expectativas que el público espera ver colmadas con la lectura de su texto.

En efecto, Ludmila se encontrará sin remedio “un paso por delante de cualquier lector, no porque (...) lo sepa todo, sino porque está ávida de experimentar, por la

¹¹⁴ Italo Calvino, *Il libro, i libri* en *Mondo scritto, mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002 (p. 117).

lectura, lo que no sabe todavía¹¹⁵”. Los diez *incipits* abren la ficción continuamente a nuevos horizontes, a una participación cada vez más comprometida en el desciframiento y la apropiación mutua de discursos antes distantes. Desciframiento que, por otra parte, nunca acontece del todo; como asevera Borges, “esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético¹¹⁶”. A pesar de la anticipación de plenitud (*Vorgriff auf Vollkommenheit*) que guía cualquier acto hermenéutico, siempre faltará una pieza, siempre habrá otras lecturas capaces de expandir los desconocidos círculos concéntricos de la comprensión.

“Pure in qualche momento mi sono sentito attraversato dall’energia creativa di questi dieci autori inesistenti. Ma soprattutto ho cercato di dare evidenza al fatto che ogni libro nasce in presenza d’altri libri, in rapporto e in confronto ad altri libri¹¹⁷”. Ludmila ejemplifica perfectamente el fenómeno por el que se actualiza el horizonte de expectativas intraliterario tras la recepción de una obra, y, también, la forma en que una multiplicidad de lecturas viene a coagular con el horizonte extraliterario de la *praxis* vital. Neutraliza, así, la principal objeción que se le pueden presentar a la *littérature au second degré*: “cette littérature livresque qui prend appui sur d’autres livres, serait l’instrument d’une perte de contacte avec la vraie réalité, qui n’est pas dans le livres¹¹⁸”; como hemos constatado, una cosa no quita la otra.

¹¹⁵ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 244).

¹¹⁶ Jorge Luis Borges *La muralla y los libros* en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974 (p. 635).

¹¹⁷ Italo Calvino, *Il libro, i libri* en *Mondo scritto e non scritto*, Mondadori, Milano, 2002 (p. 126).

¹¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (p. 558).

Después de leer *Se una notte d'inverno un viaggiatore* nos parece inadmisibile seguir entendiendo la dialéctica entre vida y literatura como una antítesis ontológica incontestable – que es, claro, la diferencia fundamental de la posmodernidad en referencia a sus antepasados modernos. “Ficción y realidad pueden concebirse en una relación de comunicación: «en lugar de ser sencillamente su opuesto, la ficción nos dice algo de la realidad» (Iser). [...] Están emparentados según una horizonticidad recíproca por la que el mundo aparece como horizonte de la ficción y la ficción como horizonte del mundo¹¹⁹”. El *iper-romanzo* de Calvino, que se cimienta sobre la compenetración de las lecturas sucesivas y la quijotesca aventura vivida entre el Lector y Ludmila, pone en marcha la dialogicidad de los distintos horizontes de una manera que nunca antes había sido posible. El mecanismo de la interrupción sistematizada “no sólo se sustrae a la teleología de lo clásico, es decir, la narración estructurada en principio, medio y desenlace (*cloture du texte*). También se sustrae a la trampa de la subjetividad que se afirma a sí misma. (...) Por lo tanto, corresponderá delegar a otra instancia la soberanía del sujeto que escribe¹²⁰”: a la del sujeto que lee, al receptor.

La recepción literaria encuentra, en la apologética fábula de Calvino, un espacio donde su multiplicidad de potencialidades puede desplegarse con libertad para hacer frente a nuestro mundo hipertecnificado y confuso. La concisa complejidad del *Viaggiatore*, su riqueza de ambigüedades y sentidos divergentes, el extensísimo margen suministrado al lector y la entidad que alcanza la fluctuación de los contextos, responden de una manera u otra a la poética de la recepción implícita en *Pierre Menard*,

¹¹⁹ Hans-Robert Jauss, *Respuesta a Claude Piché* en *Ideas y valores* (vol. 38, nº 79), Universidad Nacional de Colombia, 1989 (p. 21).

¹²⁰ Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995 (p. 232-233).

autor del Quijote. Pero, al mismo tiempo son el fruto de una concepción según la cual “la letteratura non può che giocare al rialzo, puntare sul rincaro, rilanciare la posta, seguire la logica della situazione che necessariamente si aggrava: tocca alla società nel suo complesso trovare la soluzione¹²¹”. La literatura, pues, cumple un papel exploratorio que presenta, en su infatigable diferencia, las posibilidades de las que disponemos para comprender y confrontar la realidad de la vida; no obstante, está en las manos de la recepción dar con las preguntas que puedan proporcionar una respuesta provechosa a los problemas de nuestro tiempo.

¹²¹ Italo Calvino, *Per chi si scrive?* en *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1980 (p. 163).

4. Conclusiones. Estética de la recepción y posmodernidad literaria.

Llegamos, ahora, al término de nuestro trabajo. Con el propósito de continuar la línea de investigación bosquejada por Jauss en su conferencia de la Universidad de Barcelona, hemos analizado las analogías existentes entre la teoría de la recepción y la posmodernidad literaria a través del relato *Pierre Menard, autor del Quijote* y la novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. De una forma u otra, ambas obras suponen la realización estética de las indagaciones científicas de la escuela de Constanza, centradas, sobre todo, en la rehabilitación de la figura del receptor, sistemáticamente omitida por la historia de la literatura hasta la segunda mitad del siglo pasado. La coincidencia entre práctica y crítica literaria sobre la preeminencia hermenéutica del lector fundamenta el advenimiento de un nuevo umbral de época para la conciencia estética: el de 1967.

Jauss invirtió todos sus esfuerzos intelectuales en que así fuera. A partir de ese preciso año intentó – satisfactoriamente, desde nuestro punto de vista – revitalizar el ejercicio de la crítica literaria mediante la vindicación de la olvidada instancia del receptor: lo elevó a la categoría de agente histórico, de punto de fuga del proceso comunicativo de la historia de la literatura. Según la teoría de la recepción, el lector interpreta un papel activo en la consecución del sentido implícito en el texto; es, junto al autor, co-creador de la obra. Por ello, cuando el profesor de Constanza preparó su *Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, donde establecía con detalle los precursores históricos del proyecto reformista de la estética de la recepción, no pudo prescindir de las ficciones de Borges y Calvino.

Como hemos visto en el segundo capítulo, la paradójica empresa de Pierre Menard despliega ficcionalmente los presupuestos teóricos de la *Rezeptionsästhetik*. En ella se evidencia la primacía del receptor, la interpretación actualizadora, la relación dialógica instituida entre el presente y el pasado, la sucesiva concreción de los significados del texto a través de la aplicación a contextos diferentes; es decir, la no-identidad de la repetición en la distancia temporal de lo repetido, *experimentum crucis* de la escuela de Constanza. Por otra parte, en el tercer capítulo comprobamos cómo Calvino construye su *Viaggiatore* alrededor del concepto del horizonte de expectativas, personificado magistralmente por la joven y esperanzadora Ludmila, que convierte lo leído en un juicio vinculante sobre los libros con que desearía proseguir la lectura.

De esta manera, la conferencia de Jauss en la Universidad de Barcelona – que, recordemos, venía a punto de su jubilación –, tenía que mencionar, casi inapelablemente, las aportaciones de Borges y Calvino a la cuestión de la *receptio*. A los nombres de Aquino, Montaigne, Gadamer y Valéry se suman los de los susodichos con la intención de revalorizar el propio cambio de paradigma propuesto por la estética de la recepción. El discurso de Jauss, compuesto a partir de los contrastes histórico-hermenéuticos, de los momentos de ruptura, encuentra en el cuento de Borges y en la novela de Calvino el pretexto perfecto para reafirmar la vigencia de su proyecto reformista, dotándolo de un circuito de sentido inédito hasta entonces.

A la altura de 1987, fecha original de la publicación de la *Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, ni el argentino ni el italiano aparecían en el *corpus* de autores estudiados por Jauss. Si éste se empieza a ocupar de la literatura posmoderna es porque contiene *in nuce* una poética de la recepción, paralela a la propugnada en sus

trabajos académicos, a partir de la cual justificar apropiadamente la coherencia de un cambio del paradigma estético y epistemológico. Nuestro trabajo ha puesto a prueba la valencia de la docta intuición de Jauss, demostrando que, en efecto, la correspondencia entre teoría y práctica literaria posibilita la inserción de ambas en una misma significación generadora de época, drásticamente distinguida de la modernidad en tres aspectos principales: la flexibilización de las relaciones entre realidad y ficción, la renuncia a la autonomía de la obra de arte en favor de la intertextualidad y, *last but not least*, el reconocimiento de los derechos vedados a la participación del receptor en la experiencia estética y en la configuración de la literatura.

El cambio de paradigma estructurado por Jauss para la ciencia literaria cobra una dimensión mayor al encontrar, mediante la retrospectiva, unos antecedentes estéticos en los que se preconizaban ya las posteriores propuestas de la teoría de la recepción. La ficción, así, cumple una función especulativa, exploratoria; sólo ficcionalmente ve la luz el contenido de un conocimiento que no podría comunicarse de otro modo, y que preforma los virajes de la tradición anticipándose a ellos. La estética de la recepción conquista el umbral de 1967, afianzando su posición frente a la otra estética hasta entonces imperante de la producción y la representación. La plurivocidad, la multiplicidad de posibles significados desubstancializa la obra de arte monológica, reanudando el círculo comunicativo que es característico de la historia de la literatura y que, por primera vez, gira en torno a la imprescindible mediación del nivel previo del receptor.

La *Rezeptionsästhetik* se enriquece al aplicar el alcance de su aproximación a textos como el de Borges o el de Calvino, pero también éstos descubren nuevos horizontes al entrar en contacto con la perspectiva teórica de la escuela de Constanza. Del alumbramiento mutuo surge una literatura construida a imagen y semejanza del lector. El escritor, ese *enfant gâté* de la historia literaria, deja paso al intérprete que, generosamente, presta un sentido a sus palabras. A partir de esta perspectiva, refutar la función y el alcance de una estética de la recepción sería cerrar los ojos a las necesidades del presente. Si se quiere comprender en toda su profundidad el cambio de paradigma propiciado por el umbral histórico de 1967, si se quieren comprender las múltiples y, a menudo, contradictorias implicaciones de la poética posmoderna, el itinerario intelectual del profesor Hans-Robert Jauss supone una visita obligada. La primacía hermenéutica, o placentera centralidad del receptor, se consolida, en fin, como condición *sine qua non* de la historia de la literatura.

5. Bibliografía.

John Barth, *The Literature of Exhaustion en The Friday Book*, Putnam's Sons, New York, 1984.

Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.

Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999.

Italo Calvino, *Domande sul romanzo en Nuovi Argomenti*, n° 38, Roma, 1959.

Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1980.

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.

Italo Calvino, *Perché leggere i classici?*, Mondadori, Milano, 1995.

Italo Calvino, *Mondo scritto, mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002.

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano, 2016

Umberto Eco, *Sul concetto di influenza: Borges e Eco en Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

Gérard Genette, *L'utopie littéraire en Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1964

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

Hans-Robert Jauss, *Estética de la recepción y comunicación literaria*, Punto de Vista, nº 12, 1981.

Hans-Robert Jauss, *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura en Estética de la recepción* (ed. José Antonio Mayoral), ARCO/LIBROS, Madrid, 1987.

Hans-Robert Jauss, *La Ifigenia de Goethe y la de Racine* (1973) en *Estética de la recepción* (ed. Rainer Warning), Visor, Madrid, 1989.

Hans-Robert Jauss, *Respuesta a Claude Piché en Ideas y valores* (vol. 38, nº 79), Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Hans-Robert Jauss, *La teoría de la recepción. Notes a uns antecedents poc estudiats en Teoria de la recepció literària. Dos articles*, Barcanova, Barcelona, 1991. Edición y prólogo a cargo de Victoria Cirlot.

Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995.

Hans-Robert Jauss, *La posmodernidad literaria – retrospectiva sobre un controvertido umbral de época en Caminos de la comprensión*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2012.

Hans-Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria en La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Barcelona, 2013. Prólogo a cargo de Domingo Ródenas.

Michel Lafon, *Recherches sur l'oeuvre de Jorge Luis Borges en Sociocriticism*, n° 14, Montpellier.

Milorad Pavić, *Diccionario jázaro*, Anagrama, Barcelona, 1989.

Ricardo Piglia, *La forma inicial*, Editorial Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2015.

Carlos Rincón, *The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, Garcia Marquez, and Alterity en The Postmodernism Debate in Latin America*, Duke University Press, New York, 1995.

Emir Rodríguez Monegal, *Borges: hacia una interpretación*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1976.

George Steiner, *Extra-Territorial*, Ateneum, New York, 1972.