

Artículo

Artículos

Literatura y comunicación: Un intento de pensar la historia de la literatura desde Jauss, Habermas y Welsch

Literary and Communication:

Literary History as Seen by Jauss, Habermas and Welsch

Hubert Pöppel

Maestría en Literatura Colombiana

Universidad de Antioquia

El artículo reflexiona sobre aspectos teóricos e historiográficos de la novela policíaca, considerada como representativa de ciertas problemáticas literarias más amplias (diacrónicas y sincrónicas), como el canon o los géneros literarios. Se analizan y comparan las teorías de Jauss, Habermas y Welsch, planteando el problema de la autonomía del arte, la relación compleja entre mundo de la vida y mundo de ficción, la intersubjetividad autor-lector leído-lector que lee; se afirma también la importancia de la novela policíaca como un puente lúdico y autorreflexivo entre literatura "cumbre" y literatura de masas.

Palabras claves: Literatura – Historia ; Formas literarias ; Modernidad ; Filosofía de la Literatura ; Novela policíaca.

This article considers theoretical and historiographical aspects of the detective novel, seen as representative of certain more general literary problems (both diachronic and synchronic), such as the canon or literary genres. It analyzes and compares the theories of Jauss, Habermas, and Welsch, posing problems such as the autonomy of art, the complex relationship between the world of real life and the world of fiction, the intersubjective relation between author, intra-textual reader and extra-textual reader. It also affirms the detective novel's importance as a playful and self-reflexive bridge between "high" and popular literature.

Key words: Literature – History ; Literary form ; Modernity ; Literature – Philosophy ; Detective and mystery stories.

En su corta historia, la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* ya ha logrado convertirse en un medio para la discusión controvertida sobre teoría e historiografía literarias. Es en este contexto que me atrevo a presentar el siguiente texto como otro aspecto de la polémica. No pretende ser una teoría desarrollada, ni mucho menos, más bien se trata de una hipótesis todavía en estado embrionario.¹ Voy a proponer un camino que a muchos lectores les va a parecer demasiado conocido. Creo, sin embargo, que de vez en cuando hay que regresar, como en la literatura misma, a las figuras ya pasadas de moda de la historiografía literaria para probar si en un nuevo contexto sus conceptos pueden adquirir nueva vida.

Por eso discutiré, en una primera parte, como fundamento de lo que sigue, las tesis sobre la historia de la literatura de Hans Robert Jauss, de finales de los años sesenta. En la segunda parte me apoyo en Jürgen Habermas para precisar y reinterpretar algunos de los puntos del fundador de la *Teoría de la recepción*. Una tercera parte está dedicada a una polémica entre los dos autores acerca de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino. En la última parte esbozaré, de la mano del filósofo alemán Wolfgang Iser, un esquema todavía provisional sobre cómo entender las múltiples relaciones entre las distintas corrientes literarias dentro de la esfera (autónoma o no autónoma) del arte, entre la literatura y la vida, y entre la literatura y la cultura ético-moral y cognitiva de los expertos.

Estas deliberaciones tienen su origen en investigaciones sobre la novela policíaca, en las cuales intenté superar la denominación de moda: "novela policíaca postmoderna", para llegar al concepto de "la novela policíaca como acción comunicativa". Un primer acercamiento se encuentra en un trabajo sobre la novela policíaca colombiana (2001a, 150-179);

¹ Se entiende, en esta configuración, también como reacción a las posiciones polémicas de Hans Ulrich Gumbrecht, tanto en su artículo en el número tres de la revista (2001b), como especialmente en su libro *In 1926. Living at the Edge of Time*, de 1997 (2001a).

desde entonces sigo ampliando y redondeando la relación, por cierto tácita, de Habermas con este género literario específico, hasta el punto de convencerme, por lo menos a mí mismo, de que la unión de Jauss, Habermas y Welsch puede darrepercusión que tuvieron hace casi cuatro décadas. Y tampoco nos limitaremos a un resumen descriptivo, sino que intentaremos una presentación comentada de Jauss.

Tuve la tentación de resumir aquí mis anotaciones de los últimos años sobre aspectos teóricos e historiográficos de la novela policíaca, y sustituir en ellos, simplemente, el término “novela policíaca” por “novela”, “género literario” o “literatura”. Finalmente, decidí que este procedimiento sería demasiado aventurado; sin embargo, quisiera pedirles a los lectores de este artículo —por lo menos los que estén de acuerdo conmigo— que hagan el experimento de la sustitución. Quizá pueda resultar una discusión controvertida y fructífera.

1. Las tesis sobre historiografía literaria de Hans Robert Jauss²

En los años sesenta y setenta, Hans Robert Jauss, junto con sus colegas de la Universidad de Constanza, llamó la atención sobre la necesidad de pensar la literatura desde el punto de vista del lector, como la instancia que hace que un texto literario cobre vida e importancia. El proyecto de la *Teoría de la recepción* tuvo, a partir de la reformulación crítica de la hermenéutica de Gadamer, fuertes implicaciones historiográficas que se plasmaron en las siete tesis programáticas de la lectura inaugural de Jauss, las cuales anticiparon muchos de los temas que todavía hoy en día se debaten a partir de enfoques totalmente distintos. No vamos a repasar una a una las tesis, sino que nos centraremos en algunos puntos que nos permitan recuperar la

² Se trata del resumen de la primera parte de una conferencia presentada en el *XXII Congreso Nacional de Lingüística, Literatura y Semiótica*, Cali, 2002. En este capítulo, como en todo el texto, las citas tomadas de versiones españolas de las fuentes se dan en la traducción indicada en la bibliografía; las demás citas ofrecen mis propias traducciones del alemán.

repercusión que tuvieron hace casi cuatro décadas. Y tampoco nos limitaremos a un resumen descriptivo, sino que intentaremos una presentación comentada de Jauss.

Como punto de partida, Jauss exige de la historiografía literaria una posición decidida frente a los cánones: a diferencia de la praxis del historicismo, se trata de una construcción consciente del canon, y a diferencia del clasicismo, hay que revisar o incluso destruir constantemente los cánones tradicionales. O sea, ni la supuesta objetividad histórica de las fechas, ni la ahistoricidad de la supuesta poesía eterna nos ayudan. La historicidad de las obras literarias se refiere, para él, siempre a tres épocas: la época en la cual surgieron, la nuestra, que las lee de nuevo, y la época intermedia que nos las legó, enriquecidas e interpretadas según las distintas lecturas y los intereses que dieron lugar a esas lecturas específicas. Lo que debemos buscar no son, por ende, causalidades, sino diálogos, procesos de comunicación e intereses en la constitución de relaciones.

A través de citas, señales u otros procedimientos, una obra literaria predispone a su público para una lectura específica o, en el lenguaje de Gadamer, se inscribe en un horizonte de expectativas que a continuación cumple, varía o rompe. Tres elementos cobran singular importancia para este juego: las normas conocidas de ciertos géneros literarios, las relaciones con otras obras de la misma época y la distinción entre ficción y realidad, en otras palabras, entre la función poética y la función pragmática del lenguaje. Con estos tres elementos tenemos las tres relaciones que establecen los textos: la diacronía de la recepción a través de los tiempos, por ejemplo, la validez de los géneros literarios a lo largo de la historia, la sincronía de las obras surgidas en una época determinada y la especificidad del discurso artístico en contraste con los discursos que tienen validez en la praxis comunicativa de la vida cotidiana.

La reconstrucción del horizonte de expectativas de las épocas en las cuales se puede constatar una recepción de una obra literaria permite formular las preguntas de los lectores, a las cuales el texto dio una respuesta. Esa respuesta no está en

la verdad atemporal de la obra, como creyó Gadamer, sino en el sucesivo dar a conocer un potencial de sentidos inherentes a una obra que requiere, precisamente, de distintas etapas históricas con sus contextos sociales y literarios. Un texto literario puede entenderse como un conjunto de experiencias que se ofrecen para un diálogo, pero que solamente nos puede decir algo si nosotros tomamos la iniciativa, comenzando por la pregunta que lo abre. La historia de la literatura sería, entonces, un proceso de constantes apropiaciones, comunicaciones, tiempos de olvido y reapropiaciones productivas en las distintas etapas de la recepción. De lo enunciado hasta el momento podemos, reformulando y adaptando a Jauss, identificar tres líneas generales que tendría que asumir la historia de la literatura:

a) Escribir la historia de la recepción de una obra, de un género literario o de un conjunto de textos a partir del momento en que surgen como respuesta a otras obras, y, después, ubicar los puntos históricos en los cuales la crítica o nuevas obras literarias asumieron el reto de volver sobre ellos con nuevas preguntas, sería la línea diacrónica de la historia de la literatura que traza Jauss. El concepto de innovación puede desempeñar un papel importante en este proceso para detectar textos que, puntual o continuamente, dieron impulso para repensar el *status*, cada vez diferente, de la literatura o de un género literario; pero los desarrollos en el "sector interno" de la literatura —definiéndola como autónoma o no— tendrían que tomar en consideración, como mínimo, dos hechos: los cambios y evoluciones no significan, cada vez, una superación en el sentido de una teleología decimonónica, sino un movimiento que tiene como punto final, provisorio, el que el historiador de la literatura comprende como tal; y, segundo, que para el desarrollo del "sector interno" de la literatura habría que postular las mismas funciones que Jauss (1997, 751) enumerara para la función social de la literatura: la de reafirmar normas (o sea, no innovar), la de quebrar normas (la innovación provocativa que rechaza una comunicación inmediata) y la de imaginar o insinuar nuevas normas (la innovación

comunicativa), en este caso, normas literarias genéricas o transgenéricas.

b) Escribir la historia del contexto de una obra, de un género literario emergente, de un conjunto de textos o de recepciones decisivas de obras anteriores a partir del conjunto de otros textos literarios que se publicaron en la misma época (año, década, época política, etc.), para detectar líneas simultáneas, divergencias, inscripciones en distintas tradiciones literarias, múltiples niveles de recepción o un complejo sistema de diferencias y similitudes, sería la línea sincrónica de la historia de la literatura. Se requiere, entonces, una visión de sucesivos cortes sincrónicos, y es ahí donde entran, preferencialmente, las nuevas teorías literarias y culturales, puesto que hay que tomar en consideración un corpus de textos mucho más amplio que el canon del que se ocupó con preferencia Jauss: literatura cumbre de la época con obras que prolongan tradiciones anteriores y obras que muestran innovaciones visibles; se requieren, así mismo, reapropiaciones o redescubrimientos de textos de épocas pasadas, de tradiciones populares, de literaturas escritas aparentemente para el mero consumo, de diferentes géneros y subgéneros, de literaturas excluidas, por ejemplo, las que circulan en ciertos estratos o grupos minoritarios, de literaturas híbridas así como la definición del concepto de literatura y cultura de la época; se requiere revisar el papel de la crítica, de las instituciones y los procesos de canonización; y, finalmente, para obtener una mirada más o menos completa, habría que ampliar el corte más allá de los límites nacionales o continentales para establecer el grado de simultaneidad o no-simultaneidad de los desarrollos de la literatura y sus líneas de estudio, en comparación con otros países u otras culturas.

c) Escribir, y con ello llegamos al tercer desiderátum de la historia de la literatura, la historia de la función social de la literatura, tanto en su mirada sincrónica como diacrónica, es, sin lugar a dudas, la línea más compleja y debatida. Jauss, obviamente, niega relaciones directas, tanto en el sentido de que la literatura pueda cambiar directamente la sociedad o de que

la sociedad se refleje directamente en la literatura de una época. Para él, la función social de la literatura se manifiesta en el punto en el cual la experiencia literaria del lector entra al horizonte de expectativas de su praxis vital, prefigurando o cambiando su concepto de mundo. Durante el proceso de la lectura, el lector se libera de las ataduras y obligaciones de la vida diaria, para confrontarse con el mundo propio del arte. La experiencia de las formas, las reacciones frente a otras formas literarias y artísticas, las respuestas frente a las experiencias de la vida, la acumulación ejemplar de experiencias en el texto literario y las posibilidades todavía no realizadas de otras vidas que configuran las obras, le permitirán, entonces, romper con el automatismo de las percepciones rutinarias y llegar a una nueva postura frente a las demandas de la vida en sociedad. En breve: la literatura puede hacer aportes para cambiar estructuras mentales que, a su vez, desembocarían en nuevas actitudes y nuevas normas de convivencia.

Hasta ahí la utopía de Jauss de los años sesenta, que posteriormente —especialmente en las distintas ediciones de *Experiencia estética y hermenéutica literaria*— desembocará, no sólo en su ya mencionada tesis de las tres funciones de la instauración, la construcción o la abolición de normas que puede provocar la experiencia literaria sino también en la declaración de que la literatura, por su *status* autónomo, siempre es ambivalente y abierta a la comunicación; o sea, la literatura afirmativa puede convertirse, a través de la apropiación interpretativa y hermenéutica por parte del lector, en prefiguradora de nuevas normas, y una literatura aparentemente vanguardista o innovadora puede tener efectos afirmativos (1997, 31-35).

La autonomía de la literatura y, a través de su ambivalencia fundamental, el contexto de la literatura pre-autónoma, no impiden hablar de una función social de la literatura, pero exigen que se incluya siempre la pregunta por la mediación entre ella y el mundo de la vida. Con este último concepto ya me estoy distanciando de Jauss, cuya teoría tenía su base sociológica en la sociología del saber de Berger y Luckmann. Yo

mismo prefiero a Jürgen Habermas con su proyecto de seguir valorando las promesas de la Ilustración, pero teniendo en cuenta críticas a su discurso, tal como las encontramos, por ejemplo, en Wolfgang Iser con su transversalidad, o en el mismo Jauss en la polémica sobre la novela *Si una noche de invierno un viajero*. Con este cambio en la perspectiva establecemos un fundamento mucho más seguro acerca de los procesos de comunicación, una mirada más específica del sector autónomo del arte y su relación con el mundo de la vida, y una diferenciación más clara entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano. En general, coincidimos con Jauss en que la literatura tiene una función social; es más, estoy convencido de que la historia de la literatura tendría que partir necesariamente de la tesis de que no solamente la literatura aporta experiencias que enriquecen los aspectos cognitivos, normativos, estéticos y comunicativos de nuestra vida, sino también de que de la historia, y especialmente la historia de la literatura, podemos aprender algo.³ Las reflexiones que siguen y que centran su atención en la novela policíaca, deben ser leídas en este contexto.

2. La novela policíaca como acción comunicativa⁴

La novela policíaca clásica comienza con un acontecimiento —lo inexplicable, lo que viola las normas de la convivencia social— que nos confronta brutalmente con la contingencia de la existencia humana, pero desemboca después en el proceso de investigación y, finalmente, en la iluminación, más concretamente, en “una ilustración (como proceso concreto)” que reconfirma “la Ilustración (como conquista histórica)” (Schulz-Buschhaus 1987, 290, y 1997, 359). Schulz-Buschhaus habla también de la novela policíaca como alegoría de la mo-

³ Es en este punto donde difiero fundamentalmente de Gumbrecht, quien sostiene que “la historia ya no tiene una evidente función pragmática” (2001a, 10).

⁴ Este capítulo parte de un breve resumen del ya mencionado primer esbozo sobre el tema, publicado en Pöppel (2001a, 150-179).

dernidad (1997, 359). Si intentamos leer este género literario específico como un paradigma del proyecto de la modernidad, entonces necesariamente tenemos que valernos de un concepto filosófico-sociológico de la modernidad —en este caso de Jürgen Habermas— para evitar caer en la trampa de una definición demasiado restringida de la modernidad literaria.

Guía el diseño de nuestra tesis la siguiente sospecha: la novela policíaca, como género literario genuinamente moderno, participa del proceso de diferenciación de las tres esferas decisivas de racionalidad en las sociedades modernas (la ciencia, el derecho y la moral, la estética) y se entiende, en consecuencia, como parte del sector autónomo del arte, “liberado [...] de las convenciones de la percepción cotidiana y del actuar con fines, de los imperativos del trabajo y de lo útil” (Habermas, 1985, II, 584). Sin embargo, por otro lado, la novela policíaca como género literario histórico, se opone a separarse completamente del mundo de la vida. De esta forma, no sólo asume en el mundo de la vida ficcional que ella construye “momentos de lo cognitivo y de lo moral-práctico” (586), sino también ejerce, de manera ejemplar y lúdica, el ataque de los componentes sistémicos —dinero y poder— a la acción comunicativa del mundo de la vida ficcional. La novela policíaca logra, entonces, situarse en un punto intermedio, donde se opone al progresivo aislamiento y a la heterogeneización de las distintas racionalidades y discursos. Ahí cumple la función de puente entre una literatura cumbre que intencionalmente dificulta la comunicación con un mundo de la vida, por un lado, y las demás esferas autónomas, por otro.

Con esta descripción trasladamos al modelo habermasiano la función de transparencia de la experiencia estética que había formulado Jauss (1997, 202) en el contexto de la sociología del saber. Obviamente no voy a sostener que la novela policíaca tiene el monopolio de la función de conector o puente. Por el contrario, creo que muchas otras formas literarias y géneros también cumplen con esta tarea; tampoco quiero negar con ello la función comunicativa de formas literarias que sole-

mos adscribir a la literatura cumbre, tal como lo subraya Jauss en sus estudios. Pero sí parece que si la novela policíaca, como hija de la modernidad, se ha desarrollado paralelamente a todos los procesos de diferenciación literarios, artísticos y sociales, siempre con cierta distancia con respecto a los géneros "altos",⁵ y se ha desempeñado, de forma privilegiada, como conector, en circunstancias sociales divergentes, con sus propias estructuras en constante cambio y basado en una recepción masiva. Si es así, entonces el modelo comunicativo de la novela policíaca que esbozamos aquí a grandes rasgos también podría dar un aporte a la pregunta por el desarrollo de los géneros literarios, en general.

Sin posibilidad de recurrir ya a teorías teológicas ni metafísicas, las filosofías del sujeto o de la praxis, el racionalismo moderno y las sociedades modernas no tienen, en la opinión de Habermas, otra alternativa que la de constituirse a través de continuos procesos de comunicación, que parten del conjunto de saberes prerreflexivos del mundo de la vida, que sirven como horizonte común de los participantes en la interacción y que llevan a una nueva sedimentación de los acuerdos adquiridos a través de la acción comunicativa en el mundo de la vida cada vez más racionalizado. Cuando un participante entra a la acción comunicativa con un acto de habla acepta las reglas del juego, que consisten en llegar a un acuerdo a través del cuestionamiento de los tres aspectos de validez que conlleva automáticamente la contribución:

la "verdad" del enunciado que en ella se afirma (o las presuposiciones de existencia de su contenido proposicional), o bien la "rectitud" del acto de habla en relación con el contexto normativo de la manifestación (o la legitimidad del propio contexto normativo que se presupone), o bien la "ve-

⁵ Nos referimos aquí a las tendencias de la literatura moderna tal como la describieron y clasificaron teóricos como Bürger (1992) o Friedrich (1985), o sea, las tendencias de la poesía en la línea de Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Vanguardia histórica, Generación del 27, etc.; y en la novela nombres como Flaubert, Zola, Proust, Joyce o Mann.

racidad” de la intención que el hablante manifiesta (es decir, la concordancia de lo que el hablante piensa con lo que el hablante dice). (Habermas 1989: 371)

Estas tres pretensiones de validez provienen de las tres funciones principales del lenguaje: la representativa, la apelativa y la expresiva. En la modernidad, cada una de esas funciones ha dado lugar a discursos diferenciados o “sistemas de saber” de la ciencia y la filosofía (verdad), el derecho y la moral (rectitud) y el arte y la crítica (veracidad), que “se han alejado tanto más de la comunicación cotidiana cuanto más estricta y unilateralmente se aplican a su tarea de proveer a una sola función del lenguaje y a un solo aspecto de validez” (400). Como esfera autónoma, el arte y la literatura obedecen a sus propios parámetros (“apertura del mundo”) (400), para poder obtener las ventajas que ofrecen la especialización y la abstracción. Relacionándose de nuevo con la cotidianidad, requieren de una mediación y contextualización (por parte de la crítica) para, por un lado, no poner en peligro su autonomía y su lógica interna y, por otro, no vulnerar el equilibrio de la infraestructura comunicativa del mundo de la vida con sus tres aspectos: “Acometidas subcomplejas de este tipo conducen a la estetización [...] de determinados ámbitos de la vida y provocan efectos, de los que las culturas expresivistas [...] proporcionan ejemplos bien drásticos” (401).

En su polémica con Derrida, Habermas tiene que comprobar la autonomía de la literatura para oponerse a la doble negación del francés, “del sentido propio del discurso normal y del discurso poético” (247). Su testigo, en este caso, es Roman Jakobson quien postula la función poética del lenguaje, que lleva a que en una obra literaria queden suspendidas las funciones “normales”, en favor de una autorreflexión del lenguaje para, de esta manera, “abrir mundo” (246). Para ello se refiere al libro *A sangre fría*, de Truman Capote: “un famoso caso judicial que el autor reconstruye y documenta con sumo cuidado y detalle” (245). Aunque concede que en un *thriller* como éste y en otros géneros, como en relatos de viajes o en

(auto)biografías no tenemos un mundo ficcional puro, llega a la siguiente afirmación:

Pues lo que está en la base de la *primacia* y de la fuerza estructuralmente determinante de la función poética no es la desviación en que la exposición ficcional incurre respecto de la reproducción documental de un caso, sino la elaboración que arranca al caso de su contexto y lo convierte en ejemplo, en ocasión de una exposición innovadora, que nos hace ver el mundo de un determinado modo, que nos abre los ojos; por esta vía los medios retóricos de que la exposición se vale abandonan la esfera de las rutinas comunicativas y cobran vida propia. (245).

No hay dudas de que la novela policíaca, marcada por un esquema altamente artificial, construye un mundo ficcional propio, apartado de “las rutinas comunicativas” y de contextos reales. El discurso narrativo, por ende, no hace parte, inmediatez, de la interacción comunicativa que se refiere al mundo de la vida que les es común a los participantes de la práctica comunicativa cotidiana. Pero, precisamente, la especificidad del género policíaco nos permite diferenciar y relativizar la declaración de la autonomía absoluta de la función poética que tiene que postular Habermas para refutar las teorías de Derrida. En su polémica, subvalora la cita de Jakobson que trae a colación: “Toda tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una simplificación excesiva y engañosa” (242). En cierto sentido puede decirse que esa idea surge clandestinamente en la argumentación de Habermas, cuando insinúa que la ficcionalización del caso concreto en Capote constituye una nueva contextualización dentro de un mundo artificial. La reelaboración de la historia añade algo, pero no hace que los actos ilocucionarios pierdan su capacidad de coordinación de la acción dentro de la ficción. Podemos postular, entonces, que debajo de la función poética y de la autonomía de la obra literaria siguen vigentes, en el contexto del mundo de la vida ficcional, las funciones

lingüísticas que rigen la acción comunicativa de los personajes. Se puede presuponer, entonces, que los actos de habla dentro de un mundo ficcional también contienen la pretensión (falsificable) de verdad, de rectitud y de veracidad.⁶ En un segundo paso, existe la posibilidad de recontextualizar o traducir “el contenido experiencial” de la obra “al lenguaje normal” (250). Este proceso se lo confiere Habermas a la crítica literaria. Para poder cumplir con su función de puente, dispone de un polo esotérico que la conecta a la cultura diferenciada de los expertos (el arte autónomo), y de un polo exotérico que está en contacto con el mundo de la vida, dispuesto a comunicar con y traducir para éste.

Incluso sin la referencia a Jauss y su tesis de la apertura fundamental de la obra de arte hacia una comunicación con un receptor —sin mediación previa—, podemos poner en duda la afirmación de la necesidad de la mediación exclusiva —sin negar que la crítica desempeña un papel importante— que niega o limita un proceso directo de apropiación del potencial semántico por parte de los lectores o espectadores de obras de arte. Dos argumentos del propio Habermas reafirman nuestra duda. El primero lo nombra en el contexto de su tesis, pero no lo amplía —y yo sospecho que no lo hace para no complicar la separación, tan limpia, entre comunicación del mundo de la vida, crítica literaria y literatura—: “Esta ‘función mediadora’ de la crítica de arte aparece aún con más claridad en lo tocante a la música y a las artes plásticas que en lo tocante a las obras literarias, las cuales están ya formuladas en el lenguaje aunque, eso sí, se trate de un lenguaje referido a sí mismo en términos poéticos” (250). Habría que añadir que, dentro del ámbito de la literatura, tenemos que contar con distintos niveles, desde obras vanguardistas que intencionalmente dificultan la comunicación y para las cuales el lector “normal” seguramente solicita más a menudo la ayuda de la crítica, hasta textos para las cuales simplemente sobra la expli-

⁶ Si no fuera así, necesariamente tendría que fracasar cualquier intento de llegar a la verdad de los hechos en las novelas policíacas.

cación detallada, ya que, por su cercanía a la comunicación cotidiana, se puede lograr fácilmente una apropiación y una actitud crítica por parte del lector no experto.

El segundo argumento que Habermas aduce contra sí mismo lo describe en su ya famoso discurso de agradecimiento "La modernidad: un proyecto inconcluso", con ocasión de la entrega del premio Adorno en 1980. El concepto que utiliza es la "apropiación de la cultura de expertos desde el punto de vista del mundo de la vida" (Habermas 1990, 51) y parte de la observación de que el arte moderno tiene, en principio, dos destinatarios. Por un lado, el crítico como receptor instruido en la materia, que lee las preguntas planteadas en la obra de arte desde el mismo aspecto estético en que lo hace la obra. Desde el punto de vista del segundo destinatario, del "experto de la vida diaria" (50), se colapsa la "delineación tan estricta, esa concentración exclusivamente a una sola dimensión [...], cuando se recupera la experiencia estética para una vida individual o cuando se la incorpora a una forma de vida colectiva" (50). Si no se ubica la experiencia estética exclusivamente en el contexto de preguntas por el gusto, sino que se logra referirla a una situación del mundo de la vida, entonces cambia el juego lingüístico, y la, anteriormente, racionalidad estética pura "interviene simultáneamente en las interpretaciones cognitivas y en las expectativas normativas, y transforma la manera como todos estos momentos se interrelacionan" (50). Encontramos un argumento muy parecido hacia el final de la *Teoría de la acción comunicativa*, donde Habermas habla de una tendencia clara en contra de "una cada vez más pura expresión de la experiencia estética fundamental" (1985, II, 584). El arte postvanguardista se

caracteriza por la simultaneidad de direcciones realistas y comprometidas, y prolongaciones auténticas de aquella modernidad clásica que había disecado el sentido propio de lo estético. Con el arte realista y comprometido vuelven a tomar fuerza, —en el nivel de la riqueza formal que había liberado la vanguardia— los momentos de lo cognitivo y de lo

moral-práctico en el arte mismo. Parece como si en tales contra-movimientos los momentos racionales radicalmente diferenciados quisieran indicar una unidad, que, por cierto, no se puede volver a adquirir en el nivel de imágenes del mundo, sino solamente bajo la cultura de los expertos, en una praxis cotidiana comunicativa no cosificada. (586)

En este contexto, se puede sostener la tesis de que en realidad tales contra-movimientos siempre han acompañado, o incluso combatido, el arte vanguardista autónomo más avanzado, así que no se trata de un fenómeno en determinada época histórica; el desarrollo, por ejemplo, de la novela policiaca como género literario propiamente moderno, paralelo a los avances de la poesía o novela moderna, demuestra que el establecimiento del sector autónomo de la literatura moderna se generó de manera mucho más compleja.

3. Autonomía estética: un debate acerca de *Si una noche de verano un viajero*

Habermas necesita un acoplamiento directo entre el mundo de la vida y las esferas de saber diferenciadas por su teoría; a su vez, en la polémica con Derrida, tiene que insistir en la autonomía del sector estético y del lenguaje literario. Sobre esta posición, un poco incómoda, pero en última instancia no fundamentalmente aporética, vuelve en su interpretación de la novela *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino. Allí acusa al autor italiano de querer trasladar a la praxis literaria las tesis lingüístico-filosóficas de Derrida. "Él [Calvino o un personaje de la novela; el contexto permite ambas lecturas] siente el deseo de dejarse llevar por la fuerza de atracción del acontecer anónimo y abarcante del lenguaje que maneja los hilos desde el trasfondo" (Habermas 1992, 251). Para alcanzar su meta, la novela tendría que derrumbar las fronteras entre ficción y mundo de la vida; entre autor, texto y lector. "La teoría exige la prueba en la praxis de que el texto literario, al incorporar en sí su propia recepción por parte del lector, lo-

gra disolver su identidad, establecida por su diferencia con la cotidianidad; así podría cumplir con la pretensión de universalidad de la literatura" (255-256).

Jauss, por su parte, en diálogo directo con Habermas, comprueba que el filósofo exagera su intención apologética, luchando contra molinos de viento. En última instancia, Habermas mismo arrasa los muros que separan autor, narrador, lectura, lector leído y lector que lee, identificando un personaje de la novela con Calvino y, a la par, con Derrida (Jauss 1990, 301). Obviamente, la novela tiene como temas centrales las constantes violaciones de fronteras, la pregunta por el mundo como texto escrito o texto por escribir, la relación supremamente compleja entre autor y lector, la posición del sujeto único o plural en el contexto del debate postmoderno sobre la pluralidad; pero los trata con procedimientos literarios, aunque sean, en este caso, adaptados y renovados específicamente: primero, con la intertextualidad que posibilita, en la ficción, "una interacción de discursos, antes diferenciados, de apropiación del mundo" (295); y segundo, con el juego del lector que lee y del lector leído, en primera, segunda y tercera persona, en el cual existe la amenaza de que el tú que lee naufrague cada vez que "renuncia a su distancia estética y se deja llevar por la fascinación del destino ajeno de otro yo" (285). Por eso, Calvino instala en la novela la multiplicación de las posiciones de lectura con la cual el lector, dentro de la novela —quien ya no es el lector concreto— "con cada gesto da la espalda al mundo de la vida cotidiana" (282). La *mise en abyme* desempeña, en la opinión de Jauss, un papel especial, pues "ella rompe con la construcción de ficción de la lectura unidimensional acostumbrada y exige que el lector perciba, en la lectura, el mismo proceso de lectura" (285).⁷

⁷ Kablitz (1992) amplía el análisis de las apropiaciones y rupturas con elementos de la teoría de *Tel Quel* en la novela, y observa una constante instalación —junto con su problematización— de procedimientos autorreferenciales, lo cual lleva, finalmente, a un distanciamiento, nuevo cada vez, entre el *lettore* real y el narrado, en unión con una tematización, nueva cada vez, de su identidad.

Habermas en realidad se estrella contra muros inexistentes cuando mantiene enfáticamente que los textos literarios no aportan una “validación de la concepción del lenguaje como un acontecer textual general que nivela la diferencia entre ficción y realidad y que domina todo lo intramundano” (Habermas 1992, 260). Sin embargo, junto con Jauss, concordamos, sin más discusiones, en su diferenciación de las esferas de validez:

Mientras que aquellas pretensiones de verdad de las afirmaciones, de rectitud de las normas, de veracidad de las expresiones, de preferencia por los valores que recorren la prosa de la vida diaria conciernen tanto al emisor como a su destinatario, las pretensiones de validez que surgen dentro de un texto literario poseen la misma fuerza obligatoria solamente para los personajes que aparecen “en” el texto, pero no para el autor y el lector. (261)

En otras palabras: la pregunta por la identidad de un asesino y las implicaciones normativas y éticas de su acto pueden adquirir significado existencial para los personajes de la novela (en caso extremo un inocente puede ser acusado y condenado a muerte), algo que, obviamente, no ocurre para el lector. En este sentido vale el postulado de Habermas: “El lector que toma posición frente a pretensiones de validez dentro de un texto de la misma manera como lo hace fuera de él, en la vida diaria, atraviesa el texto, dirigiéndose a una cosa —y termina por destruir la ficción—” (262).

Habermas había prometido aclarar esta diferencia “en el contexto de sentido y validez” (261), pero no lo hace. De nuevo la pregunta por la apropiación del potencial semántico de las obras de arte desde el punto de vista de la praxis diaria y del mundo de la vida permanece sin respuesta explícita. Si en la novela aparece la afirmación: “no hay verdad, excepto la falsificación”, y si Habermas le adscribe a la posición auctorial del autor el derecho exclusivo para decidir “lo que vale y lo que no vale” (261), y si, al mismo tiempo, le niega al lector el derecho

de juzgar sobre esta afirmación (en el caso contrario se cambiaría, en la opinión de Habermas, del género ficcional hacia otro tipo de texto), entonces exagera obviamente su estrategia de diferenciación y sistematización, renunciando a la posibilidad de manejar de manera más flexible los traspasos tan difusos del mundo de la vida hacia una de las esferas de racionalidad, lo que, a mi manera de ver, enriquecería su propia teoría.

Jauss aprovecha este vacío para defender el derecho de la recepción: "¿Acaso Calvino no abrió, precisamente, el espacio entre lector que lee y lector leído, para encargarle al juicio estético la construcción del puente entre el sentido estético y la validez moral? ¿Será que el juicio estético, solamente porque parte de la presuposición de la comprensión voluntaria del sentido estético, no puede reclamar ninguna validez?" (1990, 302). Y, en consecuencia, postula que las pretensiones de validez reclamadas dentro de un texto, también —aunque no con la misma obligatoriedad que en el contexto de la novela— pueden exigirle al lector real una respuesta crítica. Esto significaría una fragmentación, de hecho siempre existente, de la obra literaria, según los diferentes intereses y preguntas de los lectores, que surgen a partir de sus propias situaciones en el mundo de la vida, tal como lo había insinuado el mismo Habermas en su conferencia de 1980.

Pero al mismo tiempo, Jauss introduce una nueva reducción, no defendible esta vez, cuando habla de sólo un "puente entre el sentido estético y la validez moral" (302). Precisamente la afirmación que Habermas cita de la novela de Calvino: "no hay verdad, excepto la falsificación", implica eminentes pretensiones de validez ética, cognitiva y estética. El lector decide si observa el desarrollo de tales pretensiones dentro del mundo de la vida ficcional en una actitud más bien pasiva (disfrutando simplemente de la novela); como alternativa puede juzgar críticamente la coherencia de los discursos basados sobre estas pretensiones (dentro de la novela) para incorporar, en el proceso comunicativo de recepción, el sentido estético así ganado; pero también puede apoderarse eclécticamente de las pretensiones de validez, sacándolas temporalmente

del contexto de la novela, para declararlas como sus propias preguntas en contextos del mundo de la vida: allí, tal vez, logren hacer visibles estructuras hasta el momento no vistas y problemas no reconocidos, aportando impulsos para nuevos discursos comunicativos.⁸

No es casualidad que Jauss y Habermas entren en un diálogo polémico precisamente sobre un texto que asume en sí tradiciones de la novela policíaca y de otras formas de "literatura de masa", para transformarlas en un producto complejo de la "literatura cumbre". El interés, por parte de la filosofía y de la teoría literaria, muy probablemente tiene que ver con la función de puente entre la esfera de racionalidad estética y el mundo de la vida, con la implicación de las tres pretensiones de validez (la verdad, la rectitud y la veracidad) y, a partir de ahí, con la incorporación de las otras esferas de racionalidad, con el problema de la función de instauración, construcción o abolición de normas de una obra literaria (Jauss 1997, 751) y, finalmente, tiene que ver con el hecho de que, especialmente la novela policíaca, siempre incluía en sí elementos de un juego, por lo cual se ha prestado, a lo largo de su historia, quizá más que otros géneros literarios, para la "creación lúdica de nuevos mundos" (Habermas 1989, 243).

4. Desarrollo del género, construcción de paradigma y racionalización

Si aplicamos la teoría de Habermas a los géneros literarios, y especialmente a la novela policíaca, entonces podemos entender una novela como evento singular y, a la par, como

⁸ Todas estas actitudes de recepción son conscientes de que las acciones ficcionales y el mundo de la vida construido dentro de la novela se diferencian fundamentalmente de los contextos vitales propios; se trata, por ende, siempre de una "recepción suspensiva" (Wentzlaff-Eggebert 1986, 63-66), la cual, sin embargo, después, y a causa de la observación de la ficcionalidad de la novela, puede transformarse —en este segundo nivel— en recepción dialógica (en el sentido de que el lector cuestione las pretensiones de validez) o incluso en recepción ejecutiva (en el sentido de que el lector aumente su saber o acepte normas).

un elemento en la cadena de una tradición que representa un aumento en la reflexividad de un género literario. La acción comunicativa iniciada por un texto —o sea, la suma de las reacciones críticas que motiva, tanto en forma de lecturas como de nuevos textos— “trasciende los espacios y los tiempos” (Habermas 1989: 382) por la pretensión de validez universal que implica el procedimiento formal y, a la par, se ubica en el “aquí y ahora, en contextos determinados” (382), o sea, contextos ficcionales, pero religados a las realidades del aquí y ahora del mundo donde surge el texto. El proceso de comunicación ideal, dirigido hacia el acuerdo, permanece, de esta manera, en la tensión entre los extremos de generar saberes reflexivos globales y de llegar a resultados siempre falibles y provisionales. La novela policíaca como género dinamiza esa tensión estática y puntual. Cada texto demuestra su capacidad lingüístico-comunicativa cuando utiliza uno o varios esquemas tradicionales y, eventualmente, cuando se refiere a ellos con procedimientos intertextuales, autorreflexivos o metanarrativos. La historia del género sirve como acervo del saber estético que, con cada nueva novela policíaca, se pone en tela de juicio y se vuelve a ofrecer para el futuro, como trasfondo de un nivel más reflexivo.

Con esta operación ganamos una idea de cómo entra en la novela policíaca el aspecto diacrónico, a través de los textos que constituyen una sucesión histórica. Sin embargo, la modernidad no pretende, de ninguna manera, reafirmar acríticamente los contenidos tradicionales del mundo de la vida. Por el contrario, el proceso de racionalización de la modernidad confiere la reproducción simbólica del mundo de la vida a consensos adquiridos, sujetos, por tanto, a múltiples riesgos (Habermas 1985, II, 208-228) y que llevan a “formas de vida, que sólo aparecen ya en plural” (1989, 406):

Si [...] atendemos solamente a los grados de libertad que los componentes estructurales del mundo de la vida cobran, obtenemos ciertos puntos de fuga: para la cultura, un estado de revisión permanente de tradiciones fluidificadas, es

decir, de tradiciones convertidas en reflexivas; para la sociedad, un estado de dependencia de los órdenes legítimos respecto a procedimientos formales, en último término discursivos, de establecimiento y justificación de normas; para la personalidad, un estado de vulnerable autorregulación de una 'identidad del yo' sumamente abstracta. Se producen coacciones estructurales que empujan a una disolución crítica del saber garantizado por la tradición, a un establecimiento de valores y normas generalizadas y a una individuación autorregulada (puesto que las abstractas 'identidades del yo' remiten a una autorrealización en proyectos de vida autónomos). [...] Racionalización del mundo de la vida significa diferenciación a la vez que adensamiento; adensamiento de la desplegada textura de un tejido compuesto de hilos intersubjetivos, que es el que presta cohesión a los componentes que son la cultura, la sociedad y la persona, cada vez más diferenciados entre sí. (407-408)

Un texto literario hace parte del tejido de hilos intersubjetivos que testimonian las fuerzas centrífugas de la modernidad, pero que ya no permiten hablar de un centro coordinador de los discursos o de macro-sujetos sociales autorreflexivos y generadores de cambios. Una novela policíaca ocupa, en este tejido del que habla Habermas, un nudo o una articulación que unifica, por un lado, la transposición estética formalizada (el mundo de la vida artificial de la novela como ejemplo) de experiencias de procesos de racionalización del mundo de la vida real en el aquí y ahora de su escritura,⁹ y, por otro, una toma de posición frente al género (estético) novela policíaca que, invariablemente, está sometido a tendencias hacia la separación y diferenciación, de forma análoga a como funciona

⁹ Lo que entra al texto policíaco no son hechos reales, sino, a lo sumo, hechos reales transformados en ficcionales a través de procesos de selección y de transposición lingüística. Igualmente no se convierten en texto saberes y valores como tales, sino saberes culturales (verdades), normas y valores, procesos de socialización e individuación (competencias lingüísticas) y saberes estéticos previamente tematizados, transformados en actos de habla y, por ende, cuestionados, cuestionables y/o racionalizados.

la sociedad. La novela policíaca, que prometía en sus comienzos, por lo menos parcialmente, asegurar contenidos incuestionables e incuestionados, expulsa con un mayor grado de libertad y reflexividad esos saberes concretos y los sustituye, en la medida en que también ella misma se flexibiliza, por la oferta de un espacio abierto a la acción comunicativa o a acciones comunicativas descentralizadas y plurales que conservan vínculos entre sí cuando se refieren al género.

El concepto de Habermas está determinado principalmente por una tendencia hacia el orden. En primer lugar está, como vimos en su polémica contra Derrida, separar las esferas de racionalidad según sus funciones y subrayar el *status* de autonomía que adquirieron en el proceso de la modernidad, para, en un segundo paso, preguntar por la conexión de cada una de ellas con el mundo de la vida. Sólo marginalmente Habermas concede que el progreso de la modernidad también causó desórdenes fundamentales. Los "contra-movimientos" (1985 II, 584) ocupan en su teoría un espacio muy reducido, pero nos llevan al concepto de razón transversal de Wolfgang Iser, quien ha emprendido la "persecución perseverante de aquellos senderos enredados a través de los cuales la ciencia, la moral y el arte también comunican 'entre ellos'" (584-585).

En la propuesta de Iser, la textura mencionada por Habermas se convierte en el tema central, aunque con un claro distanciamiento frente al teórico de la acción comunicativa. De ella no nos interesa el cambio de nombre de esferas de racionalidad a discursos, que propone Iser después de la discusión con los críticos franceses de la racionalidad; tampoco la eliminación completa de un fundamento de la filosofía del lenguaje en favor de una base estética-ética; tampoco nos detendremos en el hecho de que Iser incluye prácticamente el mundo de la vida, tan central para Habermas, en la esfera o el discurso ético (Iser 2000, 691).¹⁰ Decisivos para el proceso de diferenciación y flexibilización de géneros literarios,

¹⁰ Para estos aspectos cfr. Pöppel, 2001b.

con especial atención a la novela policíaca, son sus diagnósticos de desorden. Ya en el ámbito de los discursos, Welsch llega a la conclusión de que el teorema de la autonomía, con su origen en Kant, no explica realmente los fenómenos concretos. Demasiadas son las interdependencias entre estética, ética y cognición como para declarar secundarias las relaciones y conexiones fundamentales y, en consecuencia, las interferencias y los conflictos entre los sectores. Estos constituyen, antes bien, vínculos necesarios que resultan del devenir histórico de las esferas o discursos específicos.

Lo que solemos denominar *racionalidad estética*, generalmente es un producto híbrido: una amalgama compleja de fundamentación ética, desarrollos estéticos y perspectivas cognitivas. La autonomía estética siempre vale, solamente, por algunos pasos y después se hace manifiesto que, entrelazados en ella, se encuentran otros aspectos: la racionalidad estética “como tal” no se deja delinear unívocamente. (484)

El discurso estético no es puramente estético, sino, en su nivel fundamental, siempre constituye un discurso ético. La exigencia de autonomía, el orden de configuración y el *status* de libertad le vienen inscritos desde ahí. Todavía en su doble meta (que le es tan característica), —en la oscilación entre purismo del arte y la utilización para la vida— resuena esta fundamentación moral (527).¹¹

¹¹ No vamos a discutir aquí la fundamentación ética de la racionalidad estética que propone Welsch. A diferencia de los conceptos de autonomía de Habermas, Jauss o Bürger (1987, 49-75, y 1992, 405-437) —que ven la separación del arte de contextos de utilización religiosa o político-social como condición de la posibilidad para el distanciamiento de lo estético frente a la praxis o el mundo de la vida y, con ello, como condición para una crítica radical del orden de la racionalidad con arreglo a fines del mundo burgués y, también, como condición para la imaginación de nuevos mundos y nuevos horizontes—, Welsch percibe, ante todo, en el postulado de autonomía, el peligro de que el absolutismo de los discursos lleve a una imposibilidad general de criticar y de asumir críticas. Los discursos autónomos se organizan, para él, alrededor de gestos de autodeterminación exagerada y

Esta ambigüedad en la delimitación se multiplica y profundiza si se observa más a fondo la constitución interna de los discursos. Pues ellos, de ninguna manera, son homogéneos; por el contrario, en ellos se percibe un segundo paso de pluralización, caracterizado por el surgimiento de diferentes paradigmas (541).¹² Hay que renunciar, entonces, a cualquier esperanza de poder separar sectores y zonas quirúrgicamente (por así decirlo), ya que los paradigmas, por su naturaleza misma, están en conflicto y competencia el uno con el otro respecto de la definición de una esfera de racionalidad.

En la descripción del concepto de paradigma, Welsch, si bien se refiere a lo preestablecido por Kuhn, lo modifica en algunos puntos importantes (543-547). Además de la aplicación, no solamente en el ámbito científico, sino también en las demás esferas de racionalidad, tenemos, al lado de la sucesión diacrónica de los paradigmas, una simultaneidad sincrónica. En su descripción, Welsch insiste en la validez bastante limitada de los paradigmas y de los grupos que los defienden, lo cual explica la situación de competencia entre ellos y nos indica que la elaboración adecuada de un paradigma requiere, mucho tiempo después, de un ejemplo inicial en forma de obra clave.

Observando las configuraciones fundamentales de algunos paradigmas, las definiciones que dan de sí mismos, sus pretensiones y las transgresiones hacia otros paradigmas o sectores de racionalidad inherentes a estas pretensiones (Welsch lo hace con el surrealismo y el funcionalismo arquitectónico, 574-592), aumenta visiblemente la impresión de un desorden

de injusticias contra otros discursos y paradigmas, lo cual podría llevar, incluso, a violaciones concretas de sus propios derechos. Solamente la interdependencia, así como una razón transversal correctiva dentro de los discursos, logran, en su opinión, contrarrestar estos abusos (Welsch 2000, 671-685).

¹² El "segundo" de estos pasos probablemente no se debe entender en Welsch tanto en el sentido de una diferenciación cronológica (como, por ejemplo, en Beck, 1986, el proceso de la modernización reflexiva en la *Sociedad del riesgo*), sino más bien como segundo paso analítico. Esto significa que las racionalidades, desde el principio, tenían inscritas en sí la pluralidad de los paradigmas.

irreducible que asume una doble estructura. Por un lado, constantemente se llega a puntos donde los paradigmas de una esfera de racionalidad (o también más allá de los discursos) se enfrentan intransigentemente y donde a la razón no le queda otra alternativa que declarar la incompatibilidad o, incluso, la incomunicabilidad como resultado provisional. En este caso no se trata de la despedida de la razón, sino, por el contrario, de un procedimiento racional que, en sus últimas consecuencias, consiste en soportar y sostener contradicciones no solucionables. La meta sería, en este caso, perseverar en la mirada hacia el conjunto e intentar conceder justicia a ambas partes, declarando, en primer lugar, el disenso.

Por otro lado, se pueden abrir, recorriendo racionalmente los distintos paradigmas, espacios y oportunidades donde una razón transversal logre establecer conexiones y traspasos antes inimaginables. Desorden, separación de sectores de racionalidad y paradigmas, contradicciones a primera vista irreductibles, conflictos entre pretensiones de definiciones de lo propio y de lo otro o comunicaciones enganchadas constituyen desafíos para construir puentes descentralizados, llegando, de esta manera, a una red de líneas de conexión que se parecen al rizoma de Deleuze y Guattari. Esta meta la emprende la razón transversal, apoyando y facilitando la comunicación entre los paradigmas (689-690), pero ya no con la obligación (que implica la teoría de Habermas) de llegar a consensos, sino en primer lugar con el objetivo de aclarar consensos y disensos, o relaciones y diferencias fundamentales.¹⁵ Además, la razón transversal incita y aporta para el diseño de nuevos paradigmas, los cuales, a través de modificaciones y concesiones de los otros, podrían reclamar el consentimiento. Así, para nuestra pregunta por los géneros literarios, y en primer lugar por la novela policíaca, cuatro aspectos de la propuesta de Welsch adquieren especial importancia.

¹⁵ Este concepto de comunicación lo desarrolla Welsch, explícitamente, desde una posición intermedia entre Lyotard y Habermas (2000, 690).

Primero: la descripción de la función de la razón transversal se deja leer como afirmación (aunque en su fundamentación y argumentación sea completamente distinta) de la sospecha de Jauss de que la expresión y la experiencia estéticas siempre conllevan elementos cognitivos y ético-morales. Nuestra tesis sería, entonces, reconocer la novela policíaca como el lugar que hace explícita esta relación.

Segundo: el concepto de los paradigmas que actúan en el nivel diacrónico y en el sincrónico, de forma paralela u opuesta, puede ayudar a comprender mejor la amalgama dentro de la esfera estética y especialmente dentro del sector literario. El diagnóstico de Habermas sobre el arte postvanguardista, la "simultaneidad de direcciones realistas y comprometidas, y las prolongaciones auténticas de aquella modernidad clásica que había disecado el sentido propio de lo estético" (1985, II, 586), tiene, entonces, validez desde los inicios de la literatura moderna. Como gran paradigma, la novela policíaca encuentra su lugar al lado de otras expresiones de la literatura en la modernidad. En esta posición se ve obligada a luchar contra las demás tendencias para obtener el derecho a su existencia como paradigma auténtico, y, a la par, ocupa con ellas el sector plural y heterogéneo de "literatura moderna".¹⁴

Tercero: también dentro del paradigma de la novela policíaca contamos con subparadigmas que, sincrónica y diacrónicamente, buscan la contraposición el uno del otro, sin perder, sin embargo, las más diversas interrelaciones y procesos de intercambio. Como tesis podemos formular que la diferenciación estética y formal de la novela policíaca es un proceso que necesariamente tiene que ver con el propio deseo de encontrar su lugar dentro de la esfera estética. Este anhelo se señala en el mismo género e incluso dentro de la

¹⁴ Especialmente el trabajo de Dubois se dedica a la pregunta por la modernidad, constantemente actualizada, en la novela policíaca en el campo de tensión de su posición avanzada dentro de los géneros literarios "triviales", sus constantes intentos de acercarse a la literatura de vanguardia y la especificidad de sus lectores, quienes la convierten en un "agent reconnu de la communication générale" (1992, 84).

mayoría de las obras mediante llamados intertextuales, *mises en abyme* y construcciones híbridas (como posibilidad de acoplamiento a otros paradigmas).

Cuarto: tenemos que contar siempre con diferencias y contradicciones insuperables o, para hablar con un término más cercano a Habermas, con el fracaso de la comunicación. Sin embargo, no es posible deducir de aquí, como parece hacerlo Welsch, la conclusión de que es preciso romper con los fundamentos lingüístico-filosóficos de la teoría de la acción comunicativa o renunciar a la utopía de posibles acuerdos comunicativos. Sin embargo, para la novela policíaca, el hecho de contar con el fracaso de la comunicación significa que la solución-ilustración al final del libro o el orden del discurso desde el principio de la novela no tienen que ser constitutivos para el género. Más bien corresponde a las realidades de la modernidad así entendida (Ilustración) tematizar el fracaso dentro del texto literario: sea en el ámbito de la estructura narrativa, ya sea en el del caso que espera su solución. El aspecto de utopía que incluye en sí la ilustración (como solución y como Ilustración histórica) trasciende, entonces, la obra singular: por un lado en dirección al receptor ubicado en el mundo de la vida, a quien se le confiere la constitución de sentido en el diálogo comunicativo con el texto; y por otro en dirección a la recepción productiva, que se ve incitada para una transmisión renovada del género, bajo las condiciones puestas por el texto singular.

Contra Welsch y su concepto del sujeto que casi se amalgama con la razón transversal (2000, 829-852), proponemos seguir con el concepto de la intersubjetividad comunicativa (de Habermas). De esta manera, se logra percibir la compleja relación entre autor (como receptor de obras anteriores y, a la par, intérprete desde el mundo de la vida), texto (en relación con la tradición del género, con obras de otros paradigmas literarios y con las otras esferas de racionalidad), receptor del mundo de la vida (el encargado para el acoplamiento a las condiciones sociales) y receptor creativo (un nuevo autor que toma posición frente a las pretensiones de validez estética

implícitas en el texto y que eventualmente desarrolla, desde ahí, nuevos subparadigmas que prolongan la tradición). El esquema —que incluye los tres aspectos que, según Jauss, tiene que tener en cuenta la historia literaria— permite, además, entender el desarrollo del género como racionalización progresiva en el sentido de Habermas.

Este concepto específico de sujeto probablemente tiene validez, también, para la descripción de los procesos dentro del mundo de la vida ficcional e intratextual. En el proceso de la diferenciación y racionalización, la novela policíaca puede fragmentar o sacrificar el sujeto del discurso que en el origen del género lo regulaba todo, llámese detective, solución o narrador omnisciente. Con esta pérdida gana en doble sentido. Por un lado, puede asumir dentro de su estructura discursos disonantes, divergentes o centrífugos, y contrarrestarlos o compararlos con procedimientos narrativos que siguen buscando la unidad del todo y la cohesión de un mundo de la vida todavía prerreflexivo. Por otro, se evita el agotamiento del género, inevitable con la sempiterna repetición del esquema y con la cada vez más obvia bifurcación entre la promesa de encontrar una verdad —dentro de una estructura normativa determinada— y el mundo de la vida real, que, dotado solamente de una “red frágil” (Habermas 1989, 424) de relaciones comunicativas, tiene que defenderse de los ataques de los poderosos sistemas funcionales, dirigidos por el dinero (economía) y el poder (política y burocracia).

Este breve esbozo tiene que terminar inconcluso. Como se dijo al principio, las hipótesis no constituyen todavía una teoría, sino una invitación a releer a Hans Robert Jauss desde la perspectiva actual, y una invitación al diálogo, ojalá fructífero.¹⁵

¹⁵ En la conferencia en el *XXII Congreso Nacional de Lingüística, Literatura y Semiótica*, Cali, 2002, en la cual excluí los puntos trabajados aquí, anexé una propuesta concreta muy provisional sobre una época muy limitada; pero no me parece indicado repetirla en este contexto para subrayar, precisamente, la urgencia de un debate previo sobre la base teórica.

Bibliografía

- Beck, Ulrich. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- . *Prosa der Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.
- Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek: Rowohlt, 1985.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001a.
- . “El origen de los estudios literarios... ¿y su fin?”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 3 (2001b): 321-337.
- Habermas, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
- . *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- . *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*. Leipzig: Reclam, 1990.
- . *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.
- Jauss, Hans Robert. “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, en Rainer Warning (ed.). *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975. 126-162.
- . “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (ed.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. 55-58.
- . *Studien um Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- . *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Kablitz, Andreas. “Calvinos *Si una notte d'inverno un viaggiatore* und die Problematisierung des autoreferentiellen Diskurses”. Klaus W. Hempfer (ed.). *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart: Franz Steiner, 1992. 75-94.

Pöppel, Hubert. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001a.

_____. "La razón transversal. La posición de Wolfgang Welsch en el enfrentamiento entre modernidad y postmodernidad". *Estudios de Filosofía*, Medellín, 24, 2001b. 33-50.

Welsch, Wolfgang. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.

Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Lesen als Dialog*. Heidelberg: Carl Winter, 1986.