

PRIMERA CONFERENCIA

Introducción a la Estética de la Recepción
Sus antecedentes y fuentes teóricas

SUMARIO

El lugar tradicional de la recepción en la Estética. — La Modernidad como consagración de la estética contemplativa. — Precursores de la Estética de la Recepción (Platón, Aristóteles, Marx, Paul Valéry, Walter Benjamin y Jean Paul Sartre). — Fuentes teóricas de la Estética de la Recepción (las teorías de Roman Ingarden, Jan Mukarovsky y Hans-Georg Gadamer). — Recapitulación de lo expuesto sobre estas fuentes teóricas.

I

LA PRAXIS ARTÍSTICA, o el arte como actividad práctica específica o trabajo creador, desemboca en un resultado o producto —la obra artística— destinado a ser usado o consumido en el proceso también específico que llamamos recepción. Tenemos pues, en el arte dos procesos que podemos distinguir claramente: el de producción y el de recepción. En el de producción hay que distinguir, a su vez, el sujeto de este proceso: el artista y su producto, la obra de arte. Y en el proceso de uso, consumo o recepción, hay que tener presente a otro sujeto: el espectador, oyente o lector, según el arte de que se trate y que, con un término aplicable a toda forma de praxis artística, llamamos receptor.

Podemos hablar, por tanto, con referencia a todo arte, de una triada constituida por el sujeto productor o creador, el producto u obra artística y el receptor.

Cualquiera que sea la doctrina estética que tengamos a la vista, ha de admitir esta relación tripartita, aunque varíen los nombres de los términos de ella.

Así, por ejemplo, las teorías que caracterizan al arte, como medio de comunicación, hablan de la relación entre el emisor de un mensaje (que sería el sujeto artístico), el vehículo de este mensaje (u obra de arte) y su receptor. Y aunque esta doctrina introduzca en esta relación otro término, el de código conforme al cual se produce y se capta el mensaje, la triada fundamental mencionada se mantiene, como se ha

mantenido en las diversas doctrinas estéticas que, históricamente, se han sucedido hasta nuestros días.

Sin embargo, hay que admitir también que, a lo largo de la historia del pensamiento estético, la atención que se concede a cada uno de los términos de esa relación tripartita ha sido desigual y, por lo que toca a uno de ellos —el receptor— no sólo ha sido desigual o secundaria, sino incluso inexistente.

Así lo demuestran las estéticas que concentran su atención en el sujeto creador —el artista— como son las estéticas románticas, psicologistas o sociológicas. Pero también lo prueban las estéticas que sólo atienden a la obra en sí, autónoma, desprendida de sus condiciones de producción y de recepción, como sucede con las estéticas inmanentistas del tipo de las formalistas, estructuralistas u objetivistas. Ni unas ni otras toman en cuenta al receptor o al proceso de recepción. Y cuando las estéticas románticas o las psicologistas se ocupan de él, le asignan un papel pasivo: ya sea el de reproducir las intenciones, los proyectos o la personalidad del autor, y por tanto lo que de todo esto se exterioriza o expresa en la obra; ya sea captar las ideas del autor como parte de la ideología dominante en la sociedad. En cuanto a las estéticas inmanentistas, el papel que se atribuye en ellas al receptor es el de reproducir lo que la obra encierra: su contenido significativo o la estructura o forma de ella.

Así pues, en unas y otras estéticas, el papel del receptor de la obra se caracteriza por su pasividad.

II

Este papel pasivo que el pensamiento estético asigna al receptor desde sus orígenes se consagra sobre todo en la Modernidad al concebirse la obra de arte con una autonomía absoluta, como un fin en sí. Se rompe así con la concepción

que ha inspirado al arte que se ha practicado en la premodernidad o fuera de occidente: el arte como medio o instrumento al servicio de un fin exterior: mágico, religioso, político. Tal es la concepción del arte que se manifiesta, por ejemplo, en las pinturas murales prehistóricas, en un altar medieval, una escultura azteca o en una máscara africana.

En la Modernidad, y sobre todo, desde el siglo XVIII, la obra de arte se concibe como un objeto autónomo, o como aquello que, por su belleza o forma, sin interés o fin exterior alguno, es —como dice Kant— digno de ser contemplado. La contemplación es, en consecuencia, la actitud adecuada ante la obra de arte autónoma; es decir, desvinculada de cualquier interés o fin externo a ella; o sea, al margen de sus orígenes o condiciones de producción individuales o sociales.

Así, pues, a la autonomía de la obra, corresponde su recepción contemplativa. Y el lugar apropiado para su contemplación es una institución que surge también en y con la Modernidad, junto con esta concepción de la autonomía del arte. Y esta institución es el Museo. En él sólo entran las obras dignas de ser contempladas. Y eso es el museo hasta nuestros días. Pero, en él no sólo entran las obras producidas con la finalidad estética de ser contempladas, sino también las premodernas o no occidentales que no fueron producidas con esa finalidad, sino con otra que hoy consideramos extraestética: mágica, religiosa, política, etc., y cuando están en el museo ¿qué nos mueve a situarnos ante ellas? Ciertamente, no practicar un rito mágico o religioso, o compartir o rechazar su función cívica política, sino pura y sencillamente contemplarlas. Y a eso vamos incluso al Museo de Antropología que sólo incluye obras no producidas con una finalidad estética, pero sobre todo cuando visitamos el Museo de Arte Moderno o Contemporáneo, donde están las obras producidas con esa finalidad estética. Y si un artista como Siqueiros pinta con una finalidad política, ésta sólo la ha cumplido estéticamente; es decir, con la conciencia de

producir una obra que sólo puede servir a ese fin político, siendo válida estéticamente.

Volvamos de nuevo a la recepción, para insistir en que, desde la Modernidad, ha dominado también la estética que, cuando se ocupa de la recepción, le asigna el papel pasivo de la contemplación, entendida ésta como reproducción sustancial de lo que es o contiene la obra. Esta concepción de la recepción contemplativa y del papel pasivo del receptor de ella sólo va a ser cuestionada —al menos frontalmente— en el terreno teórico en la década de los 60 del siglo XX. Y va a serlo precisamente con la llamada Estética de la Recepción que nace en la Universidad de Constanza (Alemania) en 1967, teniendo como sus fundadores a Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser.

III

El que no se haya dado con anterioridad una teoría sistemática de la recepción que no sólo se enfrente a las doctrinas estéticas que han predominado en este punto, sino que propongan también una recepción activa, no quiere decir que no se haya dado antes en absoluto una atención al receptor. Por el contrario, puede hablarse de una serie de precursores —aunque no muchos— de esta Estética de la Recepción. Hay asimismo las contribuciones de algunos autores que pueden considerarse por su influencia en dicha Estética, como fuentes teóricas de ella, lo que los propios fundadores de la Estética de la Recepción reconocen más o menos abiertamente. A continuación nos ocuparemos, primero, de los antecedentes teóricos que aportan sus precursores y, después, de las contribuciones sistemáticas que consideramos como fuentes directas de dicha Estética de la Recepción.

Con respecto a los precursores, ya en la Antigüedad griega podemos contar entre ellos a Platón y Aristóteles, en cuanto que, en sus doctrinas estéticas se ocupan de la recepción,

considerada ésta por el efecto que la obra literaria produce en el receptor.

Y así vemos cómo Platón, en la sociedad ideal que diseña en el libro X de *La República*, postula la expulsión de los poetas de dicha comunidad, precisamente porque la poesía, a su juicio, ejerce el poderoso efecto de cautivar o seducir a sus lectores, apartándolos con ello de la contemplación de las Ideas, o sea de la verdad. En contraste con este efecto negativo que Platón atribuye a la poesía, Aristóteles, en su *Poética*, asigna a la tragedia un efecto positivo sobre el espectador, ya que el terror y la piedad que se muestra en la escena, lo libera o purifica (en el proceso que llama *catharsis*) de sus pasiones.

Es difícil encontrar otros precursores a lo largo de la historia del pensamiento estético. Lo encontramos excepcionalmente fuera de él en un campo tan ajeno al de la estética —como el de la economía política—, traducéndolo en términos estéticos. Se trata como ya señalamos —hace muchos años— en nuestro libro *Las ideas estéticas de Marx* (1965) del autor de la *Introducción a la Crítica de la Economía Política* al exponer en ella la dialéctica de la producción y el consumo.

De acuerdo con esta dialéctica marxiana, una y otra se hayan unidas indisolublemente. O como dice Marx: “Uno y otro proceso se implican y fundamentan necesariamente”. Y agrega: “Sin producción, no hay consumo, pero sin consumo no hay producción”. Traducido esto en términos estéticos significa que no sólo la producción o creación artística determina su consumo o recepción, sino que ésta, a su vez, determina a la producción, desempeñando por tanto, un papel activo. Así, pues, por todo esto, es legítimo incluir a Marx entre los precursores de la Estética de la Recepción. Volveremos más adelante, en otra de nuestras conferencias a ocuparnos de esta posición de Marx al referirnos a las polémicas entre los fundadores de la Estética de la Recepción y algunos de sus críticos marxistas de la época.

Pero, ahora sigamos el rastro de los precursores de la Estética de la Recepción. Para ello, hay que saltar desde Platón y Aristóteles hasta Paul Valéry, Walter Benjamin y Jean Paul Sartre en el siglo XX.

En las reflexiones del gran poeta francés Paul Valéry, sobre poesía, filosofía y crítica, encontramos algunas ideas —sorprendentes para su época— sobre el papel del receptor. Tal es ésta, por ejemplo, que expone breve y contundentemente: “Mis versos tienen el sentido que el lector les quiera dar”. Se rompe en ella con la idea de que la poesía o el arte en general, tiene un sentido inmanente que al receptor sólo le toca reproducir. Valéry reafirma posteriormente la idea anterior en su *Curso de poética* al sostener que “la obra del espíritu no existe sino en acto”; o sea, en el acto de su recepción. Sólo en él, la obra entra en relación con el espíritu y fuera de ese acto, el poema sólo es “una serie de signos ligados por estar trazados materialmente unos después de otros”. Así, pues, Valéry reivindica el papel activo y co-creador del lector con respecto al poema que su creador, el poeta, le deja escrito.

Otro precursor de la Estética de la Recepción es Walter Benjamin, quien desde los años 30 del siglo pasado, anticipa algunas de las tesis de esta Estética. Para él, la crítica de obras del pasado, como los himnos de Hölderlin, las *Afinidades electivas* de Goethe o los poemas de Baudelaire, no son sino las actualizaciones de su recepción. Su actualización se da —como comenta Jauss— porque la recepción no es sólo “un elemento del efecto que la obra de arte ejerce hoy sobre nosotros, o sea, del efecto que se basa en nuestro encuentro con ella, sino que también [se basa] en la historia que ha dejado llegar hasta nuestros días”.

Así, pues, Benjamin pone el acento no en la recepción como encuentro actual con la obra, sino en el carácter histórico de su recepción, no obstante su actualidad.

Pasemos ahora a un tercer precursor contemporáneo

de la Estética de la Recepción: Jean Paul Sartre. Sus ideas, relacionadas con la problemática de la recepción, las expone en su ensayo, de 1948 titulado *Qué es la literatura*. Sartre sostiene que existe una separación tajante entre producción y recepción, o como él dice: los actos del “escritor productivo y el lector receptivo son actos que se excluyen entre sí”. Sin embargo, sostiene también la necesidad de su recepción; o más exactamente, la necesidad de una cooperación entre producción y recepción. Pero, veamos cómo explica esta necesidad. “El escritor productivo tiene que dejar de serlo para poder leerse.” Sartre dice también que en la escritura está implicada la lectura en cuanto que el escritor guía al lector. Pero, esto no significa que el lector que se guía por el autor, permanezca pasivo en su lectura. Y para explicar en qué consiste su papel activo recurre a una idea que ya se encuentra — como veremos al ocuparnos de él — en Roman Ingarden, y que veinte años después, tomará Wolfgang Iser, uno de los dos fundadores de la Estética de la Recepción. Se trata de la idea de la indeterminación o de los espacios vacíos que deja el autor en su obra y que el lector habrá de llenar. Pero, veamos cómo y por qué desarrolla Sartre esta idea.

El autor — como hemos visto, según Sartre — sólo guía al lector, pues en los jalones que el autor pone hay vacíos que es preciso llenar, yendo más allá de ellos. De este modo, la escisión entre productor y receptor se supera, o completa, con una cooperación o “pacto de generosidad” entre el escritor y el lector. Y ¿por qué esta cooperación es una necesidad? Para explicarla, Sartre la pone en relación con el papel redentor, liberador que él atribuye a la literatura, papel que ésta desempeña al anonadar o negar lo fáctico, el presente, lo real con la imaginación, abriendo así el camino de la esperanza.

Toda obra literaria es, a juicio de Sartre, un llamamiento liberador, redentor y, por ello, los actos de leer y escribir se necesitan mutuamente y exigen su cooperación. Sartre dice

literalmente y en este pasaje se condensa la exigencia de cooperación, en virtud de la cual el escritor tiene que dejar paso al lector activo. Dice Sartre: "Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo —escritor— he emprendido por medio del lenguaje". ¿Qué revelación? Ciertamente, la del mundo de la esperanza.

Es, pues, esta función liberadora de la literatura al revelar ese mundo de la esperanza que niega o anonada el presente, realmente afectivo, la que explica la exigencia y necesidad de ir más allá de la producción, de la escritura, lo que entraña, a su vez, la actividad del lector para cooperar, con su lectura de la obra literaria, con el autor de ella.

IV

Veamos ahora las fuentes de la Estética de la Recepción en las teorías de Roman Ingarden, Jan Mukarovsky y Hans Georg Gadamer. A diferencia de los precursores, a los que llamamos así por haber contribuido con sus ideas a destacar el papel del receptor, en el caso de los autores o pensadores mencionados, se trata de reflexiones sistemáticas sobre la recepción en el marco de una teoría general: de la literatura en Ingarden; de una teoría del arte en Mukarovsky, y de la filosofía hermenéutica, en Gadamer. Sus reflexiones pueden considerarse como fuentes teóricas de la Estética de la Recepción por lo que influyen en ella, y por lo que la Estética de la Recepción toma de ellos, como reconocen sus propios fundadores: Jauss e Iser.

Abordemos, pues, en primer lugar —siguiendo un orden cronológico, la teoría de la recepción del polaco Roman Ingarden como parte de una teoría de la literatura que se desarrolla sobre el trasfondo filosófico de la fenomenología de Edmundo Husserl. Su libro fundamental se titula *La obra literaria*, y data de 1931. En ella expone Ingarden una teoría

de la literatura que comprende, a su vez, una teoría de la estructura de la obra literaria y otra de su recepción.

De acuerdo con la primera, dicha estructura se compone de cuatro estratos o niveles, a saber: 1) sus unidades lingüísticas, 2) sus unidades significativas, o de significado de sus oraciones, 3) sus esquemas perceptivos que organizan, en cierta forma, los objetos representados en la obra, y, finalmente, 4) estos objetos representados en ella. Así, pues, la obra literaria es, a la vez, lenguaje, significado, forma y representación de objetos. Todos estos estratos son objetivos, en el sentido de que, como parte de la obra están en ella, independientemente de su recepción por el lector. Ahora bien, esta estructura de la obra literaria es esquemática puesto que ella no puede decir todo acerca del objeto representado: un personaje, una acción, un paisaje, etc. Una obra contiene, por tanto, lo que Ingarden llama "puntos de indeterminación".

Este concepto de "indeterminación" es muy importante en la teoría de Ingarden y, como veremos más adelante, lo hace suyo la Estética de la Recepción, y especialmente Iser.

Así pues, en la obra hay que distinguir lo que está en ella, sobre todo en el objeto representado, y lo indeterminado; o sea, lo que no está en la obra. Por ejemplo, si el objeto representado es un personaje, el autor no menciona todos sus rasgos físicos: puede no decir nada acerca del color de sus ojos. Y lo mismo sucede con su carácter, ciertos periodos de su vida o determinados actos de su comportamiento en ellos. Son los "puntos de indeterminación" en la obra; o sea, los aspectos del objeto representado que, ateniéndonos a la obra, tal como ha sido escrita por el autor, no se pueden determinar, ya que no están en ella. Y no es que falten por casualidad o por un error del escritor. Faltan porque, dada la estructura esquemática de la obra, ésta no puede determinar todo, o decir todo lo que se pudiera decir del correspondiente objeto representado.

La indeterminación, por tanto, es forzosa, ineludible, ya que está impuesta por la estructura misma de la obra literaria; o más exactamente: por el texto fijado por el autor y que es con el que se encuentra el lector de la obra. A este encuentro o proceso de lectura (o sea, de recepción), lo llama Ingarden concreción, palabra que caracteriza fielmente la naturaleza de ese proceso.

Veamos ahora, a grandes rasgos, en qué consiste este proceso de concreción. El lector de una obra narrativa o poética, o el espectador de una pieza de teatro, no se limita a reproducir lo que el texto leído o representado le ofrece, sino que trata de determinar lo que en él no está determinado. Concretar es precisamente determinar lo indeterminado. Estamos, pues, ante un proceso en el que el lector o el espectador pone en la obra algo que no está en ella, pues como decíamos anteriormente la obra no puede decir todo acerca del objeto representado.

Así, pues, la concreción depende del receptor, de su intervención al determinar los "puntos de indeterminación".

Pero, esto no significa que esta dependencia de la concreción respecto del receptor sea absoluta, en el sentido de que sólo dependa de él, ni tampoco que sea arbitraria pues no puede poner todo lo que se le ocurra. Entonces, la concreción no sólo depende del lector, sino también de la obra, de las posibilidades que ofrecen sus cualidades objetivas, razón por la cual su recepción no puede ser arbitraria. La concreción tiene, por tanto, dos referentes: uno, la obra con las posibilidades que sugiere al receptor, y otro, el receptor mismo en cuanto que a él le toca llenar los "puntos de indeterminación", no de un modo arbitrario, sino en el marco de las posibilidades que el texto le brinda. Pero, como las circunstancias en que el lector o el espectador lleva a cabo este proceso de determinación o concreción, varían en cada recepción, varían también las recepciones de un mismo texto. Resulta así que, mientras el texto, una vez fijado por el

autor es único e invariable, sus concreciones son plurales y diferentes.

Ahora bien, dada la participación del receptor al determinar lo que está indeterminado en la obra, su concreción constituye una creación puesto que aporta algo nuevo, que no ha sido aportado por el autor. Y si éste es un creador, también lo es el receptor, aunque ciertamente, en virtud de su dependencia respecto de lo ya creado, es más exactamente, para Ingarden, un co-creador.

Y con esto concluimos nuestra exposición de las tesis fundamentales de la literatura de Ingarden como una de las fuentes teóricas de la Estética de la Recepción, entendida dicha teoría en su doble vertiente: como teoría de la estructura indeterminada y esquemática de la obra literaria y como teoría de la recepción o proceso de concreción o determinación de sus "puntos de indeterminación" por el lector o espectador.

V

Pasemos, ahora, a la siguiente fuente teórica anunciada de la Estética de la Recepción: la que aporta en los años 30 del siglo pasado, los trabajos de Jan Mukarovsky, principal representante del Círculo Lingüístico, Escuela de Praga, o estructuralismo checo.

Mukarovsky considera la obra de arte como un signo o hecho semiológico, y siguiendo al fundador de la lingüística estructural, Ferdinand de Saussure, distingue en el signo significante y significado. Como en todo signo —en el estético—, el significante es el vehículo del significado. Esta distinción la convierte Mukarovsky, en la obra de arte, en la distinción entre *artefacto* y *objeto estético*. El artefacto es el soporte material que funciona como significante, en tanto que el objeto estético funciona como significado. Así, pues, como en todo signo, el artefacto o significante no tiene de por sí significado.

Este sólo se da en la conciencia del receptor en un proceso cuyo resultado es lo que Mukarovsky llama objeto estético.

Así, pues, en este proceso, el artefacto es punto de partida y el objeto estético, punto de llegada. El artefacto, a su vez, es único e invariable: permanece como lo produjo su autor. El objeto estético, por el contrario, es plural y variable. O sea, las recepciones de uno y el mismo artefacto, varían. Pero ¿por qué varían? Varían porque las recepciones de un mismo artefacto tienen lugar en diferentes trasfondos o contextos sociales, culturales, etc. De todo esto se desprende el papel activo del receptor ya que el objeto estético no es algo dado que reproduzca su conciencia, sino el objeto que se produce en ella en su proceso de recepción.

Quedan, pues, delimitados, a partir de la distinción entre artefacto y objeto estético, la producción, por el autor, y la recepción, por el lector. Pero, de un modo análogo a lo que sostiene Ingarden, el objeto estético que se da en la conciencia del receptor, necesita del artefacto o soporte material que se da fuera de ella y que, por tanto, depende de él, aunque también depende — como ya hemos señalado — del contexto en que tiene lugar esta recepción.

Mukarovsky precisa la dependencia del receptor respecto de este contexto al subrayar, dentro de éste, la dependencia respecto de las normas y valores literarios que dominan en él. Nuevos sistemas de normas imponen nuevas recepciones. Pero, dado el carácter social y cultural del contexto, las recepciones no sólo dependen de normas y valores literarios, sino también de las normas y valores extraliterarios: morales, religiosos, económicos, sociales, nacionales, que influyen en los cambios de las normas literarias y, por tanto, en las recepciones que dependen de ellas.

La recepción, a su vez, es histórica ya que se sitúa dentro del proceso histórico de la evaluación literaria, conforme a un sistema de normas dominante y válido en su época.

El que en un período histórico determinado se atiende

más a ciertos elementos del artefacto y no a otros; dependerá del mundo histórico, con su sistema de normas, en el que se da dicha recepción. En consecuencia, al ser históricas las normas, lo son también las recepciones que se sujetan a ellas.

Tales son las ideas fundamentales de Mukarovsky acerca de la recepción. En ellas hay que subrayar la tesis de la dependencia de la recepción respecto de las normas y valores literarios en un mundo histórico y social determinado. Esto lo acerca tanto a Ingarden como al marxismo. Consideradas en su conjunto, las tesis mencionadas de Mukarovsky constituyen una fuente teórica de la Estética de la Recepción.

VI

Finalmente, nos ocuparemos del antecedente teórico que de dicha Estética representa la filosofía hermenéutica o de la interpretación que Gadamer expone en su obra fundamental *Verdad y método*.

El problema de la recepción de un texto lo plantea Gadamer como el problema de su comprensión. Pero ¿qué significa para él comprender un texto? Significa comprenderlo como hecho histórico o históricamente. O dicho con sus propias palabras: "...En toda comprensión están operando los efectos históricos, sea uno consciente de ello, o no". Más adelante veremos en qué consisten estos efectos históricos cuando se trata de comprender un texto históricamente distante, desde una situación determinada. El concepto de situación remite a otro fundamental, que ya hemos visto en Ingarden y que la Estética de la Recepción hará suyo: el concepto de horizonte. Gadamer lo define como "el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto", o sea, desde cierta situación.

Ahora bien, hay un horizonte del presente, desde el que se comprende, y hay también un horizonte del pasado que se

pretende comprender. Pero, este horizonte del pasado no es inmóvil; se desplaza o cambia con el tiempo hasta llegar al horizonte del presente. Éste, a su vez, no se da prescindiendo del horizonte del pasado. No es, como tampoco lo es el del pasado, un horizonte en sí.

Al enfrentarse el receptor a una obra del pasado, tiene que situarla en su ámbito, en su horizonte histórico; es decir, tiene que desplazarse a él, pero sin abandonar el horizonte propio, el del presente. De ahí que se dé lo que Gadamer llama la "fusión de horizontes". Para él, la comprensión es un proceso de fusión de horizontes.

En esta comprensión hay que contar con los prejuicios que derivan de una situación determinada. El prejuicio —que puede ser positivo o negativo—, lo entiende Gadamer en su sentido literal, como lo previo al juicio, al conocimiento, a la razón, y su validez es intersubjetiva: la que le da la comunidad al imponerse con la tradición y la autoridad.

La comprensión no puede prescindir de la tradición, concepto también fundamental en Gadamer. La obra es para él un acontecimiento en la tradición que la envuelve. Pero, ¿qué significa ésta? La tradición significa la presencia activa del pasado en el presente, y se manifiesta en lo clásico como modelo y norma; es decir, como la presencia más alta y ejemplar de la tradición.

Comprender, pues, para Gadamer, significa penetrar en la tradición por medio de la cual se relacionan el pasado y el presente como presencia de aquél en éste. Y así se manifiesta también el efecto histórico. Y con este concepto de efecto histórico llegamos a otro concepto fundamental de la hermenéutica gadameriana muy importante —como veremos— para la Estética de la Recepción: el concepto de historia efectual o historia de los efectos.

Ahora bien, estos efectos se dan en un doble sentido que nos recuerda, por su analogía, al que tiene en Ingarden: uno, el efecto como la huella que una obra deja tras de sí a lo

largo de la historia. Se trata, pues, de los efectos que, históricamente, produce la obra en su recepción. Y otro: el de la conciencia del receptor como efecto de una situación histórica que la condiciona. En ambos casos, el efecto de la obra y la conciencia como efecto, son hechos históricos efectuales.

Una obra, por tanto, no es algo cerrado en sí, sino lo que se ha dicho de ella, pero un decir que no se acaba en el presente, sino que se continúa en el futuro.

Ahora bien, de acuerdo con todo lo anterior, la atención a mi modo de ver, está puesta sólo en los efectos históricos de la obra en el receptor y en los de la historia en su conciencia y no en los efectos que el receptor produce en la obra misma, que será la cuestión central en la Estética de la Recepción al poner en primer plano la actividad del receptor con respecto a ella. Y, en cuanto que Gadamer deja a un lado este papel activo del receptor, no puede escapar a cierto sustancialismo en la recepción de la obra, ya que ésta monopolizaría —con la producción de sus efectos—, la actividad. El receptor, entonces, lejos de ser activo como productor de efectos sobre la obra, sería —a nuestro modo de ver— doblemente pasivo: al recibir la obra, sin producir efectos en ella, y al ser, él mismo, efecto, objeto y no propiamente sujeto. Y todo ello, no obstante la historicidad de uno y otro efecto: el de la obra sobre el receptor y el de la historia sobre su conciencia. Junto a esta doble pasividad del receptor, hay que señalar también la exaltación gadameriana de la tradición que se pone de manifiesto al elevar lo clásico como norma y modelo o instancia ejemplar de la presencia del pasado en el presente, es decir, de la tradición.

Recapitemos nuestra exposición de las teorías de Roman Ingarden, Mukarovsky y Gadamer como fuentes de la Estética de la Recepción. De ellas destacaremos, a modo de conclusión, en Ingarden: su concepto de “puntos de indeterminación” del texto que exigen y hacen posible su determinación por el lector. O sea: su relación entre la estructura

(indeterminada) del texto y su recepción o concreción; en Mukarovsky: su distinción entre artefacto y objeto estético y, sobre la base de ella, su distinción entre autor y receptor, así como la relación que establece entre el objeto estético y contextual social y cultural que condiciona la conciencia que produce dicho objeto. Y, finalmente, en Gadamer: su concepto de efecto histórico o de historia efectual, así como su concepto de horizonte de presente en el que se da la comprensión de un texto del pasado mediante la “fusión de [ambos] horizontes”.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.
- ARISTÓTELES, *Poética*, diversas ediciones.
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1977.
- , *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*, Prólogo de Bolívar Echeverría, Itaca, México, 2003.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977 y 1992.
- , “Fundamentos para una teoría de la experiencia estética”, en Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- INGARDEN, Roman, “Creación y reconstrucción”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- JAUSS, Robert Hans, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria” en Dietrich Rall, ed. cit.
- , “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” en Dietrich Rall, ed. cit.

- MAYORAL, José Antonio (compilador), *Estética de la Recepción*, Arcos-Libros, Madrid, 1987.
- MUKAROVSKY, *Estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- PLATÓN, *La República*, diversas ediciones.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx* (nueva edición, prólogo de Federico Álvarez), Siglo XXI, México, 2005.
- , *Invitación a la Estética*, Grijalbo, México, 1990.
- , “Modernidad, vanguardia y posmodernismo” en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- SARTRE, Jean Paul, “¿Qué es la literatura?”, en *Escritos sobre literatura*, I, Alianza, Madrid, 1985.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, Gallimard, París, 1960.
- , *Teoría y poesía*, Visor, Madrid, 1990.
- , *Teoría poética y crítica*, Visor, Madrid, 1990.
- VODICKA, Félix, “La historia de las repercusiones de la obra literaria”, en Varios autores, *Lingüística formal y crítica literaria*, Alberto Corazón, Madrid, 1970.
- WARNING, Rainer, (ed.), *Estética de la Recepción*, Visor, Madrid, 1989.