

Adolfo Sánchez Vázquez

# DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN A UNA ESTÉTICA DE LA PARTICIPACIÓN



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO





DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN  
A UNA ESTÉTICA  
DE LA PARTICIPACIÓN

RELECCIONES



Adolfo Sánchez Vázquez

DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN  
A UNA ESTÉTICA  
DE LA PARTICIPACIÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cuidado de la edición: Ocelote/Luis Cortés Bargalló  
Diseño de cubierta: Yolanda Pérez Sandoval, sobre una maqueta  
de Gabriela Carrillo

Primera edición: 2005

Primera reimpresión: 2007

DR © Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad Universitaria, 04510, México. D. F.

ISBN 970-32-2438-5

Impreso y hecho en México

## INTRODUCCIÓN

---

EN EL PRESENTE volumen se recogen las cinco conferencias pronunciadas por el autor, los días 23, 24, 28 y 30 de septiembre y 1° de octubre de 2004 en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el marco de la Cátedra Extraordinaria "Maestros del Exilio Español". El ciclo, constituido por estas conferencias, llevaba el título que se ha conservado en este libro: *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*.

Las conferencias a las que ahora tiene acceso el lector, no dejan de contar con antecedentes en la actividad docente y la obra del autor. El más lejano, por lo que toca al estudio del papel activo del receptor, se encuentra en su libro *Las ideas estéticas de Marx* (1965) al traducir en términos estéticos la dialéctica marxiana de la producción y el consumo. Más tarde en su *Invitación a la Estética* (1990) vuelve sobre el tema al señalar la necesidad de la recepción para que la obra de arte se realice plenamente como tal. Y, de un modo sistemático y con referencia expresa a la Escuela de la Estética de la Recepción fundada a mediados de los años 70 por Jauss e Iser, el autor se ocupa en diversos cursos, seminarios y conferencias, de la participación del receptor no sólo en un sentido ideal o mental, que es el que reivindica la Estética de la Recepción, sino en el de una participación práctica, sensible del receptor en su relación con la obra; ya había reflexionado el autor sobre este asunto en una conferencia pronunciada en un Congreso Internacional de Estética (Bucarest, 1972) bajo el título de "Socialización de la crea-

ción o muerte del arte”.<sup>1</sup> Pero de la participación activa, práctica del receptor con las modalidades y posibilidades abiertas desde los años 80 y 90 del siglo XX con las últimas tecnologías (electrónica, computarizada y digital) —tema abordado en mi 5ª conferencia— el autor se ocupó, por primera vez, en la conferencia que pronunció en el Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría del Arte, celebrado en Madrid, en marzo del año pasado, justamente con el mismo título del presente libro. A este congreso, que giró en torno a la temática de lo real y lo virtual en el arte, fui invitado por su promotor y organizador Simón Marchain Fiz, una de las figuras más destacadas hoy día en el campo de la estética. La conferencia mencionada incitó al autor a volver sobre el tema desarrollando y rectificando algunos de sus planteamientos anteriores, al examinar de nuevo la participación del receptor en el arte digital, pero sopesando ahora con más cautela sus aportaciones desde un punto de vista estético y social.

Finalmente, el autor advierte a sus lectores, que —obviamente en su inmensa mayoría no asistieron a sus conferencias— que el texto que ahora tiene en sus manos es el mismo que se expuso en ellas. Y que, por tanto, se halla descargado de las citas y notas de pie de página propias de una segunda investigación que, si bien dan mayor rigor a lo que se expone, al interrumpir la continuidad de la lectura le restaría agilidad y frescura.

Por otra parte, al ofrecerle el texto expuesto ya en libro el lector tiene la oportunidad de ocupar el mismo sitio que ocupó el asistente a una conferencia o a una lección. Esta se convierte entonces en una reelección y, por ello, se justifica que el presente volumen se incluya en la nueva colección de la Facultad de Filosofía y Letras, como la ideada y promovida por su director, el Dr. Ambrosio Velasco Gómez. “Se

<sup>1</sup> Se incluye como apéndice en el presente volumen.

trata — como dice en la carta en la que invita al autor a integrarse en ella —, de una colección “que rescata una auténtica tradición de nuestra Facultad y de nuestra Universidad que consiste en que nuestros más destacados catedráticos presenten un texto sobre los temas señalados, del curso que imparten”. Tradición que se remonta al siglo XVI y en la que se inserta Fray Alonso de la Veracruz, que puede considerarse — a mediados de ese siglo —, fundador de nuestra Facultad de Filosofía y Letras. Y justamente es Fray Alonso de la Veracruz quien con su texto, *El dominio de los indios y la guerra justa*, inaugura esta colección de Relecciones.

Es para el autor del presente libro un inmenso honor el estar presente en una colección encabezada por un filósofo tan insigne y tan entrañable por su lugar señero en los antecedentes fundacionales de nuestra Facultad. Una colección que rescata, como ya se ha dicho la tradición en que se inscribe, junto con Fray Alonso de la Veracruz, Francisco de Vitoria, en la Universidad española de Salamanca; pero, al rescatar esta tradición se satisface también la necesidad tan actual de extender la cátedra más allá del recinto académico. Y eso es precisamente lo que se busca al convertir una lección en relección; o sea: al poner el texto expuesto en la cátedra en manos del lector. El autor se siente sumamente honrado y agradecido por habersele brindado la oportunidad de convertir sus conferencias o lecciones en relecciones.

México, D. F., abril de 2005

*Adolfo Sánchez Vázquez*



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—, traduciéndolo 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.



SEGUNDA CONFERENCIA  
La Estética de la Recepción (I)  
El cambio de paradigma  
(Robert Hans Jauss)

## SUMARIO

Contexto histórico y cultural de la Estética de la Recepción. — Paradigmas a los que se enfrenta. — El cambio de paradigma que propone Robert Hans Jauss en su discurso *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. — Los tres aspectos medulares de la Estética de la Recepción en las Tesis del discurso de Jauss: la relación entre texto y obra; el papel del “horizonte de expectativas” y la función social de la literatura.

# I

DESPUÉS DE CONSIDERAR las principales aportaciones de los precursores y de los autores que proporcionan las fuentes teóricas de la Estética de la Recepción, nos ocuparemos directamente de esta estética, examinando en primer lugar las tesis de Robert Hans Jauss.

El 13 de abril de 1967, Jauss pronuncia un discurso o lección inaugural en la Universidad alemana de Constanza, que viene a ser el manifiesto o acta de fundación de la Estética de la Recepción. Este discurso se publica, poco después, con el título de *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*.

Antes de exponer el contenido básico de este trabajo que se presenta en forma de tesis —y con un propósito provocador, como se deduce del título mismo— digamos algunas palabras sobre el contexto académico, teórico, así como sobre el contexto social en que se elabora y se da a conocer dicho trabajo. El contexto teórico es el de la crisis de las concepciones de la autonomía del texto u obra y de la neutralidad ideológica del investigador en las ciencias sociales o humanas y, por consiguiente, de la ciencia literaria. Es, asimismo, la crisis de las teorías inmanentistas u objetivistas de la literatura y de la crítica literaria, inspiradas por el formalismo ruso, el estructuralismo en Europa Occidental y por la “Nueva crítica” (New Criticism) en Estados Unidos. Se trata de teorías y críticas que no dejan espacio alguno al papel acti-

vo del lector ya que sólo reservan a éste el de reproducir lo que la obra es o encierra en sí.

Por lo que toca al contexto social, de los años 60, hay que registrar en la Alemania Federal — como en otros países —, las protestas masivas contra la guerra de Vietnam y los movimientos estudiantiles del 68. Todo esto influye en las universidades alemanas, y particularmente en la recién fundada de Constanza, con la exigencia, en los estudios literarios, de atender a la función social de la literatura, exigencia que se traduce, a su vez, en la necesidad de plantearse, sobre nuevas bases, las relaciones entre la literatura y la sociedad. Relaciones que, ciertamente ya se había planteado el marxismo en la República Democrática Alemana, pero desde un enfoque dogmático que lo hacía insatisfactorio en los medios académicos de Constanza, así como en otros lugares. Insatisfactorio, además, para los fundadores de la Estética de la Recepción, porque las relaciones entre literatura y sociedad sólo las planteaban los marxistas en Alemania con respecto a la génesis de la obra o al contenido ideológico de ella, despreocupándose de sus efectos y función social desde el ángulo de su recepción.

## II

En este doble contexto. — teórico y social —, se plantea en la Universidad de Constanza, la necesidad de revisar los principios y métodos de la ciencia literaria vigente. Y es en esta joven Universidad, donde un grupo de jóvenes investigadores, encabezados por Jauss considera necesario orientar los estudios literarios hacia una nueva estética que atienda a la función social de la literatura, no ya desde la perspectiva del autor o de la obra, sino de la del público o del lector. Y respondiendo a este objetivo Jauss pronuncia en el acto de la inauguración del curso de 1967, el discurso ya citado

que, por el cambio radical que propone en los estudios literarios, provoca una verdadera conmoción en los medios académicos.

En dicho discurso —recordemos su título: *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*—, Jauss postula un cambio de paradigma en la teoría e historia de la literatura. El concepto de paradigma lo utiliza en el sentido que le da quien lo ha lanzado cinco años antes, Kuhn, en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*. Por paradigma entiende Kuhn un cambio brusco o revolución en la historia de la ciencia en virtud del cual un nuevo paradigma desplaza o sucede a otro. Y este nuevo paradigma en la historia de la literatura es para Jauss la Estética de la Recepción. Pero ¿cuáles son los paradigmas que Jauss pretende desplazar con este nuevo? Son, a su juicio los tres siguientes:

1) el *clásico-humanista* o renacentista, que toma como modelo y sistema de normas la poética clásica y que juzga las obras del presente conforme a los modelos y normas de esa poética del pasado. Así, pues, los referentes para el crítico y el lector son los autores clásicos cuyas obras deben ser imitadas. Este paradigma es el que domina en la escena literaria desde la Antigüedad griega hasta los siglos XVIII y XIX;

2) el *historicista-positivista* que surge en el siglo XIX, siglo de luchas en pro de la unidad nacional y de los Estados nacionales. Las historias, entre ellas la de la literatura, cumplen la función de legitimar esa unidad y de afirmar los sentimientos nacionales. De acuerdo con ese paradigma, la obra se explica por la época en que se da esa aspiración a la unidad nacional. Y

3) el *estilístico-formalista*, que aparece en el siglo XX, después de la primera guerra mundial (1914-1918). Se halla representado por la estilística de Leo Spitzer, el formalismo ruso, aunque éste había surgido ya antes de esa guerra y la Nueva Crítica (New Criticism) norteamericana. La obra se concibe por esta corriente como un sistema autónomo. Su

explicación hay que buscarla, por tanto, en la obra misma y no en factores externos, históricos o sociales.

Como vemos, lo común en estos tres paradigmas es que su atención se concentra en la obra ya sea que se la considere de acuerdo con un modelo universal —el clásico—, como sucede en el paradigma clasicista; ya sea que se le conciba como un producto histórico que sólo puede explicarse por la historia, que es lo propio del paradigma historicista-positivista; ya sea, finalmente, al considerar la obra como un sistema autónomo, cerrado e inmutable, al margen de la historia y la sociedad, que es lo característico del paradigma estilístico-formalista. Estos tres paradigmas coinciden, a su vez, en no tomar en cuenta el papel del receptor o lector.

Ciertamente, en el paradigma clasicista la obra sólo admite una lectura posible: la que se adecua al modelo clásico; por tanto, el papel del lector es completamente pasivo. En el paradigma historicista lo que interesa es situar históricamente la obra, independientemente de sus efectos sobre el lector. Y, por último, en el paradigma estilístico-formalista, se desprende a la obra no sólo de sus vínculos con su autor; la época o la sociedad, sino también de su relación con el lector o de éste con ella.

El nuevo paradigma, que Jauss postula como Estética de la Recepción, pone el acento precisamente en lo que los tres paradigmas mencionados dejan a un lado: el papel activo del lector o receptor en el proceso de lectura o de recepción. Veamos, pues, las cuestiones fundamentales que Jauss aborda con este nuevo paradigma o Estética de la Recepción. Y para ello fijaremos la atención en el discurso suyo que ya hemos mencionado más de una vez: *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*.

Como ya dijimos, Jauss expone sus ideas en este trabajo en forma de tesis y, por ello, nos detendremos en cada una de ellas.

## III

La primera tesis tiene que ver con su modo de concebir la historia de la literatura. Empieza por criticar lo que ha sido tradicionalmente y, en particular, la propia del objetivismo histórico que subraya su historicidad, concebida como “relación entre hechos literarios”. Agreguemos, por nuestra cuenta, que este objetivismo histórico entiende, a su vez, esos hechos en un sentido positivista como si fueran hechos de la naturaleza.

A esta concepción de la historia de la literatura contrapone Jauss la de la historia basada en la experiencia que de la obra tiene el lector, experiencia que, obviamente, sólo puede darse en su relación con la obra, considerada no en sí, cerrada, sino abierta a la intervención del lector. Jauss piensa que esta relación es dialógica. Y —como diálogo del lector con la obra—, esta experiencia es, según Jauss, fundamental para la historia de la literatura, pues el historiador mismo no puede dejar de estar en esa relación dialógica con la obra. Antes de clasificar una obra, el historiador “debe ser consciente de que él ocupa una posición actual como lector”. Pero él no sólo es un lector previo, desde su posición actual, puesto que en esa posición se conjuga una sucesión histórica de lecturas. Y así debe interpretarse, a nuestro juicio, el pasaje final de esta primera tesis: “El historiador —dice Jauss— debe convertirse siempre, y en primer lugar, en lector antes de comprender y clasificar una obra”. O dicho de otra manera: debe permanecer consciente de su posición actual como lector antes de justificar su propio juicio a través de la sucesión histórica de lecturas.

Subrayemos estos dos pronunciamientos de esta tesis: 1) la relación del lector con la obra es dialógica; 2) la historia de la literatura, que se hace desde la posición actual del historiador-lector, conjuga una sucesión histórica de lecturas.

## IV

Pasemos a la segunda tesis. Al examinar en ella la experiencia del lector, Jauss nos previene contra la amenaza de caer en el psicologismo, entendido —a nuestro modo de ver— como la reducción de dicha experiencia a sus vivencias psíquicas. Para escapar de ese psicologismo, Jauss sitúa la recepción de la obra por el lector en un sistema referencial, objetivable de expectativas, al que llama en la tesis siguiente “horizontes de expectativas”, concepto central en la Estética de la Recepción. Este horizonte comprende lo que el lector espera de su lectura de una obra. Para Jauss se trata de “...un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surge para cada obra, en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico”.

Es decir, al dialogar el lector con la obra, dispone ya de un sistema de referencias o conocimientos previos acerca de ciertos aspectos de la obra: género, forma, temática, etc.

¿De dónde le viene este conocimiento? De las obras leídas con anterioridad. Así, pues, al aparecer una obra, la lee, disponiendo ya de un “horizonte de expectativas” y, al leerla, la sitúa en ese horizonte que ya conoce. El lector, pues, se mueve en un “horizonte de expectativas” objetivo, ya dado, que le guía en su lectura. Se trata en verdad, del horizonte de expectativas del autor conforme al cual se ha producido la obra.

Más adelante, en otro trabajo suyo, de 1980, hará una diferencia, que no está todavía en estas tesis, entre dos horizontes de expectativas: uno, ya mencionado, el del autor, inscrito en la obra y que no cambiará a lo largo del tiempo. Y otro, el del lector que sí cambia, ya que la obra, a través del tiempo, será leída desde “diferentes horizontes de expectativas”, al estar condicionados éstos por diferentes situaciones históricas.

## V

El concepto de “horizonte de expectativas” le sirve de base a Jauss para introducir en la siguiente tesis —de la que ahora vamos a ocuparnos—, otro concepto: el de “distancia estética”. ¿En qué consiste la “distancia estética”? Tratemos de entender la explicación de Jauss en estos términos.

Una vez reconstruido el “horizonte de expectativas”, dado, objetivo e inscrito en la obra, este horizonte puede compararse con la suerte que corre con su recepción por el lector. O sea, puede compararse —como dice Jauss—: “con la forma y el grado de sus efectos [se entiende, de la obra] en un público determinado”. La reacción de éste y de la crítica puede ser diversa: de “éxito espontáneo, de rechazo o de escándalo; de asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada”. Ahora bien, si se trata del rechazo de una nueva obra, porque ésta no encaja en el “horizonte de expectativas dominantes”, se hará necesario un cambio de horizonte.

Y es aquí donde cobra sentido el concepto de “distancia estética”, entendiendo por él, la distancia que media entre el horizonte de expectativas dado y el horizonte de expectativas del público, distancia que se pone de manifiesto en la recepción de la obra. Este concepto de “distancia estética” le permite a Jauss “determinar el carácter artístico [de una obra] por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado”. De este concepto y del cambio de horizonte que impone el rechazar el horizonte dado, deduce Jauss el carácter artístico o valor estético de una obra. Si la distancia estética aumenta, como sucede con respecto a la innovación o ruptura con el horizonte dado, aumentará —según Jauss— su valor estético. Y así lo dice expresamente en este pasaje: “En la medida en que esta distancia disminuye y en que la conciencia del receptor no le exige volverse hacia el horizonte de una experiencia no conocida,

la obra se aproxima a la esfera del 'arte culinario o de entretenimiento'". Se trata aquí de un arte que no exige un cambio de horizonte; de un arte que satisface el horizonte (o gusto) habitual. De este modo, la calidad artística o el valor estético, lo asocia Jauss a la innovación, como sostenían los formalistas rusos, aunque a diferencia de ellos, pone el acento no en la obra, sino en su recepción, en la innovación o ruptura de ésta con la de los receptores iniciales de la obra. Así, pues, Jauss, como las vanguardias artísticas del siglo XX, pone el acento en la innovación, en la ruptura.

En suma, de esta tercera tesis, podemos retener el concepto de "distancia estética" y la importancia que Jauss le atribuye para medir, desde la recepción, el carácter artístico o el valor de una obra. Lo que nos lleva a la siguiente pregunta: ¿no es esto conceder demasiado al receptor? Y a esta otra: ¿no es generalizar demasiado, convertir lo propio de una práctica artística determinada —la de las vanguardias del siglo pasado con su reivindicación de la innovación y la ruptura—, en un carácter artístico o valor estético general?

## VI

La tesis cuarta, de la que nos ocuparemos a continuación, tiene que ver, sobre todo, con una cuestión que, como ya hemos visto, preocupaba a Gadamer: la del papel del pasado (o de la tradición) en la recepción presente, actual, de una obra creada y recibida, por primera vez en ese pasado. Pero, el problema de la recepción de una obra del pasado se aborda desde el presente, como lo abordaba Gadamer. Según Jauss, la reconstrucción del "horizonte de expectativas", conforme al cual se creó y se leyó una obra, ofrece la posibilidad de hacer preguntas a las que el texto dio respuesta en su tiempo, sin que esto signifique que el lector actual haya de dar necesariamente la misma respuesta. Y

no la da porque él responde desde otro “horizonte de expectativas”. Hay, pues, una diferencia hermenéutica — dice Jauss — entre la recepción pasada y la actual de una obra, en virtud de la cual se hace consciente su vinculación o dependencia respecto a sus recepciones.

Y, con ello, agrega Jauss se pone en cuestión “la certidumbre aparente de que la poesía es atemporal y está eternamente en un texto literario, cuyo sentido objetivo, acuñado de una vez y para siempre, sería accesible en todo momento y de manera directa al intérprete”, o lector.

En suma, en la historia que postula la Estética de Recepción, se cuestiona esta concepción atemporal cerrada y definitiva de la obra. Este cuestionamiento permite, a su vez, comprender el sentido y la forma, vinculados a la historia de su recepción.

## VII

Pero esto no basta, dice Jauss en la tesis quinta: No basta insertar la obra en la historia de sus recepciones. La Estética de la Recepción “exige también encuadrar la obra concreta en su serie (o evolución) literaria”, a fin de conocer su lugar dentro del contexto de experiencias literarias. Se pasa así de la historia de las recepciones de una obra a la historia de los acontecimientos literarios, o evolución literaria, en la que hay que situar esa obra.

Pero, ¿cómo concibe Jauss esta historia de los sucesos literarios? ¿Dónde está el papel de la recepción en ella? Debemos recordar a este respecto que los formalistas rusos ya habían caracterizado la evolución literaria como un proceso histórico, interno, de sucesión de formas, o de desplazamiento de las formas ya agotadas por otras nuevas.

Jauss dice —sin referirse a los formalistas rusos que, por cierto, ven la evolución literaria sólo en el plano de

la producción y no en el de la recepción de la obra — que la sucesión de acontecimientos literarios “se muestra como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se convierte en una recepción activa y en una nueva producción del autor”. Y agrega: “se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales legados por la obra anterior y en un [proceso] que también puede plantear nuevos problemas”.

Pero, nos preguntamos nosotros: ¿qué es lo que determina el paso de una obra (anterior) a otra (posterior) si no se trata, como en el caso de los formalistas rusos, de un proceso puramente interno? Creemos que la respuesta de Jauss a esta pregunta, aunque no explícita en él, es ésta: lo que determina el paso de una obra a otra posterior es la transformación de la recepción pasiva en la recepción (activa) que ve en la obra problemas que no resuelve. De ahí la exigencia de que el autor produzca una nueva obra.

Así pues, a nuestro juicio, a diferencia del formalismo ruso que concibe la evolución literaria como un proceso interno de sucesión de formas, para Jauss la evolución literaria se halla determinada por su recepción activa que exige la producción de una nueva obra. Pero, hay otra diferencia importante, a saber: que mientras para el formalismo ruso, con la producción de nuevas obras se da solución a problemas formales, para Jauss se trata de resolver no sólo problemas formales, sino también ideológicos y morales.

## VIII

En su tesis sexta, partiendo de los resultados alcanzados por la lingüística moderna, Jauss aplica la combinación de los métodos diacrónico y sincrónico a la historia de la literatura, teniendo presente que, hasta la fecha, el único método empleado en ella ha sido el diacrónico.

Recordemos a este respecto lo que la lingüística moderna entiende por diacronía y sincronía. Diacronía significa, para ella, la sucesión de acontecimientos en tiempos distintos ordenados en una serie temporal. Y, por sincronía entiende la simultaneidad de acontecimientos distintos en un mismo tiempo, ordenados o jerarquizados en él. Para la lingüística moderna, la historia de una lengua es del orden diacrónico, en tanto que el sistema gramatical es del orden sincrónico. Pero, pongamos otro ejemplo distinto, como es el de *El Capital* de Marx. Se trata de un análisis del capitalismo como sistema, tal como se da en un periodo determinado, el de su madurez, o sea, en el plano sincrónico, y no en el diacrónico que sería el propio del estudio de la historia del capitalismo.

Pues bien, en la historia de la literatura — como subraya Jauss — el único método empleado hasta ahora ha sido el diacrónico, entendiendo esa historia — podemos agregar — como una sucesión temporal de autores y obras que no toma en cuenta la sucesión de recepciones. Pero Jauss precisa en esta tesis que hay que tener presente también el aspecto sincrónico; o sea, el sistema referencial en un tiempo determinado. Aunque no lo dice explícitamente, Jauss se refiere al “horizonte de expectativas” común a los lectores en un momento histórico determinado. Así, pues, la sucesión de acontecimientos literarios (producción y recepción) no sólo se da en un sentido temporal, diacrónico, sino también ordenados en un mismo tiempo: es decir, sincrónicamente. O, como dice Jauss: hay que hacer cortes sincrónicos “antes y después de la diacronía, de tal manera que articulen de un modo histórico el cambio de estructura...”. Por tanto, subrayamos nosotros, no se trata de desplazar un método por otro, sino de conjugar lo histórico o diacrónico, y lo sistémico, estructural o sincrónico. Y, en la historia de la literatura, esto vale tanto para la producción de las obras como para su recepción.

## IX

Pasemos ahora a la tesis séptima y última, que es muy importante porque en ella se aborda el problema de las relaciones entre literatura y sociedad y, especialmente, el de la función social de la literatura.

En esta tesis se empieza por decir que la tarea de la historia de la literatura no termina con el estudio diacrónico y sincrónico de ella, sino cuando esta historia literaria particular se pone en relación con la historia general. Con esto, Jauss reafirma su rechazo —ya mencionado— de la concepción de la historia de la literatura como un proceso autónomo, interno, al margen de la historia general. Y agrega: “Esta relación [entre la historia particular y la general] no se agota por el hecho de que en la literatura de todos los tiempos pueda encontrarse una imagen tipificada, idealista, satírica o utópica de la realidad social”. Jauss reconoce pues, lo que ha sostenido el marxismo clásico: la relación entre literatura y sociedad en cuanto que la literatura —como él dice— ofrece una imagen de la realidad social.

Ahora bien, para Jauss esta relación no se reduce —como en el marxismo clásico— a representar la realidad social, puesto que —como dice también— la imagen de ella puede ser “tipificada, idealista, satírica o utópica”.

Pero, pasando de esta relación entre literatura y sociedad a la función social de la literatura, Jauss no ve esta función en el hecho de que la literatura ofrezca una imagen de la sociedad, sino en su efecto social. Éste sólo se da cuando la recepción del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital —concepto que Jauss no define—; es decir, en cuanto que su recepción no es sólo una experiencia literaria desde el momento que ésta se integra en su praxis vital; o actividad práctica cotidiana. Tal es nuestra interpretación del pasaje final de esta tesis séptima, que citamos a continuación:

La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concertación del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social.

En suma: la literatura cumple una función social cuando su recepción por el lector se integra no sólo en el horizonte de expectativas que le es propio como lector —o sea, el literario—, sino cuando su experiencia literaria se integra en el horizonte de expectativas de su actividad práctica cotidiana o praxis vital.

## X

Las tesis de Jauss, de 1967, que acabamos de exponer, tienen el carácter de un proyecto-manifiesto de la Estética de la Recepción. Pero, a la vez, pueden considerarse como las tesis fundacionales y también fundamentales de dicha estética. Ciertamente, respondiendo en parte a las críticas de que serán objeto — y de las que nos ocuparemos en otra conferencia —, Jauss reconoce más tarde, en 1975, en un ensayo titulado “El lector como nueva instancia de la historia de la literatura”, la necesidad de profundizar tanto en “la experiencia psicológica o hermenéutica del proceso de recepción” como en la de una “complementación sociológica”. Pero, no obstante esto, podemos destacar en sus tesis tres aspectos medulares de su teoría de la recepción, que serán enriquecidos en trabajos posteriores. Estos tres aspectos son: 1) Las relaciones entre texto y recepción. 2) El papel mediador de los horizontes de expectativas y 3) La función social de la literatura. En todos ellos la recepción ocupa el primer plano. Detengámonos brevemente, a modo de conclusión, en cada uno de ellos.

### *1. Texto y recepción*

El texto lo fija su autor y produce un efecto que se halla condicionado por él (por el texto). La recepción es un proceso de concreción del texto, condicionado por su destinatario: el lector. O, como dice Jauss, en un trabajo de 1975, posterior a las tesis: “El lado productivo y el receptivo entran en una relación dialógica: el texto no es nada sin sus efectos y sus efectos suponen la recepción”. Es decir, texto y recepción se presuponen mutuamente: el texto con sus efectos remite a su destinatario, el receptor y éste, en su diálogo con él, lo va concretando en el proceso de su recepción. En esta relación de texto y recepción, fácil es advertir lo que Jauss toma de Ingarden.

### *2. Horizonte de expectativas*

La relación entre texto y recepción no es directa; requiere la mediación de lo que Gadamer llamaba “horizonte de expectativas”, y poniendo en primer lugar, el horizonte del receptor. Pero, en el terreno literario que es el que interesa a Jauss, él admite otros dos horizontes: uno, cuando se trata de un texto del pasado, el horizonte inscrito en el texto. Se trata del horizonte de expectativas, conforme al cual el autor produjo el texto. Y otro: el horizonte de expectativas del presente desde el cual dialoga el receptor con el texto. Hay, pues, un horizonte del autor y otro del receptor, uno del pasado y otro del presente. Pero, en ellos, siempre se trata de sistemas de referencias objetivos que incluyen el género literario, la forma inscrita ya sea en el texto, ya sea la que se espera que conduzca el diálogo del lector o receptor con el texto.

Ahora bien, en el proceso de recepción tiene lugar una fusión de ambos horizontes. Este concepto de “fusión de

horizontes" fue introducido — como ya vimos — por Gadamer. Fusión, pues, del horizonte "dado previamente por el texto — dice Jauss —, y del aportado por el lector". Pero, a este doble horizonte literario agrega Jauss un tercero: el horizonte extraliterario que llama "horizonte del mundo de la vida", o marco de referencia constituido por intereses, necesidades y experiencias y condicionado por circunstancias vitales: las específicas de su estrato social, así como por las biográficas. De este modo, la experiencia literaria del lector "entra — dice Jauss — en el horizonte de expectativas de su práctica vital".

### *3. La función social de la literatura*

Vinculado a este horizonte práctico-vital, se halla otro aspecto fundamental: la función social de la literatura. En contraste con la concepción que sólo ve esa función en la obra, Jauss la encuentra — como lo señala en la tesis séptima — en su recepción. Y la encuentra al integrarse el horizonte literario en el horizonte del mundo de la vida, produciendo con esa integración un efecto en el comportamiento social.

Y con esto, ponemos punto final a la explicación de en qué consiste el cambio de paradigma que Jauss propone — como Estética de la Recepción — para la teoría y la historia de la literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

- JAUSS, Hans Robert, "Cambios de paradigma en la ciencia literaria", en Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987.
- , "La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en Dietrich Rall, *op. cit.*

- , “Experiencia estética y hermenéutica literaria” en Dietrich, Rall, *op. cit.*
- , “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral (compilador), Arco-Libros, Madrid, 1987.
- , “La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine”, en Robert Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- , *Experiencia estética y hermenéutica*, Taurus, Madrid, 1992.
- , *La transfiguración de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995.



TERCERA CONFERENCIA

La Estética de la Recepción (II)

La estructura apelativa del texto

Ideas fundamentales de la

Estética de la Recepción

## SUMARIO

Dos interrogantes. — La determinación de los “espacios vacíos” del texto. — La indeterminación en Ingarden y en Iser. — El proceso de concreción por el lector. — Dialéctica de los recuerdos y las expectativas en el proceso de lectura. — Relación mutua entre texto y obra, y entre producción y recepción. — Condicionamientos literarios y extraliterarios de la producción y la recepción. — Conclusión: las ideas fundamentales de la Estética de la Recepción.

## I

WOLFGANG ISER ES, junto con Jauss, la figura más representativa de la Escuela de Constanza o de la Estética de la Recepción. Sus obras principales son : *La estructura apelativa del texto* y *El acto de leer*.

Con Jauss hemos visto: 1) que el texto sólo tiene sentido efectivo, y no sólo potencial, cuando es leído y 2) que, por tanto, su sentido, al no estar dado en él como una cualidad objetiva, sólo se da como resultado del encuentro o interacción entre el texto y el lector.

Con relación a estas dos conclusiones, se plantean, a su vez, dos interrogantes: primera, ¿cómo ha de estar constituido o estructurado el texto para que, después de ser fijado por el autor, permita la intervención del lector y, asimismo, una pluralidad de lecturas? Se trata de la cuestión de la naturaleza o estructura del texto. Y segunda: ¿en qué consiste esta intervención del lector en el proceso de lectura? Es la cuestión de la naturaleza de este proceso como encuentro, diálogo o comunicación entre el texto y el lector. Veamos una y otra cuestión.

## II

Al abordar la primera cuestión: la de la naturaleza o estructura del texto, Iser parte del principio básico de que el sen-

tido del texto no está en él como una cualidad suya, objetiva que habría que descubrir, sino que sólo aparece cuando es leído. Es decir, sólo surge en el proceso de recepción, en una interacción o cooperación entre el texto y el lector. Ahora bien, es el texto el que hace posible esta intervención del lector, ya que sin él no habría tal. Pero, el texto la hace posible porque tiene determinada estructura. Pues bien, ¿en qué consiste esta estructura que hace posible, requiere y motiva la intervención del lector?

Para responder a esta cuestión, Iser recurre a un concepto que toma de Ingarden: el de indeterminación. Esta indeterminación se manifiesta en el hecho de que el texto — como ya vimos — no puede decir todo acerca de un personaje, un acontecimiento o una situación, representados en él. Pero, el lector de una novela, en la experiencia de su lectura, puede decir lo que la novela no ha dicho. Por ejemplo, que un personaje de ella tiene los ojos azules cuando en el texto no hay ningún enunciado que afirme tal cosa. El texto es, por consiguiente, en este punto, indeterminado. A los “puntos de indeterminación”, según Ingarden, los llama Iser “espacios vacíos”. Estos “espacios vacíos” del texto cumplen la función de incitar al lector a llenarlos. O sea, le estimulan a poner en acción su imaginación y, con su actividad imaginativa, el lector va llenando esos “espacios vacíos”, determinando así lo indeterminado.

Aquí, como fácilmente puede advertirse, Iser sigue muy de cerca a Ingarden. Recordemos, con este motivo, que para Ingarden la obra literaria se estructura en cuatro estratos o niveles, dos de ellos muy importantes: el de los “esquemas perceptivos” que organizan o forman, y el de los “objetos representados”. Ingarden expresa así la idea de que la realidad representada en la obra literaria, sólo se representa en forma esquemática o en esquemas que necesitan ser completados o concretados. Estos aspectos esquemáticos son parte de la obra, están en ella y la constituyen. Pertenecen,

pues, al orden de lo determinado, pero por su carácter esquemático o esquelético, necesitan estar cubiertos de carne y, por ello, han de ser completados o concretados. Y junto a esta determinación complementaria de los aspectos esquemáticos, está la de los objetos representados. Este proceso de determinación, en un caso y otro, es precisamente el que Ingarden llama concreción.

### III

Por lo que toca a los "puntos de indeterminación", puede ponerse como ejemplo de ellos, en el *Hamlet* de Shakespeare, lo que no está dicho en la tragedia: altura del príncipe, el tono de su voz, la postura que adopta al hablar con la calavera de Yorick en la mano, etc. Aquí se hace necesaria la actividad imaginativa del espectador para llenar esos "espacios vacíos". Se trata pues, de completar o de dar sentido a lo que en el texto sencillamente no lo tiene. Tal es para Ingarden el concepto de concreción que Iser hace suyo.

Iser subraya, asimismo, el valor de la indeterminación como propia de todo texto literario. Y lo que la explica es que el texto literario, por un lado, no describe una realidad ni está determinado por ella: Carece, pues, del predicado de realidad, aunque comunique algo acerca de ella. En suma, el texto es una ficción. Ciertamente se relaciona con la realidad, pero sólo mediante la ficción, y esta es su realidad, aunque representada y organizada en cierta forma. Por ser ficticia, la realidad propia del texto literario, tiene también otra razón de ser: la de que el texto, al ser leído, y por tanto concretado, se pone en relación con la experiencia propia del lector. O sea —dice Iser—: "...nuestras experiencias se ponen en juego con la actualización del texto. Y no sólo esto: en el proceso de lectura —agrega— siempre ocurre algo que está conectado con nuestras experiencias".

La indeterminación del texto, ya sea que proceda de su carácter esquemático o ficcional, o ya sea que provenga de su relación con la experiencia del lector, constituye lo específico del texto literario, y es propio de todos los textos de este género. El texto literario, a su vez, no se ajusta completamente a los "objetos reales ni a las experiencias del lector". Y este desajuste produce la indeterminación, que el lector intenta determinar en el acto de leer. Por esta indeterminación el texto literario se distingue de otros textos como los científicos. La verdad y el sentido de un texto científico (por ejemplo de los teoremas matemáticos o de las leyes físicas), se hallan determinados en el texto y no admiten ser completados en su lectura. No tienen que esperar a que intervengan el lector para alcanzar su verdad o su sentido efectivo. Esta intervención, en cambio, se hace necesaria en el texto literario, dada su indeterminación. O sea, se hace necesaria por su carácter esquemático y por su relación ficcional con la realidad, así como por su relación, en el proceso de lectura, con las experiencias del lector.

En suma, el sentido y la verdad del texto literario no están en él, considerado en sí, aisladamente, sino en el proceso de lectura en el que convergen texto y lector, proceso de concreción o de llenar y determinar lo que en el texto está indeterminado, como son sus espacios vacíos.

Vemos, pues, que Iser sigue muy de cerca a Ingarden. Sin embargo, hay diferencias importantes entre ellos que tienen que ver con el alcance que uno y otro dan a la indeterminación. Aunque para ambos se llega a la comprensión, desde la indeterminación, a través de un proceso de concreción, hay diferencias entre Ingarden e Iser. Y la más notable es que —como dice Warning—, "mientras para Ingarden la indeterminación es un medio, un ámbito de paso hacia las cualidades metafísicas contenidas en el texto, para Iser [la indeterminación] se convierte en el elemento fundamental para poner en contacto a los componentes de la comunicación literaria".

Para Ingarden las cualidades metafísicas son cualidades propias, objetivas, del texto, que sugieren posibilidades de concreción. La indeterminación no da lugar a la experiencia estética, aunque conduce a ella. La experiencia estética proviene, según Ingarden de las cualidades metafísicas, determinadas; es decir, está provocada por la base óptica que sugiere las posibilidades de concretar que el lector actualiza. Para Iser, en cambio, la experiencia estética se produce al llenar el lector los "espacios vacíos" o "puntos de indeterminación"; o sea, al determinar lo que en el texto está indeterminado.

#### IV

Pasemos ahora a la segunda cuestión que planteamos al comienzo: la de cómo se da la interacción o comunicación entre el texto y el lector, que es propiamente lo que constituye el proceso de concreción o de lectura. En verdad, se trata de un proceso trimembre o tripartito, integrado por el autor, el texto y el lector. Pero, como el autor se halla objetivado en el texto, la relación tripartita se reduce a dos términos: el texto y el lector.

Con referencia al texto, hay que distinguir el texto propiamente dicho, tal como ha sido producido o configurado por el autor, que corresponde a lo que el estructuralista checo, Mukarovsky, llama el artefacto, y el texto ya transformado como resultado de su concreción en el proceso de lectura. Este resultado equivale al objeto estético que, según Mukarovsky, se da en la conciencia a través de su proceso de recepción. De acuerdo con esta distinción, para Iser hay lo que él llama un componente artístico (el texto producido por el autor) y un componente estético (el texto ya transformado, como producto del proceso de recepción).

Estamos, pues, ante la distinción, que ya hemos visto en Jauss, y antes en Ingarden y Mukarovsky (también en Lot-

man), entre texto y obra. El texto es el objeto real o el soporte material producido y fijado por el autor, uno e invariable, en tanto que la obra es ese mismo texto, pero ya transformado o concretado, por la actividad del receptor. La obra por tanto, para Iser, es el texto producido no por el autor, sino por el receptor o lector. Dice Iser, como ya había dicho Mukarovsky: "La obra es la constitución del texto en la conciencia del lector." De este modo, partiendo del texto creado por el autor, el lector se convierte en autor, o más exactamente — puesto que parte de un texto ya creado —, en co-autor.

El autor sólo lo es del texto, no de la obra, pues ésta no existe sin la intervención del otro autor, o sea, del lector. Pero, éste sólo produce la obra partiendo del texto. No hay, pues, obra sin texto y, por tanto sin la intervención del autor. De ahí que para Iser, autor y lector sean co-autores. Ahora bien, ¿cómo se cumple este encuentro del lector con el texto como proceso de concreción o actualización de él? Ya hemos visto que el texto se caracteriza por su grado de indeterminación y que ésta provoca la intervención o actividad imaginativa del lector para determinar lo indeterminado; o sea, para llenar los "espacios vacíos" del texto. Se instaura así un diálogo entre lo que el texto dice y lo que no dice, o entre la indeterminación del texto y su determinación por el lector, al llenar sus "espacios vacíos". Ahora bien, esto no significa que semejante determinación de lo indeterminado, o relleno de los "espacios vacíos", sea arbitraria. Y no lo es por dos razones: primera, porque el lector al concretar el texto, actualiza posibilidades que están dadas por el texto. Y segunda: porque los "espacios vacíos" forman parte de un texto que es un "sistema constituido de sentido"; o sea, un sistema del que los "espacios vacíos" constituyen un elemento o parte. Por tanto, al llenarlos el lector tiene que hacerlo en concordancia con este sistema.

Así, pues, al tener que moverse en el marco de las posibilidades dadas por el texto y en concordancia con él en cuanto

sistema, queda excluida la actividad arbitraria del lector. Por otra parte, la arbitrariedad queda excluida, no sólo por los límites que el texto mismo, con sus posibilidades, marca al lector, sino también por las limitaciones que le impone la propia disposición de éste, condicionada social y biográficamente.

Vemos, por tanto, que cada lectura, al actualizar el texto, se halla doblemente condicionada: por el texto mismo y por la disposición del lector en su lectura. Y por ello, al entrar el texto en nuevas relaciones con distintos lectores o con el mismo lector en situaciones diferentes, lo que se concreta o produce en una lectura, no se concreta o produce en otra. En suma, a un texto único e invariable, corresponde una pluralidad o diversidad de lecturas.

En este encuentro entre el texto y el lector distingue Iser un doble efecto, señalado también —como vimos— por Jauss: uno, el efecto del texto en el destinatario o lector, en cuanto que su indeterminación le abre posibilidades de concreción y le estimula a actualizarlas, y otro, el efecto del destinatario sobre el texto en cuanto que, en el proceso de su concreción, actualiza esas posibilidades, convirtiendo así —en su conciencia— el texto en obra.

Pero esta actividad del destinatario o lector tiene lugar, para Iser, partiendo de lo ya dado en el texto, como cualidad objetiva suya. Ahora bien, este proceso de concreción que parte del texto y desemboca en la obra, es un proceso bastante complejo, que Iser describe con una riqueza que, por falta de tiempo, no podemos exponer ahora detalladamente. Con todo, diremos algo, aunque sea brevemente, de él.

## V

La lectura es un proceso que se desarrolla durante cierto tiempo. Tiene, por tanto, para el lector un pasado y un futuro, un atrás y un delante. En el curso de sus actividades, el

lector se encuentra con enunciados del texto que van pasando por su mente a lo largo de ese proceso temporal. Un enunciado prefigura, en cierto modo, los que vendrán después, aunque en un sentido restringido, limitado. Pero, no obstante su limitación o determinación “contiene —dice Iser— ciertos elementos indeterminados”. Junto a lo que se espera de lo que aún no se ha leído, está el recuerdo de lo que ya se leyó. Y a medida que se avanza en la lectura, se tiene, pues, la espera de lo que falta por leer, y el recuerdo de lo ya leído.

Pero entre la espera y el recuerdo se da una relación en virtud de la cual la secuencia de los enunciados puede traer el cumplimiento de lo que se esperaba, o una frustración de las expectativas. Surge así, con la modificación de lo que se esperaba, un nuevo horizonte de expectativas que produce, a su vez, un efecto en lo que ya se ha leído. Y este efecto tiene lugar al proyectarse el recuerdo de lo ya leído en un nuevo horizonte y al modificarse el recuerdo de la lectura que se ha hecho hasta ese momento. Asimismo, el recuerdo ya modificado influye en lo que se espera. De esta manera, en el proceso de lectura se da una dialéctica, o relación mutua, entre el recuerdo modificado y la expectativa, igualmente modificada. Y en cuanto que en el texto hay elementos que prefiguran potencialmente esta dialéctica, es el lector, en definitiva, quien la realiza en cada momento de su lectura. Su actividad consiste, pues, en un juego dialéctico o doble movimiento: uno hacia delante, hacia el futuro, hacia lo que se espera de lo que no se ha leído aún; y otro, hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo que se recuerda de lo que previamente se leyó.

Siguiendo a Husserl, Iser llama protención al primer movimiento, o sea al orientado por la espera hacia el futuro; y le llama retención al segundo movimiento, orientado por el recuerdo hacia el pasado. Así pues, en el proceso de lectura, el lector pone en relación lo que está leyendo con lo ya

leído, moviéndose en un horizonte del pasado y, a la vez, relacionándose con lo no leído, moviéndose en un horizonte de futuro. Pero, como hemos visto también, en el proceso de lectura, uno y otro horizontes pueden ser modificados e incluso anulados. En esta dialéctica de recuerdos y expectativas, o de retención y protención “es donde se actualiza —dice Iser— el potencial no formulado expresamente en el texto”. Hay, pues, en la lectura —conviene subrayarlo—, una dialéctica del pasado y del futuro, de lo leído y lo no leído, de lo que se recuerda y lo que se espera, tomando en cuenta que lo uno y lo otro se modifican, a su vez, en el curso de la lectura. O dicho con las palabras de Iser: “En el proceso de lectura se muestran sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados.” Hay, pues, agrega: “...una dialéctica de protención y retención, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente de manera que ambos horizontes internos del texto acaban por fundirse. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto.”

Ahora bien, lo que se anticipa con lo que se espera, no siempre se confirma en los enunciados posteriores del texto. Por esta razón, corresponde al lector decidir —con su imaginación, entre diversas posibilidades—, qué sentido asignar de tal manera que sea coherente con el texto. Lo cual viene a reafirmar lo que se ha dicho con anterioridad: que la actividad creadora, imaginativa del lector no es arbitraria, puesto que ha de ser coherente con el texto.

Corresponde, pues, al lector decidir, de modo coherente y no arbitrario, entre las diversas posibilidades de actualizar el texto, posibilidades que como ya dijimos dependen de su indeterminación, así como de las nuevas relaciones que se abren, en el proceso de lectura, con la modificación de expectativas y de los recuerdos. Por todo ello, la lectura es un proceso continuo de alternativas, de posibilidades y opciones, entre las cuales tiene que decidir el lector.

En suma, con la lectura, unas posibilidades se abren y toca al lector decidirse por una de ellas. Pero, esta decisión individual no agota la actualización de las posibilidades en otras lecturas. Y puesto que ninguna de ellas agota el texto, éste es inagotable. Ciertamente, las múltiples lecturas de *El Quijote*, por ejemplo, han sido y son muchas a lo largo del pasado y en el presente; sin embargo, con ellas no se agotan en modo alguno, las posibilidades de nuevas lecturas del texto que nos dejó Cervantes. O, como dice Iser: "La lectura manifiesta la inagotabilidad del texto que, a su vez, es condición de las decisiones [de sus lectores] en la lectura para hacer posible la constitución del objeto imaginario. En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura."

## VI

De acuerdo con el pasaje que acabamos de citar, el potencial del texto excede a su actualización efectiva; o sea, al objeto imaginario u obra en la conciencia del lector. Pues bien, teniendo presente la distinción entre texto y obra establecida por Ingarden y Mukarovsky, así como por Yuri Lotman, distinción reafirmada, a su vez, por Jauss e Iser, el texto —ciertamente— es más que la obra ya que no se agota en ella. Pero, en tanto que la obra, como actualización del texto, pone en éste lo que no está en él, cabe decir también que la obra es más que el texto.

A mi modo de ver, lo que importa subrayar en la distinción y relación entre texto y obra en el proceso de lectura, es que el texto (del autor) y la obra (del lector) interactúan o se relacionan mutuamente. En verdad, el texto produce un efecto en su lector, y cumple por ello una función pragmática, en tanto que su destinatario produce, a su vez, un efecto en el texto, o sea, una transformación de éste, ya que

lo constituye en su conciencia como obra. Y esta intervención del lector la explica Iser — como ya hemos señalado — a partir de una cualidad fundamental del texto: su indeterminación, puesto que ésta es la que estimula y hace posible su actividad imaginativa, creadora, en el proceso de lectura. Iser subraya este papel del texto para evitar que la intervención del lector se considere arbitraria y se adopte ante ella una posición relativista. Hay, pues, el texto que, por su naturaleza intrínseca o estructural, condiciona al lector en cuanto que le abre posibilidades que a él toca realizar, y hay también la disposición del lector, condicionada por el contexto social y por su biografía o historia personal.

## VII

Llegamos así a la siguiente conclusión; tanto para Jauss como para Iser es una tesis fundamental de la Estética de la Recepción la siguiente: el texto sólo es obra por la actualización o concreción que lleva a cabo el lector. El texto es, pues, una premisa básica o condición necesaria, insoslayable, para constituir o producir la obra. Por tanto, sin texto, no hay obra. O también, sin producción, no puede haber recepción. Pero, a su vez, sin la transformación del texto por el receptor, no hay obra. O análogamente: sin recepción, no hay producción (de la obra).

De ahí la importancia que reviste, frente a las concepciones que sólo tienen ojos para el autor o para la obra, la Estética de la Recepción al reivindicar el papel del lector. Y de ahí también su oposición a las concepciones inmanentistas o sustancialistas de la obra como una realidad cerrada, y de la actitud pasiva que se limita a reproducir sustancialmente esa realidad.

Ahora bien, tanto la producción como la recepción tiene lugar en contextos literarios y extraliterarios que imponen

sus correspondientes sistemas referenciales objetivos u horizontes de expectativas, conforme a los cuales el autor produce el texto y el lector lo lee. Así, pues, ni la producción del autor ni la recepción del lector se dan al margen e sus respectivos horizontes literarios, ni tampoco fuera del horizonte práctico-vital en que éstos se integran y que, a su vez, se halla condicionado por determinadas situaciones sociales e individuales.

## VIII

Y, con esto, llegamos al final de nuestra exposición de las ideas fundamentales de la Estética de la Recepción, tales como han sido formuladas por sus dos principales representantes: Robert Jaus y Wolfgang Iser. En la siguiente conferencia, nos ocuparemos de algunas de las críticas hechas a esta Estética, y las valorem por nuestra parte, tomando en cuenta sus logros o aportaciones y sus fallas y limitaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987.
- , "El proceso de lectura, enfoque fenomenológico", en José Antonio Mayoral (compilador), *Estética de la recepción*, Arco-Libros, Madrid, 1987.
- , "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall, *op. cit.*
- , "La realidad de la ficción", en Robert Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- , *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987.

CUARTA CONFERENCIA

Hacia una estética de la participación (I)  
Valoración y crítica de la Estética  
de la Recepción

## SUMARIO

Dos tipos de crítica. — La crítica de los inmanentistas (Kaiser, Hannelore Link) y respuesta de Iser. — Crítica de los marxistas de la antigua RDA y respuesta de Jauss. — La apelación a Marx en dos interpretaciones del arte: como reflejo y como creación. — Nuestra posición. — La dialéctica marxiana de la producción y el consumo en términos estéticos. — Balance crítico y valorativo de la Estética de la Recepción. — Recepción mental, significativa y recepción práctica, material. — Necesidad de pasar de la Estética de la Recepción a una estética de la participación.

## I

VAMOS A REFERIRNOS en esta conferencia a algunas críticas de las que fue objeto la Estética de la Recepción, que Jauss e Iser proponen en los años 60 del siglo pasado y a las que ellos responden, precisando, algunos de sus conceptos fundamentales. Se trata de dos tipos de crítica: una, la de los que, desde una posición inmanentista, reivindican la concepción de la obra, dotada de una sustancia inalterable y negando, por tanto, lo que la Estética de la Recepción venía a poner en primer plano: el papel activo del receptor. Tales son las críticas de Kaiser, Hannelore Link. Y otra: la de los que, sin caer en esa concepción inmanentista, aceptan el papel del receptor, pero sin atribuirle el peso determinante que le otorga la Estética de la Recepción. Se trata de la posición que adoptan, en la antigua República Democrática Alemana (RDA) los teóricos de la versión marxista, oficial, conocida como "marxismo-leninismo" y, dentro de ella, la estética, de procedencia soviética, del llamado "realismo socialista".

## II

Tenemos pues, dos tipos de crítica: una, no marxista y otra, que se considera tal. Veamos, pues, la crítica del primer tipo: la no marxista, empezando por la de Kaiser. De acuerdo

con su concepción inmanentista, considera la obra literaria como una realidad cerrada, que justamente por ello, no puede cambiar a través del tiempo. Ciertamente, aquí no se hace la distinción entre texto y obra que, como hemos visto, es esencial tanto en la Estética de la Recepción, como en algunos antecesores: Ingarden, Mukarovsky y Lotman. La concepción de la obra como realidad cerrada e invariable, determina, a su vez, la relación inalterable del receptor con ella, al limitarse a tratar de reproducir lo que está en la obra; y aunque se reconoce que la obra tiene un efecto sobre su receptor, no se considera que esto afecte a la obra en cuanto tal. Hay, pues, una diferencia fundamental entre Kaiser y la Estética de la Recepción tanto por lo que se refiere a la obra como al papel del receptor. Y esta diferencia se pone de manifiesto en la distinta idea de lo clásico, en un caso y otro, pues mientras que para Kaiser lo clásico se funda en la permanencia o actualidad con que ejerce su efecto sobre el receptor a través del tiempo, para Jauss la obra clásica como tal es la consecuencia de la actualización histórica. Lo que quiere decir que la obra clásica no lo ha sido desde el principio, pues lo clásico no siempre fue clásico.

Por lo que se refiere a la relación entre la literatura y la sociedad, Kaiser sostiene —y pienso que en este punto, con razón— que dicha relación hay que verla no sólo entre el lector y la obra —o sea, en el plano de la recepción—, sino también en el de la producción —, ámbito que según Kaiser no es tomado en cuenta por Jauss.

Kaiser critica también dos conceptos de la teoría de la estructura del texto de Iser, a saber: los de indeterminación y “espacio vacío”. Recordemos que para Iser estos dos conceptos son fundamentales al explicar el papel activo del lector, pues es justamente la estructura indeterminada del texto, la que exige una lectura en la que se llenen sus “espacios vacíos” o, como precisa Iser: una lectura destinada a determinar lo indeterminado. Como ya vimos también, para Iser

la comunicación entre el texto y el lector es un proceso de concreción o de relleno de los "espacios vacíos". La indeterminación, pues, es una cualidad del texto que despierta la actividad imaginativa del lector. Hablar de "espacios vacíos", significa asimismo que el texto está incompleto y que, por ello, se necesita completarlo, poniendo en marcha para ello la imaginación del lector. Ahora bien, esto es precisamente lo que Kaiser no acepta pues, aunque él reconoce que la obra literaria encierra "una plenitud inagotable de significados", ésta se halla en la obra misma. Dicha plenitud hay que buscarla en su juego múltiple de referencias entre forma y contenido, en la obra como totalidad, unidad y necesidad. O sea, hay que buscarla en ella sin que se requiera la intervención del lector.

A esta crítica de Kaiser responde Iser, afirmando que la caracterización de la obra por su crítico como totalidad, unidad y necesidad conviene a una forma histórica, concreta del arte, ya pasada: la del arte clásico. Pero, esta caracterización no conviene al arte moderno que no aspira a presentar la realidad en su totalidad, unidad y necesidad, sino por el contrario como una realidad parcial o fragmentaria. A este respecto, podemos nosotros poner como ejemplo de ella, la visión descoyuntada y fragmentaria con que Kafka nos presenta la realidad.

Así, pues, la caracterización de la obra, propia del arte clásico, por su totalidad, unidad y necesidad, tiene una validez limitada. Por otra parte, al tomar sólo en cuenta la representación de lo real, así entendida y no los efectos de la recepción que afectan a la obra, Kaiser deja a un lado precisamente lo que a la estética de Jauss e Iser le interesa, sobre todo: poner de relieve el papel activo de la recepción.

Con respecto a la crítica del concepto de indeterminación, Iser responde especialmente a la que le hace otro teórico alemán, Hannelore Link. A juicio de Iser, Link degrada hasta caricaturizarlo su concepto de indeterminación al

atribuirle que por ella él entiende una incongruencia entre expresión e intención, “así como su incomprendibilidad”. Con este motivo, Iser reafirma y precisa su concepto de indeterminación. Mientras que para Link la condición de la recepción está en la reconstrucción de las intenciones del autor (objetivadas en la obra), para Iser la condición de la recepción; es decir, de la actividad del lector, está —como ya hemos visto—, en los “espacios vacíos” del texto que el lector ha de llenar con su imaginación. Y mientras que para Link la indeterminación “verdadera” es algo indescifrable, introducido por el autor, para Iser el considerarla indescifrable —como la considera Link—, significa eliminar la indeterminación como condición de la comunicación. Ciertamente, a partir de lo indescifrable no es posible la comunicación.

Por todo ello, Iser reafirma estas tres ideas suyas: primera, la de que la indeterminación, que se manifiesta en forma de “espacios vacíos”, orienta el efecto que el texto produce en el lector; segunda, la idea de que los “espacios vacíos” son, en consecuencia, la condición de la comunicación y de la recepción al provocar la actividad del lector; y tercera, la idea de que si la indeterminación fuera indescifrable sería imposible la comunicación, cuando —por el contrario—, gracias a ella se establece dicha comunicación entre el lector y el texto como “concreción suscitada por la indeterminación en forma de ‘espacios vacíos’”.

### III

Veamos ahora las críticas de los marxistas de la antigua República Democrática Alemana (RDA), críticas hechas principalmente por Manfred Nauman. Jauss e Iser les responden, respectivamente, en los trabajos titulados “Para continuar el diálogo entre la Estética de la Recepción ‘burguesa’ y la materialista” (Jauss) y “A la luz de la crítica” (Iser).

Los críticos de la RDA no están tampoco, de acuerdo con el papel que Iser atribuye a la indeterminación, ya que, a juicio de ellos, conduce a la arbitrariedad. Sus críticas se exponen en un volumen colectivo, titulado *Sociedad, literatura y lectura*, coordinado por Manfred Nauman (1972). En este volumen se rechaza “el derecho [del lector] a constituir significados con base en textos literarios” —y en este “derecho” ven una expresión de la libertad burguesa de opinión “...como si no existiera ninguna ideología de las clases dominantes y ninguna forma de recepción social determinada por ellas”.

Pero, aún aceptando como lo aceptó el crítico de la RDA en ese volumen, que “la indeterminación ofrece cierto grado de libertad a la actividad constitutiva del lector”, a juicio del crítico de Iser “el concepto de indeterminación sólo sirve para ocultar formas de recepción practicadas por la clase dominante”. Se trataría, en este caso, de una concepción de la recepción destinada a justificar la “libertad” burguesa que oculta la conformidad con el sistema dominante. Ante tal planteamiento, Iser se pregunta —o le preguntaría a su crítico— ¿cuál sería la forma de recepción a la que no se le pudiera hacer ese reproche? Los críticos de la RDA tienen ya la respuesta a esa pregunta, al señalar cuál sería —o es ya para ellos en la RDA— la recepción correcta. Y esta sería la propia del “lector socialista” como “forma socialista de lectura”.

Iser considera esta forma de recepción “correcta” como “una norma para que, por medio de ella, se pueda asegurar la claridad deseada de la recepción”. Se trata, agrega, “por ello, de una lectura conforme con el sistema para la que debe ser educado el lector”. Tal sería la recepción correcta; es decir, la recepción adecuada a la norma del sistema. Pero, si esto es así, la lectura conforme a la norma del sistema, no estaría determinada, consecuentemente, por el texto ni por la disposición del lector, sino —como dice Iser— “por una decisión política respecto a la deseada conformidad con el

sistema, para la cual — como ha dicho antes — debe ser educado el lector”.

De este modo, resulta que la indeterminación que promueve una pluralidad de lecturas, manifiesta — según los críticos de la RDA — “la libertad burguesa de opinión”. Y a esa indeterminación ellos contraponen, por tanto, la determinación política que promueve una sola lectura: la conforme al sistema “socialista”. Ciertamente, la indeterminación da lugar — según Iser — a una diversidad interpretativa, o lecturas diferentes a partir del potencial del texto. En cambio, la “forma de lectura socialista” orienta ese potencial en una sola dirección: la que corresponde a las normas de la llamada sociedad socialista. Así, pues, se rechaza la indeterminación — entendida por Iser como “posibilidades de unión, dejadas en blanco” en el texto y, a su vez, como condición de la actividad del lector.

De acuerdo con su concepto de indeterminación, que hace posible una diversidad de lecturas, Iser rechaza la forma de lectura que postulan los críticos de la RDA, porque conduce a una lectura única del texto. Al eliminar ellos la diversidad, la originalidad y, por tanto, la inconformidad con la norma dominante, la pretensión de escapar de la ideología burguesa se convierte en sujeción a un sistema: el que se considera socialista.

#### IV

Ahora bien, esta situación que condena al lector a la pasividad, parece cambiar en uno de los teóricos de la RDA, Manfred Nauman, al intentar rescatar el papel activo del lector, basándose en un texto de Marx, al que ya nos referimos al hablar, en la primera conferencia, de los precursores de la Estética de la Recepción. Se trata de la *Introducción a la Crítica de la Economía Política*, de 1857. Jauss, en el trabajo

antes citado, se refiere a este intento de Manfred Nauman y al texto de Marx en el que pretende basarse.

Nauman, ciertamente, reivindica el principio de la actividad del sujeto tanto en el proceso de producción como en el del consumo o recepción. Y, para ello, se basa — como ya hemos señalado — en el texto citado de Marx en el que producción y consumo se presentan como lados inseparables de un proceso dialéctico. De este trabajo de Marx, forma parte el siguiente pasaje que Nauman cita y que Jauss recoge en su respuesta a los críticos de la RDA y, especialmente a Nauman. Este pasaje de Marx dice así: “El objeto artístico, como cualquier otro producto, crea un público de gusto artístico refinado, capaz de gozar la belleza. Por ello, la producción no sólo engendra un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto...” O sea: la producción no sólo crea una obra, sino que tiene también un efecto sobre el sujeto al condicionar su consumo o recepción. “...La producción — agrega Marx — provoca el consumo, su forma y el impulso de consumir”. Pero, inmediatamente, pone de manifiesto el otro lado activo de ese proceso dialéctico; el del consumo o recepción. Y lo hace al señalar el papel activo del consumo en cuanto que fija el fin de la producción.

Jauss subraya la coincidencia de Nauman, al interpretar el texto de Marx, con su propia posición, que él formula en estos términos: “La obra literaria necesita del lector para convertirse en obra verdadera”. Pero, Jauss reprocha a Nauman lo mismo que Iser reprocha a sus críticos de la RDA, a saber: la contradicción entre la recepción que promueve el objeto artístico y, con él la necesidad del público correspondiente y la obra de arte como representación de una realidad existente. Según Jauss, la teoría del arte del joven Marx como “apropiación de la naturaleza” y medio para la formación de los sentidos, no se concilia con la concepción del arte como reflejo o representación de la realidad. Ésta era la concepción oficial en la Unión Soviética y en el llamado

“campo socialista”, del que formaba parte la RDA. Habría, pues, una contradicción —justamente señalada por Jauss— entre el arte como apropiación de la realidad y el arte como simple representación o reproducción de ella. Concepción ésta que es la aplicación al arte de la teoría leninista del conocimiento como reflejo de la realidad.

A mi modo de ver, se trata de la contradicción entre la actividad creadora del arte como apropiación de la naturaleza y la del arte como reproducción pasiva o reflejo de la realidad.

Ahora bien, la contradicción que, con toda razón Jauss advierte en los críticos de la RDA y que es propia del “marxismo-leninismo” oficial con su doctrina del “realismo socialista” no se da en el marxismo que, siguiendo al joven Marx, se concibe como filosofía de la praxis y, consecuentemente, no lo es del arte como forma específica de praxis o trabajo creador. Tal es la concepción que hemos sostenido, respectivamente en nuestros libros *Filosofía de la praxis* (1967) y *Las ideas estéticas de Marx* (1965). Ciertamente, la concepción del arte como praxis creadora es incompatible con la que lo reduce a simple reflejo de la realidad. Nuestra concepción del arte, a su vez, extiende esta actividad creadora no sólo a la producción artística, sino también a su consumo o recepción en unidad indisoluble, como sostenía Marx, con respecto a la producción y al consumo, en general, en su *Introducción a la Crítica de la Economía Política*.

## V

Al releer hoy, cuarenta años después, *Las ideas estéticas de Marx*, encuentro dos pasajes que glosan a Marx y se anticipan a las tesis fundamentales de la Estética de la Recepción. Uno de ellos dice: “El producto aparece como punto de llegada desde el ángulo de su producción, pero, a su vez, como

punto de partida desde el ángulo de su consumo". Y en el otro se afirma: "La relación entre producción y consumo es una relación necesaria, intrínseca, en virtud de la cual la una y el otro se implican y funcionan mutuamente". Y, con respecto al papel activo del consumo y, por tanto, del receptor, se dice también: "El consumo produce la producción en el sentido de que proporciona idealmente su fin, el objeto de ella y en consecuencia, produce la necesidad de una nueva producción..."

La dialéctica de producción y consumo y el papel activo de los dos lados del mismo proceso, los ponemos de manifiesto en el libro citado al comentar otro pasaje de Marx con estas palabras: "La producción proporciona la materia al consumo y, de este modo, actúa sobre una determinada forma de apropiación; el consumo orienta y traza el fin de la producción". Si en lugar de consumo, decimos recepción, estamos ante una de las ideas fundamentales de la Estética fundada por Jauss e Iser. Y el pasaje de Marx que hace incompatible el papel activo de la recepción con la obra como simple reflejo de la realidad, es, a nuestro juicio, éste: "Sin producción no hay consumo, pero sin consumo tampoco hay producción, ya que la producción carecería de fin".

Con estas referencias a los pasajes de Marx que hemos citado hemos pretendido demostrar: 1) que el papel activo de la recepción (o del consumo) no era ni es ajeno a un marxismo que, a diferencia del de los críticos de la RDA, se inspira tanto en los trabajos del joven Marx como en el de su madurez: la *Introducción a la Crítica de la Economía Política*; y 2) que la contradicción que Jauss ve en Nauman, y que, en verdad, cierra el camino a la comprensión del papel activo del receptor, no se da en el marxismo que concibe al arte como una forma específica de praxis, o de trabajo creador.

## VI

Después de haber presentado algunas de las críticas de las que fueron objeto, por parte de marxistas y no marxistas en la Alemania de su tiempo, así como la respuesta de ellos, ofreceremos nuestra propia crítica y valoración de la Estética de la Recepción.

Sin dejar de reconocer las aportaciones de los precursores de dicha Estética y de las principales fuentes teóricas de ella, que en su momento pusimos de relieve, hay que reconocer entre los logros de la Estética de la Recepción el haber puesto en el primer plano el problema de la recepción. O sea, el haber concentrado su atención en el papel activo del receptor cuando tradicionalmente esa atención sólo se fijaba en el autor o en la obra. Pero, hay que reconocer también que la atención de Jauss e Iser al receptor es tan exclusiva y determinante que palidece un tanto el papel de la obra y de su autor.

Ahora bien, admitida la diversidad o pluralidad de recepciones de un mismo texto, condicionadas no sólo por la estructura indeterminada de éste, sino también por la diversa disposición de sus receptores, se plantea una cuestión a la que la Estética de la Recepción no da una respuesta clara. Y la cuestión es ésta: ¿Cuál sería en esa pluralidad, la recepción adecuada? O, acaso, ¿todas tendrían la misma validez? Podría responderse que no todas tienen la misma validez; que no son válidas las recepciones arbitrarias que pretenden saltar tanto por encima del condicionamiento del texto como sobre el del propio receptor. Habría que admitir que la recepción adecuada sería la activa y creadora; es decir, la que actualiza el potencial creador del texto. Pero, esto plantea serias dificultades, pues esa actualización posible no se conoce de antemano, sino cuando ya está realizada. Hoy sabemos, por ejemplo, que las numerosísimas interpretaciones o dotaciones de sentido de *El Quijote* ponen de manifiesto su

inmenso tesoro de posibilidades de lectura o de interpretación, pero éstas sólo se revelan con su realización, aunque ciertamente el descubrimiento, por parte del receptor, de esas posibilidades tiene que basarse en ciertos indicios que le ofrece el texto.

Permítanme poner un ejemplo: el de mi propia experiencia con la interpretación de la citada obra cervantina que expongo en mi ensayo "La utopía de Don Quijote" (1990). Ciertamente, esta interpretación sería arbitraria, si no se apoyara en ciertos indicios de su posibilidad en el texto mismo, pero sólo se da como tal interpretación, condicionada por el texto cervantino, aunque no sólo por él. También por la disposición del lector o intérprete. En mi caso, por la disposición de ánimo en el momento en que se pone en cuestión la utopía, después del derrumbe del "socialismo real". Al interpretar *El Quijote* como utopía veo en él una justificación de ella en momentos en que se proclama el "fin de la utopía", de toda utopía.

Así, pues, la disposición del lector, cualquiera que sea el texto de que se trate, se halla condicionada social, ideológicamente. Pero, si bien es cierto que la Estética de la Recepción reconoce este condicionamiento del lector por su "horizonte de expectativas", también lo es que no aclara el alcance del condicionamiento social que se manifiesta, sobre todo, a través de (o por medio de) la ideología correspondiente.

La Estética de la Recepción reivindica, frente a la estética tradicional, su carácter activo, creador. Pero, con respecto a las dos recepciones, activa y pasiva, hay que precisar que, en ambos casos, se trata de experiencias que se dan histórica, realmente, pues en verdad la recepción activa, creadora ha existido siempre, junto a la recepción pasiva del receptor. Habría, pues, que distinguir las, y no sólo en el plano teórico y en el de su existencia, sino también en el de su valoración, entre recepción adecuada o auténtica y recepción inadecuada o deformada.

Esta distinción se pone de manifiesto en nuestra sociedad entre la recepción activa y creadora que exige el gran arte, practicado por un sector privilegiado y minoritario de la sociedad, y la recepción pasiva del arte —o pseudo arte— “de masas” que promueven los medios masivos de comunicación, y del que las telenovelas son un elocuente ejemplo. Ciertamente, estos dos tipos de recepción se hallan condicionados por la estructura económico-social y la ideología dominante.

## VII

Marx hablaba de la “hostilidad del capitalismo al arte” como tendencia propia de una sociedad enajenada, regida por el principio de la rentabilidad y el predominio del valor de cambio sobre todos los valores, entre ellos el estético. Esa hostilidad, referida sobre todo a la esfera de la producción material, se manifiesta también en la producción artística en la tendencia a transformar toda obra de arte, cualquiera que sea su valor estético, en mercancía. Y se revela, asimismo, en la producción de un arte “culinario”, como lo llama Jauss, o de entretenimiento que, por su carácter masivo, sirve aún más que el “grán arte” al principio de rentabilidad y de la supremacía del valor de cambio, propio de esta sociedad. La sujeción, en uno y otro caso, a las exigencias del mercado se traduce en una limitación de la libertad de creación y a esa limitación conduce la hostilidad del capitalismo al arte.

Ahora bien, esa tendencia hostil que Marx denuncia, con respecto a la producción, se da también en el terreno de la recepción, justamente porque la producción artística mercantilizada requiere una recepción que corresponda a ella. La recepción se da tanto al concentrarse su carácter activo, creador, que requiere el gran arte en un sector limitado como al extenderse masivamente la recepción pasiva, deformada,

que corresponde al seudo arte o arte banal, superficial que difunden los medios masivos de comunicación. Ciertamente, si hay un arte cuya recepción activa sólo es accesible a un sector minoritario de la sociedad, existe también el arte o seudo arte cuya recepción es accesible a las grandes masas, pero con el carácter pasivo, superficial, que corresponde a su banalidad o superficialidad. Y ello con la particularidad de que esta recepción superficial, banal del producto artístico en la conciencia del receptor, le cierra el paso —por la deformación de su conciencia estética— a la recepción activa, creadora del gran arte.

Al reivindicar esta relación activa, creadora con la obra de arte, la Estética de la Recepción no presta la debida atención a las condiciones sociales e ideológicas hostiles a ella, ni tampoco a las condiciones que favorecen la recepción inauténtica, pasiva, que existe efectivamente en nuestra sociedad. Por esto, no ahonda en las raíces de una recepción banal, pasiva, promovida por el principio de rentabilidad, por la supremacía del valor de cambio y la omnipotencia del mercado.

## VIII

Hagamos ahora un balance crítico y una valoración de la Estética de la Recepción poniendo en la balanza sus aspectos positivos y negativos; es decir, tanto sus logros y aportaciones como sus fallas y limitaciones. A nuestro juicio, son fundamentalmente, en cada caso, los siguientes:

Por lo que toca a sus logros y aportaciones:

1) el haber destacado el problema — ignorado o subestimado — de la recepción frente a las doctrinas de las estéticas tradicionales: románticas, subjetivistas o inmanentistas, sicologistas o sociológicas;

2) el haber reivindicado frente a la recepción pasiva, la

recepción activa, creadora, que actualiza o concreta posibilidades inscritas en el texto. Y,

3) el haber abordado el problema de las relaciones entre literatura y sociedad, o el de la función social de la literatura —abordado por el marxismo clásico, pero sólo en el plano de la producción o del condicionamiento social de la obra—, en el plano de la recepción, aunque sin las distinciones que antes hemos señalado.

Por lo que se refiere a sus fallas y limitaciones:

1) el haber subrayado el papel de la recepción con tanta fuerza que éste se vuelve determinante con respecto a la producción cuando —no obstante su unidad— ese papel determinante corresponde a la producción.

2) La Estética de la Recepción fija su atención a nuestro modo de ver, *exclusivamente* en un aspecto de esa unidad que es la obra de arte: el aspecto significativo. Ahora bien, además de este aspecto, la obra artística tiene también un aspecto formal y otro sensible, material. Los tres se dan en ella en unidad indisoluble. Ciertamente, toda obra de arte significa, pero sólo cuando el artista en el proceso creador da al material sensible la forma necesaria para inscribir en él cierto significado. Pero, si esto es así, resulta que la actividad y creatividad del receptor, que tanto reivindica la Estética de la Recepción, sólo afecta al aspecto significativo de la obra, sin tocar el aspecto material, sensible que le dio al autor. O sea, aunque la obra se abra al receptor en su aspecto significativo o interpretativo, se cierra o permanece intocada en sus otros dos aspectos: el formal y el material, sensible.

En tercer lugar, al referirse la Estética de la Recepción a la participación del receptor, no toma en cuenta el carácter que asume la producción artística en nuestra sociedad. En verdad, así como la gran obra de arte exige una recepción activa, creadora; es decir, adecuada a su naturaleza estética, a su potencial creador, la producción masiva banal, pseudo-

artística, en las condiciones sociales de la mercantilización capitalista, requiere — como recepción adecuada a su naturaleza infraestética y a su ínfimo potencial creador —, una recepción superficial, pasiva.

Y, en cuarto lugar, aunque la Estética de la Recepción reconoce el papel del condicionamiento social en la disposición del receptor, no presta atención a la influencia que la división social, de clases, ejerce en la recepción correspondiente. No ve, por tanto, que nuestra sociedad enajenada, mercantilista, es hostil a la creatividad tanto en la producción como en el consumo, o en términos estéticos, tanto a la creación como a la recepción. Y que esta sociedad, a través de la ideología dominante, no sólo favorece la recepción pasiva y deformada del gran arte, sino también la pasiva y superficial adecuada o propia del pseudo arte “de masas”, que difundido, sobre todo, por los medios visuales de comunicación, supedita por completo el valor estético al valor de cambio.

## IX

Por último, aún reconociendo que la Estética de la Recepción reivindica el papel activo, creador del receptor, hay que considerar también que su actividad y creatividad sólo la refiere — como ya hemos señalado — al aspecto significativo o interpretativo de la obra. Pero, ¿es posible la participación del receptor que afecte también a sus otros dos aspectos — el formal y el material, sensible, o sea: al artefacto, según la terminología de Mukarovsky? De ser posible, ello exigiría la necesidad de pasar de la Estética de la Recepción a una estética de la participación, entendiendo por ésta la intervención del receptor en el proceso creador mismo al afectar con ella a la obra no sólo en su aspecto significativo, sino también como objeto sensible, material, dotado de cierta forma.

La respuesta a la cuestión de si semejante intervención del receptor es posible, no es sólo teórica, sino práctica. Y a su examen dedicaremos nuestra próxima y última conferencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ISER, Wolfgang, "Réplica" en Rainer Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- , "A la luz de la crítica" en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987.
- JAUSS, Hans Robert, "Para continuar el diálogo entre la estética de la recepción 'burguesa y la materialista'", en Dietrich Rall, *op. cit.* También en Rainer Warning, *op. cit.*
- KARLHEINZ, Barck, "Subjetivaciones relativistas de la obra", en Dietrich Rall, ed. cit.
- , "Crítica del problema de la recepción en las concepciones burguesas de la literatura", en Dietrich Rall, *op. cit.*
- , "El redescubrimiento del lector y la estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura", en Dietrich Rall, *op. cit.*
- NAUMAN, Manfred, *Gesellschaft-Literatur Lesen reception in theoretischer Sicht*, Berlin y Weimar, 1973.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx* (nueva edición), Siglo XXI, México, 2005.
- , *Invitación a la Estética*, Grijalbo, México, 1992.

## QUINTA CONFERENCIA

Hacia una estética de la participación (II)

La intervención del receptor en nuevas  
experiencias artísticas del siglo XX y,  
en particular, en las asociadas con las últimas  
tecnologías

## SUMARIO

La intervención del receptor no sólo mental, significativa, sino también práctica, material en nuevas experiencias artísticas desde los años 60 y 70 del siglo XX. — Las reflexiones de Umberto Eco sobre la “obra abierta” y de Sánchez Vázquez sobre la “socialización de la creación”. — Lo real y lo virtual en el arte. — El papel del receptor en el arte asociado a las últimas tecnologías (electrónica, computarizada y digital). — El ejemplo de los “videojuegos” y “paseos virtuales”. — Logros y limitaciones del arte digital desde el punto de vista estético y social. — Situación de este arte en las condiciones sociales presentes de hostilidad del capitalismo y sus perspectivas en otras condiciones sociales favorables.

# I

SIENDO IMPORTANTE EL PAPEL activo que la Estética de la Recepción reconoce al receptor, hemos de subrayar sus limitaciones al reducirlo al aspecto ideal, interpretativo o significativo. Ahora bien, si el arte es una actividad práctica o forma específica de praxis creadora, que desemboca en un producto, dotado de un cuerpo material, sensible, que significa gracias a la forma que se le ha dado, la intervención del receptor no tiene por qué limitarse a ese aspecto significativo. Puede afectar también a su aspecto material, sensible. Pero, esta intervención no es posible si la obra de arte no abre posibilidades a semejante intervención. Pues bien, a partir de los años 60 y 70 del pasado siglo, se produce una serie de obras que permiten y requieren una participación activa el receptor, no sólo en el plano de la interpretación. El proceso creador no se agota, en consecuencia, en su resultado, sino que se continúa o renueva con la intervención práctica del receptor que, de este modo, se convierte en co-autor o co-creador.

Influidos por los principios y métodos de la cibernética, que se consolidan y expanden en los años 60, Nicolas Schöffer en Francia y el coreano Naum Jun Paik, vecindado en los Estados Unidos, así como el británico Metger, producen ciertas obras que reclaman la participación creadora del receptor. Así sucede con la obra que Schöffer llama *Cromodinámica*. El espectador la transforma con su acción, median-

te sensores eléctricos, al actuar sobre los elementos que la obra alberga con este fin. Naum Jun Paik busca la interacción entre la obra y el público, exponiendo una serie de televisores que, al ser accionados por el espectador, mediante un interruptor de pie, producen ciertos efectos luminosos en la pantalla televisiva. Otro televisor convierte por medio de un micrófono acoplado a él las vibraciones físicas del espectador en vibraciones visuales en la pantalla. En esta misma dirección se orienta el arte cinético del grupo GRAV, fundado en París en 1960 por Julio Le Park, que crea obras plásticas que invitan a la participación del espectador. En una serie de instalaciones en circuito cerrado de televisión, el espectador asume ante las cámaras la iniciativa de producir imágenes audiovisuales.

En otras experiencias, la participación del receptor se extiende en el espacio y tiempo al recurrirse a la técnica satelital. Surge así el "arte por satélite" que permite una participación simultánea y multinacional de un grupo de receptores, como la que se puso de manifiesto con una transmisión, vía satélite, en la que participaron 51 artistas, entre ellos algunos tan famosos como el pintor Joseph Beuys y el compositor John Cage.

En todos estos casos, cambia radicalmente la concepción de la obra, tradicionalmente inerte e inalterable, así como la del receptor pasivo, al convertirse en activo, pero no sólo en el aspecto significativo o mental de ella. Se trata, por el contrario, de una recepción activa, que como vemos, afecta a la realidad sensible, material, de la obra.

Esta forma de participación en las artes plásticas se pone claramente de manifiesto, también en otros tipos de arte, como el cine. Así lo testimonia una experiencia que conocí personalmente en el Pabellón de Checoslovaquia, en la Exposición Internacional de Montreal, de 1967. Durante la proyección de una película, el espectador podría determinar la dirección que debía seguir la narración, aunque ciertamen-

te, su decisión se daba en el marco de una pluralidad de opciones predeterminadas.

Podríamos mencionar los ejemplos de otras obras como instalaciones, ambientes y conciertos, que entre los años 60 y 80, recurriendo a los medios audiovisuales, permitían e invitaban a una participación activa del receptor no sólo ideal, mental o significativa, sino también práctica, efectiva. Se trata, sin embargo, de una participación desde fuera de la obra — como la que reivindicaba la Estética de la Recepción —, y no de una intervención en el interior de ella, pues el receptor — aún con esa intervención —, no se considera parte integrante de la obra. A esta integración se pretenderá llegar más tarde en los años 80 y 90 del siglo pasado con la producción asociada a las últimas tecnologías: electrónica, computarizada y digital.

## II

A los ejemplos antes citados, quisiéramos agregar aquí los de varias composiciones musicales de Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousseur y Pierre Boulez, que servirán de base para formular una nueva teoría de la recepción, explícita en las reflexiones de Umberto Eco sobre dichas obras musicales. Se trata, en estos casos, de obras con respecto a las cuales el intérprete o ejecutante asume un papel que pasa por alto no sólo la estética tradicional, sino también la Estética de la Recepción. Esta nueva forma de relación con las composiciones musicales citadas, Umberto Eco la considera como propia de la recepción de la “obra abierta”. Con respecto a ella, la tarea del ejecutante no consiste, según Eco, en tratar de reproducir “sustancialmente la forma imaginada por el autor”, como sostiene la tradición estética, sino la de participar, con su ejecución, en la estructura misma de la obra, participación que, por consiguiente, no sólo es asunto de

significados o de ideas, sino también de sonidos; o sea: asunto material, sensible.

Pero, esta intervención práctica del receptor entraña una nueva concepción del autor o compositor así como de la obra. El compositor, en los ejemplos citados, no monopoliza el proceso creador, pues éste —lejos de cerrarse—, es llevado a su término por su intérprete. Y esto es así porque la obra producida ofrece la posibilidad (o más bien las posibilidades) de compartir el proceso creador, ya que éste no se cierra. A diferencia el autor que organiza su material sensible de un modo definido y conclusivo, guiando al ejecutante en la reproducción fiel y esencial de la obra que el compositor ha imaginado, las obras mencionadas de Stockhausen, Berio, Pousseur y Boulez no transmiten un mensaje acabado y definido de una forma organizada unívocamente, sino la posibilidad de varias organizaciones “asociadas —dice Eco— a la iniciativa del intérprete”. Es decir, cambia radicalmente el estatus de la obra ya que ésta deja de ser una forma completa y cerrada para convertirse en “abierta”. O sea —dice Eco—, “...en la posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos”.

Umberto Eco hace una distinción muy fecunda para poder transitar de la recepción de la obra ya producida y cerrada a la participación en la producción de una obra abierta. Es su distinción entre una partitura —lo cito literalmente— “basada en una valoración *teórica, mental* del gozador de un hecho de arte ya producido...” y la apertura de una obra en la que —sigo citándolo— “el gozador [o sea: el ejecutante] organiza y estructura por el lado de la *producción* y de la *manualidad* del discurso musical. Colabora a *hacer* la obra”. Hasta aquí la cita. Vemos, por tanto, que se trata no sólo de una colaboración “teórica, mental”, sino “manual” o práctica. Es decir, no estamos ante la recepción, cuya actividad sólo se da en el plano teórico, mental o significativo, en el que se mueve la Estética de la Recepción, sino en el de

la participación activa, entendida como una intervención práctica que afecta — como afirma Eco —, al “lado de la producción”, al “hacer de la obra”.

### III

Tras de fijar su atención en las obras musicales mencionadas, Eco aclara que su concepto de “obra abierta” no se limita al ámbito musical, sino que se aplica también al de las artes plásticas. Ciertamente, podría aplicarse a las obras de Schöffler, Naum Jun. Paik, Julio le Park y otros, a las que nos referimos al comienzo de esta conferencia. Eco pone como ejemplos de “obra abierta” los “móviles” de Calder y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas. Estos dos ejemplos, a mi modo de ver, no son muy convincentes. En verdad, si los “móviles” de Calder muestran — como dice Eco — la posibilidad de crearse un espacio propio, esa posibilidad la realiza más bien la obra misma que el espectador. En cuanto al otro ejemplo: el de la Universidad de Caracas, la posibilidad para sus profesores y alumnos de participar, creadora y prácticamente, en la obra, queda reducida al manejo de “paneles móviles”, mientras que la estructura propiamente arquitectónica permanece inalterable. En verdad, se trata de una participación bastante pobre.

Ahora bien, este reproche de “apertura” limitada que podemos extender también a algunas de las obras que mencionamos al comienzo de nuestra conferencia, lejos de debilitar la tesis de Umberto Eco acerca de la “obra abierta”, vendrá a reclamar la necesidad de una práctica artística, todavía incipiente, reafirmando así esta nueva forma de recepción activa.

Pues bien, antes de que se dieran nuevos frutos de esta práctica con la asociación entre el arte y las últimas tecnologías y teniendo presente las mencionadas experiencias ar-

tísticas de los años 60, así como las reflexiones de Umberto Eco sobre la "obra abierta", nos ocupamos de estas cuestiones en una conferencia pronunciada en Bucarest, Rumania, en 1972, durante un Congreso Internacional de Estética. Me excusarán por traer ahora a colación algunas de las ideas que allí expusimos.

## VI

Partiendo de la concepción del hombre como ser de la praxis, o práctico, creador, sosteníamos que su capacidad creadora debe realizarse no sólo en determinados individuos excepcionales —los grandes artistas—, sino también en una amplia escala social. Y teniendo presente el arte, como actividad práctica creadora que, incluso —como un firme reducto de la creatividad—, se manifiesta en las condiciones hostiles de la sociedad enajenada, capitalista, sosteníamos también la necesidad de extender, a los más amplios sectores sociales, la posibilidad de crear.

Una recepción activa y creadora, en su sentido más amplio, no sólo mental sino práctica, puede contribuir a extender la creatividad, hasta ahora concentrada en un sector minoritario, tanto en la producción como en la recepción. Pero para ello, en el terreno de la recepción —decíamos entonces—, la obra "ha de ser no sólo un objeto de contemplar, sino a transformar", contribuyendo así a ampliar el área de la creatividad en un proceso que llamábamos en la conferencia citada "socialización de la creación".

Se trata, pues, de extender la recepción no sólo en el sentido de democratizar el arte, como se ha democratizado desde que la burguesía con la Modernidad sacó a la pintura de las salas de los palacios reales para llevarlas a los museos, o al sacar la música, desde el siglo XVIII, de las cortes aristocráticas para ejecutarla en concierto públicos. Tampoco se

trata de la difusión masiva a través de los medios masivos de comunicación que en nuestra época y en nuestra sociedad difunden sobre todo banales productos pseudoartísticos.

Pero, incluso en los casos excepcionales en que esta difusión masiva tiene un carácter positivo, en cuanto a la calidad estética, “se mantiene intacta —decíamos— la vieja relación contemplativa entre la obra y el espectador”.

Frente a ella, nos pronunciábamos por un cambio radical en la relación del receptor con la obra, al insertarse en el proceso de creación “en el cual la obra producida por el autor sería una etapa importante, pero no última”.

Con nuestra exposición en el citado congreso no pretendíamos penetrar en la estructura de la “obra abierta”, ni tampoco en las vicisitudes de la actividad del receptor, cuestiones ya estudiadas por Umberto Eco, sino “pone de relieve —decíamos— las perspectivas que abren estas nuevas experiencias artísticas como socialización de la creación, es decir: como la apropiación estética más adecuada para una sociedad que se rija no ya por el principio de la enajenación, sino por el principio creador”. O sea: pretendíamos poner de relieve la función estético-social de esas nuevas formas de producción y de recepción del arte.

Ahora bien, nuestro planeamiento trataba de enmarcarse en el presente, teniendo como telón de fondo experiencias artísticas como las mencionadas anteriormente de Schöffler, Naum Jaun Paik, Julio le Park y otros. Y sosteníamos que dichas experiencias “tienen una enorme importancia por las perspectivas que abren al arte”, a la “socialización de la creación”. Pero, subrayábamos también sus limitaciones y efectos negativos en una sociedad en la que rigen la negación del principio creador en el trabajo, la hostilidad al arte, la reducción de la creatividad a sectores minoritarios y la apropiación privada de los productos artísticos. Pero, al mismo tiempo, también subrayábamos la importancia de esas experiencias no sólo por anticipar una praxis artística del por-

venir, sino también por negar en el presente el principio de la enajenación — que, como antítesis del de la creación, rige en esta sociedad.

Pero, aun en este marco hostil, y teniendo la vista puesta en las obras mencionadas ya existentes, y que encajarían en el tipo de las que Eco llama “obra abierta”, señalábamos, un tanto ilusoriamente que en la sociedad actual “se puede extender la relación entre el espectador y la obra utilizando positivamente los medios técnicos modernos”. Ciertamente, por aquellos años, primeros de la década del 70, no podíamos sospechar las posibilidades de interacción entre obra y receptor que se abrirían, sobre todo desde los años 90, con las nuevas tecnologías: electrónica, computarizada y digital.

## V

Antes de presentar algunos ejemplos de la práctica artística que pretende servirse de estas últimas tecnologías y de considerar su valor estético y función social, precisemos un concepto fundamental relacionado con ella: el de la realidad “virtual” contrapuesto al (o distinto del) de realidad fáctica, efectiva: la realidad en que vivimos y que experimentamos como nuestra cada día. Ahora bien, ¿de qué tipo es esa realidad “virtual” con la que tiene que ver la práctica antes mencionada?

Desde que existe lo que llamamos arte, éste se ha movido bien en el reino de la apariencia, de la ilusión o de la ficción, o bien en el de la representación de la realidad. Mientras que, en el primer caso, el arte se ha dirigido a un mundo ilusorio, ficticio y, por tanto, fuera de la realidad, en el segundo caso, el arte se ha sentido atraído por esta realidad y ha pretendido representarla.

En la práctica artística electrónica, digital o computarizada que ahora vamos a considerar hay que destacar: Pri-

mero: que tiene que ver con un mundo ilusorio o "virtual"; que entraña una suspensión de lo fáctico, de lo realmente existente, para dar entrada a la ilusión, a la ficción. Segundo: que la realidad "virtual", no siendo efectiva o fáctica, como lo es el mundo en que vivimos, es experimentada o sentida por el receptor como si fuera real o vivida. La recepción de la obra, dotada de esta realidad "virtual", implica una profunda e intensa impresión o sensación de realidad. Tercero: que a esta impresión del espectador o receptor contribuye poderosamente a su participación activa, al utilizar los dispositivos técnicos correspondientes. Y cuarto: que esta participación toma la forma de una integración o "inmersión" en la realidad "virtual" que ofrece la obra, y que el receptor construye al manipular y controlar los citados dispositivos. Con su participación, el receptor tiene la impresión de estar dentro de una realidad de la que forma parte.

En suma, el llamado arte electrónico, computarizado o digital, de acuerdo con la tecnología utilizada, es el arte de lo real "virtual", entendido éste no sólo como ilusión, apariencia, ficción o simulacro, sino también como una realidad que, siendo ilusoria, aparente, ficticia o simulada, se vive como si fuera fáctica o realmente existente.

## VI

Veamos ahora algunos ejemplos de obras de este género, así como la relación del espectador con ellas. En verdad, se trata de una doble relación: la del sujeto —el espectador o receptor en cuanto sujeto real— con dichas obras; es decir, relación de lo real con lo "virtual", y la relación de la obra con el espectador, en cuanto que éste vive lo ilusorio o ficticio como si fuera lo real fáctico, o sea, relación de lo "virtual" con lo real.

Detengámonos en algunos ejemplos de estas obras, ge-

neradas por computadora u otros dispositivos técnicos. La relación del receptor con estas obras, que aparecen a finales de los años 80 del siglo pasado, muestra una nueva forma de participación. Ya no se trata de la participación sólo mental, reivindicada por la Estética de la Recepción, ni tampoco de la intervención práctica, como continuación de la producción de la "obra abierta", teorizada por Umberto Eco, sino de la participación que se integra en ella, de tal manera que el receptor con su actividad se siente parte de la obra misma. Veamos, a continuación, de qué naturaleza es esta participación, considerada en dos de sus expresiones más difundidas: los videojuegos o juegos de computadora y los paseos o viajes "virtuales".

Al género de los videojuegos pertenecen obras, tan populares en los años 90 en las salas de máquinas recreativas, como *Quake*, *Blade Runner*, *Myst* o *Doom*. Todas ellas consisten en una serie de actos que conducen, a través de diversos obstáculos y dificultades, riesgos y peligros, al logro de cierto objetivo. Por ejemplo, en *Quake*, se trata de que el protagonista se imponga en un entorno hostil, a un grupo que quiere privarle de la vida, logrando salvarla, finalmente, dando muerte a sus enemigos. El protagonista de todo lo que sucede en la pantalla es el receptor mismo. Él es quien controla y dirige sus actos al decidirse por determinadas opciones, manipulando adecuadamente la computadora. Pero, sus opciones no son absolutamente libres ni arbitrarias, ya que se dan en el marco que ofrece una historia de fondo e instructivo previos.

Por analogía con la distinción, que ya conocemos, entre texto y obra, puede decirse que esta historia de fondo y su instructivo —muy simples y esquemáticos— funcionan como texto y que todo el desarrollo de los acontecimientos con las opciones asumidas, o sea, el juego en su conjunto, constituyen la obra. El videojuego, asimismo, por la sucesión de los hechos que aparecen en la pantalla, tiene un carácter narra-

tivo que le asemeja a la narrativa literaria o cinematográfica. Pero, con la particularidad distintiva de que el narrador es aquí el protagonista (o sea, el receptor o espectador) de lo narrado. El protagonista corre, salta, se cae o se levanta, dispara, etc., en un mundo ficticio —el que se proyecta en la pantalla—, pero con la sensación de que todo eso lo hace él realmente. Por ello, como sujeto o receptor, se siente parte de la obra.

Esta implicación presencial en el mundo “virtual”, es una característica fundamental de los videojuegos, y por ella, por esta impresión de realidad, de vivir lo virtual como real, esta participación del receptor se distingue de las formas de participación o recepción —como las de la “obra abierta”—, que antes hemos considerado.

## VII

Veamos ahora la forma de recepción o participación propia del género de los “paseos” o “viajes virtuales”.

En ellos se simula un desplazamiento ficticio. El viajero —o receptor— (término cada vez más inadecuado) no viaja, por supuesto, en un espacio real, sino en el imaginario o “virtual” que aparece en la pantalla y en un vehículo igualmente imaginario. Por tanto, no se desplaza física, realmente; permanece en su asiento como el espectador inmóvil de la sala de cine, pero con la diferencia de que mientras éste se siente fuera de lo que ve en la pantalla, el viajero “virtual” tiene la impresión —o cree tenerla— de que se desplaza realmente en el espacio ilusorio de la pantalla. Para lograr esta impresión de realidad utiliza diversos dispositivos técnicos.

Esta sensación de presencia real en un mundo ficticio, o sea, de viajar realmente, aunque se trata de un viaje ilusorio, constituye lo que los estudiosos de estas experiencias

audiovisuales llaman *inmersión*. El protagonista de estos viajes es, por su participación en ellos, el receptor mismo y lo que le importa no es tanto resolver las dificultades que se le presentan en su camino, como ocurre en los videojuegos, sino gozar de un viaje en el que el vértigo y la velocidad, con las imágenes y los sonidos correspondientes en la pantalla, le provocan intensas y viscerales sensaciones.

Como ejemplo de los “viajes virtuales” podemos dar la conocida instalación titulada *The legible City* (La ciudad legible) de Jeffrey Shaw. En ella, puede comprobarse la participación o “inmersión” del protagonista en una realidad “virtual”, a través de su desplazamiento por una ciudad imaginaria. Vamos a describir semejante experiencia en los siguientes términos.

Sobre una gran pantalla aparece la imagen de una ciudad: Manhattan, Ámsterdam o Kalrshue, en las tres versiones de esta instalación. Se trata de una imagen de la ciudad con grandes letras y palabras a manera de edificios. Se trata, por tanto de una imagen metafórica, no realista. Accionando el pedal de una bicicleta y, por medio de su manillar, el espectador —llamémosle todavía así, aunque impropriamente pues aquí es un sujeto activo— puede moverse “virtualmente” por las calles de la ciudad “virtual” en un viaje también “virtual” como es todo lo que aparece en la pantalla. El tiempo en que se desplaza el espectador-viajero es real, pero el espacio en que se mueve en la pantalla es ficticio o “virtual”. Por otra parte, el receptor escoge realmente el itinerario de su desplazamiento como viajero “virtual”.

En suma, se trata de un viaje que, a diferencia del fáctico, real, ha sido simulado, construido, por el propio receptor. Asistimos, pues, a una participación suya que toma la forma de una “inmersión” en el viaje que tiene lugar en la pantalla, o sea, en un espacio “virtual”. Estamos, pues, ante una participación que no sólo afectó a la obra, como en el caso de la “obra abierta” desde fuera, sino de la participa-

ción integrada o inmersa en ella. Y el receptor se siente tanto más integrado o inmerso, cuanto más interviene en lo que sucede, aunque esta intervención no es ilimitada, o arbitraria, ya que se enmarca en un programa previo. Este es, en síntesis, el papel del receptor en el arte que se sirve de las tecnologías mencionadas.

## VIII

Nos acercamos al final del ciclo de conferencias que hemos titulado "De la Estética de la Recepción a una estética de la participación". A lo largo de él, hemos tenido dos referentes:

Uno, el de la obra de arte cerrada y abierta a la vez; cerrada en cuanto que en ella —una y la misma— se cierra y concluye el proceso de creación. Abierta porque ofrece al receptor —en contextos sociales, culturales e ideológicos diferentes— múltiples e inagotables posibilidades de interpretación, dotación de sentido o valoración. Tal es la recepción activa —en un plano mental— que siempre ha reclamado el arte y que reivindica, o pone en primer plano, la Estética de la Recepción.

Y otro, el de la obra abierta, no sólo en el sentido anterior, sino abierta por las posibilidades que ofrece al receptor de intervenir, o participar prácticamente, en el proceso creador, permitiendo así su continuación, extensión o "socialización".

Con respecto al arte que tiene uno u otro referente, cabe plantearse la cuestión esencial de cuál es su valor estético y social. Con relación al estético, ya ha dado una respuesta práctica, concreta, el gran arte de nuestro tiempo: el de Picasso, Stravinsky, Brancusi o Tamayo. Una respuesta que puede condensarse en estos términos: alta creatividad de artistas excepcionales para un público restringido por tratarse

de obras difícilmente accesibles, o relativamente herméticas para un sector elitista de receptores. O sea, un arte de alto valor estético y bajo valor social.

Pues bien, al plantearnos esta misma cuestión —la de su valor estético y social— con respecto al arte asociado a las últimas tecnologías (electrónica, computarizada o digital), consideramos que su aportación desde el punto de vista estético, teniendo presente su índice de creatividad, y en contraste con el gran arte contemporáneo, es bastante pobre.

Refiriéndonos ahora expresamente a los videojuegos, recordaremos que éstos —a partir de un texto programado— se centran en una sucesión de actos que permiten asemejarlos —como ya dijimos— a una narración literaria cinematográfica. Pero, en contraste con ella, en estos videojuegos, absorbidos por la acción, no hay lugar para la descripción de los personajes, de su carácter, del entorno en que actúan o de las motivaciones de sus actos. Lo que importa en ellos es la acción en toda su intensidad y la superación, en ella, de los riesgos y obstáculos a los que se enfrenta el protagonista. Se trata de una acción que intensifica, a la vez, sus sentidos y le produce un goce sensual al superar riesgos y obstáculos. Y este papel preeminentemente sensual se pone de manifiesto también en los viajes “virtuales” al experimentar el “viajero” el vértigo de la velocidad, simulado con imágenes y sonidos en la pantalla. El aspecto semántico, significativo o reflexivo queda arrinconado en la recepción ante esta preeminencia de la sensualidad en su nivel más elemental.

Con lo cual resulta que si la participación del receptor, por un lado, se enriquece y eleva con su intervención práctica —como parte de la obra—, por otro lado, se empobrece y rebaja al descartar —o reducir considerablemente— la presencia de ideas, de la reflexión o del significado en ella. En este sentido, estamos ante una recepción superficial, cercana a la banal del “arte” de entretenimiento o de “masas”, que difunden los medios audiovisuales de comunicación. Y

muy alejada, asimismo, de la recepción que reclama y suscita el gran arte que, al calar hondamente en la conciencia del receptor, le transforma y enriquece humanamente.

Ciertamente esta limitación o desaparición del valor estético —como sucede también con el pseudoarte de “masas”—, no puede ser separada de las condiciones económicas y sociales prevalecientes, hostiles en general a la creatividad, a consecuencia de la supeditación de todo valor, y en particular del estético, al valor de cambio. Lo cual significa a su vez que, en otras condiciones sociales favorables al liberarse la creatividad de la omnipotencia del mercado, pueda darse una “socialización de la creación”, aunque ésta por la naturaleza misma de su dependencia tecnológica, no alcance el nivel que alcanza en las obras de creadores tan excepcionales como los que antes, a título de ejemplo, hemos citado.

Ahora bien lo que este arte electrónico, computarizado o digital no puede aportar en el plano estético, o aporta limitadamente, sí puede ofrecerlo en el plano social al permitir compartir, extender o “socializar” la creación. Y en esto, en la posibilidad que abre al desarrollo de la capacidad creadora, en mayor o menor grado, de cada individuo, reside su valor humano o la alta función social que puede cumplir. Ciertamente es que su valor estético, al menos hasta ahora, es pobre, y que su función social se halla limitada en las condiciones capitalistas que lo hermanan con el arte de entretenimiento o de masas que difunden hoy los medios masivos de comunicación.

Ahora bien, la necesidad de rescatar la naturaleza creadora del hombre, enajenada en la sociedad actual capitalista, justifica la necesidad de un arte que permita precisamente extender la creatividad, aunque ésta no alcance los niveles excepcionales del gran arte. Por tanto, se justifica la necesidad de otra sociedad posible que, por su estructura económico-social, construya las bases y condiciones favorables para enriquecer humanamente a sus miembros al socializar la creación.

De ahí el importante valor social del arte que, asociado a las nuevas tecnologías, ofrece — con su producción abierta y su recepción activa, práctica — esas posibilidades de extender o socializar la creación, aunque, al realizarse en la sociedad presente, llevá la marca de la enajenación. Pero, esperamos y, sobre todo deseamos que estas posibilidades creativas encuentren, para realizarse, las condiciones favorables en una sociedad alternativa a esta sociedad enajenada, capitalista, en que vivimos o más exactamente: malvivimos.

## BIBLIOGRAFÍA

- CORDEIRO, Waldemar (ed.), *Arteonico o uso creativo de meios electronicos*, Editora de Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, 1972.
- CHRISTIAN, Paul, *Digital Art*, Thames and Hudson, Londres, 2003.
- DARLEY, Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculos y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2002.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- GIANNETI, Claudia, *Estética digital*, L'Angelet, Barcelona, 2002.
- (ed.), *Art telemática*, L'Angelet, Barcelona, 1998.
- JAMESON, F., *El posmodernismo y la lógica cultural del capitalismo*, Paidós, Barcelona, 1998.
- MARCHAN FIZ, Simon, “Entre el entorno de lo real y la inmersión en lo virtual. (Consideraciones desde la estética y las prácticas del arte)”. Conferencia pronunciada en el Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría del Arte, Madrid, marzo de 2004.
- POPPER, Frank, *Arte, acción y participación*, Ediciones Akal, Madrid, 1989.

- 
- QUEAU, Philippe, *Lo virtual (virtudes y vértigos)*, Paidós, Barcelona, 1966.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx* (nueva edición, prólogo de Federico Álvarez), Siglo XXI, México, 2005.
- VALERO, Rossana, *El arte digital: ¿nuevas técnicas de producción o también en apreciación estética?* Disponible en <http://hipertextos.mty.itesm.mx/mum4vales.html>, 03/1/2004.
- WALTER, B., *Questioning digital aesthetic*. Disponible en <http://www.edu.dk/hum/bkw/digital-aesthetics.html>, 2000.



# APÉNDICE



## SOCIALIZACIÓN DE LA CREACIÓN O MUERTE DEL ARTE

---

EL PROBLEMA DE LA MUERTE del arte no se ha planteado en nuestros tiempos por primera vez. Ya a finales del siglo XVIII el auge del racionalismo llevaba a preguntarse si la poesía no correspondería a una fase arcaica de la humanidad (la del mito y la fábula). Hegel, por su parte, en el siglo XIX, consideraba que el arte ya no respondía a los altos intereses del Espíritu; a su modo de ver, había perdido todo lo que en él había de verdad, de realidad y necesidad; era, por ello, cosa del pasado. Ahora bien, en nuestra época, la muerte del arte no sólo es proclamada y deseada una y otra vez por teóricos y críticos e incluso por los propios artistas, sino que una serie de hechos parecen confirmarla. Esto basta para que el problema no pueda ser soslayado. Con todo, se abre inicialmente, con la pregunta, una doble vertiente. Al hablarse de la muerte del arte, ¿se habla de determinado tipo de actividad artística, por muy importante que haya sido en el pasado o el presente?, ¿o se trata, en rigor, del arte como forma de praxis humana específica que, a la manera del mito, habría perdido para siempre su importancia en la sociedad moderna?

Si el hombre es ante todo un ser práctico, transformador o creador, que produce con su trabajo una naturaleza humanizada y crea asimismo, en este proceso, su propia naturaleza social, humana, el arte es una actividad humana esencial. Las obras de arte son en primer lugar creaciones. En

Conferencia pronunciada en el VII Congreso Internacional de Estética (Bucarest, Rumania, 28 de agosto a 2 de septiembre de 1972).

ellas, el hombre extiende, enriquece, la realidad humanizada por el trabajo y se eleva la conciencia de su dimensión creadora. Pero el arte no sólo manifiesta esta dimensión del hombre, sino que sirve a otros fines, cumpliendo las funciones más diversas: mágica, religiosa, política, lúdica, económica, etcétera. Ahora bien, todas estas funciones las ha cumplido en su momento como realidad creada, aunque no siempre haya existido una clara conciencia de su naturaleza propiamente creadora, es decir, estética. En otras épocas, el artista producía obras de arte que no eran contempladas como tales, sino como objetos producidos excelentemente para servir otros fines. En verdad, las obras de arte no eran contempladas, sino utilizadas.

La apropiación estética es un hecho moderno vinculado a un proceso de autonomización del arte y de creciente división social del trabajo. La percepción estética de la obra de arte es característica de una relación entre la producción y el consumo (o goce) artísticos que sólo comienza a darse a partir del Renacimiento y particularmente en épocas más cercanas a nosotros. Cuanto más se autonomiza el arte tanto más exige una adecuada apropiación estética, que no reclama forzosamente la eliminación de su contenido ideológico, sino la captación de éste en el acto unitario y total de la percepción, no como contenido aparte, sino como contenido *formado*, integrado en la obra como estructura total.

El modo de percepción estética, característico de la relación obra-público en la sociedad moderna, es un acto de reconocimiento. En la contemplación, reconocemos ante todo que estamos frente al producto de una actividad creadora. La obra está destinada primordialmente a ser contemplada, escuchada o leída, y en este acto el espectador, oyente o lector toma conciencia de que se halla ante un producto en el que se objetiva un trabajo creador que da fe de la naturaleza creadora del hombre y, por tanto, del grado en que nosotros — como individuos — la hacemos nuestra. En suma, la

relación con la obra en los tiempos modernos es una relación contemplativa, con un producto humano a contemplar. Pero ya hemos subrayado que se trata de una relación histórica, social. Ni las pinturas prehistóricas ni las catedrales góticas o las pirámides de Teotihuacan estaban destinadas primordialmente a ser contempladas, sino que eran obras humanas llamadas a cumplir sobre todo una función mágica o religiosa.

Pero, cualquiera que haya sido o sea el modelo de apropiación de la obra de arte, ésta es objetivamente un producto humano creado, una nueva realidad que, como tal, se integra en el mundo de objetos que sólo existen por el hombre y para el hombre. El arte es, por ello, en todos los tiempos, independientemente del modo de apropiación dominante, un libro abierto en el que podemos leer hasta dónde se eleva la naturaleza creadora del hombre. A la luz de esta concepción, el hombre y el arte aparecen en una relación de necesidad: sólo hay arte por y para el hombre (entendido en un sentido social y no puramente individual) y sólo hay hombre —en el mismo sentido— cuando transforma y crea; por tanto, cuando hace también arte. Por el arte, el hombre se afirma en su dimensión más propia y, a su vez, contribuye a tomar conciencia de ella.

Ahora bien, si ha sido y es una necesidad vital en cuanto extiende, enriquece y eleva la creatividad humana y la conciencia de ella, ¿qué sentido tiene preguntarse por la muerte del arte como actividad creadora? ¿Acaso su destino se encuentra mortalmente amenazado en su propia naturaleza; es decir, como actividad creadora? ¿O quizá la necesidad de arte es cumplida o puede serlo por otras vías: las de la producción, la ciencia y la técnica? ¿Estamos tal vez ante una actividad que, si en el siglo XVIII algunos consideraron arcaica, hoy en el siglo XX —siguiendo la misma línea de argumentación— lo sería con mayor razón?; ¿o nos hallamos ante una actividad que —siguiendo a Hegel.— ya no

respondería a los más elevados intereses del hombre, intereses a los que responderían, en cambio, la producción, la ciencia y la técnica, particularmente al perder su carácter enajenante?

Toda una serie de hechos, en nuestra época, conspiran contra el arte y minan el terreno en que puede desarrollarse como actividad creadora. Con ello, parece confirmarse la muerte del arte como pérdida de su carácter de necesidad vital o de la alta función social que tuvo en otros tiempos. Resulta así que justamente cuando, con la revolución del arte moderno, alcanza más plenamente su autonomía y se universaliza el modo de apropiación estética correspondiente (la actitud contemplativa) hasta el punto de neutralizar las funciones (mágicas, religiosas o políticas) que cumplían fundamentalmente las obras del pasado; o sea, cuando justamente se universaliza todo el arte bajo el modo de apropiación contemplativa, y surge por primera vez una verdadera historia universal del arte (no ya propiamente occidental o eurocentrista), es cuando se habla de la muerte del arte. Esto nos hace sospechar que no hay tal universalidad de un modo de apropiación estética, y que ésta, en definitiva, se halla ligada a ciertas condiciones sociales o a determinada división social del trabajo que impone esa pretendida universalidad del modo de apropiación estética que se desarrolla justamente con la sociedad burguesa. Pero, incluso en el marco de ella, se da una serie de hechos que minan no sólo el terreno del arte como actividad creadora, sino también el modo de apropiación contemplativo que parecía haber asegurado la verdadera y plena relación del espectador con el producto artístico.

Enumeremos algunos de estos hechos característicos:

1. La obra de arte se convierte cada vez más en mercancía, y el arte se vuelve una rama de la actividad económica. La transformación del producto artístico en mercancía significa que el valor de uso (estético) del producto se sujeta al

valor de cambio en el mercado y que, por tanto, la creación tiene que ajustarse a las leyes de la economía mercantil. Con ello no hace más que extenderse al arte la ley de la producción material en la sociedad capitalista como producción para el cambio o, más exactamente, para la obtención de beneficios. Es la misma ley que tiende a convertir un trabajo en un sentido económico improductivo (como era el artístico en otras sociedades) en un trabajo productivo. Todo esto es lo que Marx vino a confirmar al sentar la tesis de la hostilidad del capitalismo al arte. Esta contradicción entre arte y capitalismo no es casual, sino esencial; se encuentra determinada por la naturaleza misma de la producción capitalista, en cuanto que sus leyes tienden a extenderse a todas las actividades humanas; es decir, a comercializar o mercantilizar todo.

Ya en la esfera del trabajo, la producción capitalista entra en contradicción con el principio creador, y el trabajo adquiere la forma de un trabajo enajenado. Si el arte es, ante todo, un trabajo creador, la verdadera producción artística se convierte en la antítesis de la producción material capitalista, que niega lo que es esencial en el arte: su creatividad. La integración de la obra de arte —como mercancía— en el mundo de la producción material (del mercado y de las leyes de la oferta y la demanda) significa que la obra se aprecia no por su valor de uso (estético), sino por su valor de cambio; es decir, se hace abstracción de su verdadero valor. Con ello, el arte se ve negado en su propia esencia, como actividad creadora, y el artista ve negada asimismo su libertad de creación. Esta situación del producto artístico es independiente de la estructura interna de la obra, de la escuela o tendencia artística a la que se adscriba, o de su contenido ideológico. Todo producto, incluso —en nuestra época— aquellos que se impusieron primeramente por su valor estético o aquellos que trataron de impugnar la sociedad presente, puede obtener el estatuto económico de una mercancía. Es una situación que no depende de la voluntad del

artista, ya que no sólo difícilmente podría subsistir sin entrar en el mercado, sino que éste constituye el punto obligado para que se establezca la comunicación entre su obra y el espectador.

La extensión de las leyes de la producción material capitalista al arte, al entrar en contradicción con su naturaleza creadora, constituye una amenaza mortal para el arte. Pero de esto no cabe extraer la conclusión simplista de que el arte es imposible bajo el capitalismo. Se trata de una tendencia de la producción capitalista tanto más negativa cuanto más logra alcanzar al arte, pero no de una ley que le afecte de un modo absoluto e inexorable. No logra extenderse a toda la producción artística en igual medida, e incluso cuando el artista trabaja para el mercado, su trabajo no puede ser reducido fácilmente a la nivelación de la producción mercantil. Por otro lado, en la medida en que el artista cobra conciencia de su incompatibilidad como creador con el sistema y en que existe un importante sector revolucionario de la sociedad, puede intentar llegar a este sector sin pasar forzosamente por el mercado. Pero se trata de duras victorias en una sociedad que, al negar el principio creador en la producción material, cerca hostilmente al arte y entra en contradicción con su verdadera esencia. La tesis de la muerte del arte tiene sentido si vemos en ella un modo de expresar esta hostilidad contra su propia existencia, hostilidad que —afortunadamente— no ha logrado acabar con el arte.

2. El peligro que representa la contradicción entre producción material y arte se acentúa más en otro terreno. La sujeción del arte a la economía, a la obtención del máximo beneficio, exige —como en otros terrenos— una producción masiva y esto sólo puede alcanzarse mediante una uniformización o estandarización de los productos y una nivelación de los gustos y necesidades del consumidor. El principio de la rentabilidad exige un tipo de producción y consumo al que no se presta fácilmente el arte verdadero, pese a su inte-

gración en el circuito del mercado. Ahora bien, esa producción y ese consumo masivos —exigidos por las leyes de la producción material capitalista— son los que se logra con el surgimiento y desarrollo cada vez mayor en nuestra época de un subarte o pseudoarte popular o de masas. Ese pseudoarte banal y mediocre, cuyos productos son absorbidos en gran escala a través de los medios masivos de comunicación, es el que puede asegurar los más altos beneficios. Pero, al mismo tiempo, por ser el que corresponde a las necesidades enajenadas de un hombre hueco, despersonalizado, es también el “arte” que cumple, bajo el capitalismo, más eficazmente una función ideológica muy precisa: mantener a su consumidor en la situación enajenante del hombre cosificado u hombre-masa, contribuyendo así a afianzar un sistema en el que —como dice Marx en *El capital*— las relaciones entre los hombres toman la forma de relaciones entre cosas. En la medida en que este pseudoarte exige una apropiación conforme a su naturaleza, es decir, banal, despersonalizada, contribuye a deformar y rebajar el gusto. Pero, con ello, a su vez, el consumidor de este pseudoarte se cierra el camino para establecer una relación propiamente estética con el verdadero arte. Y esto sí constituye una amenaza mortal para el arte.

3. Desde el punto de vista de la comunicación artística, es justamente en la época de la comunicación masiva cuando el arte se siente más incomunicado. El arte moderno se ha quedado sin público o, más exactamente, éste se ha reducido a una minoría o elite. Por un lado, su lenguaje se acerca en muchos casos a un lenguaje hermético, cifrado, que no permite su asimilación por amplios sectores de la sociedad. Por otra parte, la enajenación o masificación de gran parte de la sociedad actual hace imposible que la comunicación pueda establecerse. Cuando estas masas se acercan a la obra de arte, ya no pueden verla como un objeto estético. De ese modo, existe un divorcio entre el arte y el

público. El arte se divorcia *necesariamente* de las masas porque no puede descender al nivel de su sensibilidad deformada, y éstas no pueden elevarse al nivel del arte. La consecuencia de todo ello es la escisión entre arte minoritario, de elite, y arte mayoritario, de masas: auténtico el uno, falso y banal el otro. Esta escisión se halla vinculada a ciertas relaciones de producción o, más exactamente, a la apropiación privada de los medios masivos de comunicación, y su mantenimiento es mortal para el arte verdadero, ya que limita sus posibilidades de comunicación y, por tanto, su función social.

4. La muerte del arte es decretada, a veces, desde adentro. Los constructivistas lo niegan como actividad autónoma; los dadaístas y surrealistas gritan "¡abajo el arte!"; Marcel Duchamp envía un urinario a una exposición con su firma para negar así el estatuto de la obra de arte. Desde hace medio siglo no han dejado de escucharse los gritos contra el arte, por verse en él la inversión de la vida misma. En el Mayo francés de 1968, estos gritos pasaron de los artistas a los estudiantes. "El arte ha muerto, liberemos la vida", decía una inscripción en la Sorbona. Pero estos gritos y gestos no se lanzaron en realidad contra el arte como actividad creadora, sino contra una ideología estética burguesa que hace del arte una mercancía o un cómodo sillón que asegura beneficios en un caso o una cómoda complacencia con los valores tradicionales en otro.

Desde el dadaísmo hasta nuestros días, los artistas se han empeñado en una vasta empresa de destrucción de los valores tradicionales. Al atacar el arte, apuntaban en realidad a la ideología burguesa; sin embargo, no debe exagerarse el alcance de su empresa. Sus protestas nihilistas o abstractas se han traducido en muchos casos en una reacción romántica o irracional contra fenómenos típicamente modernos (la industrialización, la masificación y la burocratización), pero sin ver sus raíces sociales. En otros casos, su radicalismo

pequeñoburgués les hace abrigar la ilusión de que sus gritos y sus gestos pueden desempeñar un papel decisivo en la destrucción de la vieja sociedad. Confunden así la revolución en el arte, o contra el arte, con el arte de la revolución, confusión que la burguesía hace ya tiempo no tiene y que está interesada en alimentar, y que de hecho alimenta, al lograr conjugar la rebeldía de muchos artistas con su sometimiento a las leyes del mercado. La muerte del arte, entendida como muerte de cierto arte, del arte de las galerías privadas, y como verdadera liberación de lo que hoy frena o limita su potencial creador, necesita una integración de la crítica y negación artísticas con la crítica y negación prácticas, revolucionarias, de la vieja sociedad. Con ello, lejos de morir, el arte como tal habrá de encontrar una nueva vida.

5. No falta quienes ven la muerte del arte en el hecho de que, en nuestra época, trata de integrarse en el mundo de la producción, o más exactamente, de conjugar lo estético y lo útil, o bien, de aliar la forma y la función. Para muchos, estas alianzas, que se reducen en definitiva a la alianza entre el arte y la técnica, constituyen verdaderos contubernios que sólo pueden ser mortales para el arte, para los valores estéticos.

Sabemos que esto que hoy niegan algunos constituyó una de las grandes preocupaciones y aportaciones de los artistas soviéticos en los primeros años de la Revolución y que, actualmente, esta integración de lo estético y lo útil sigue siendo una de las grandes necesidades del arte en nuestro tiempo, para ser verdaderamente arte de su tiempo. Pues, ¿cómo es posible que el arte pueda vivir hoy de espaldas a esta enorme realidad de la técnica y empeñarse en crear como si se viviera en el mundo no ya del Renacimiento o del siglo pasado, sino de comienzos de nuestro siglo?

Los que ven en el asombroso progreso de la técnica y en el acercamiento del arte a ella un signo mortal, se aferran a una concepción del arte, de sus medios de expresión o técnicas expresivas, que corresponde a un mundo que ya no puede

volver. La antinomia entre el arte y la técnica es tan románticamente reaccionaria como la que le sirve de base: entre el hombre y la técnica. Ciertamente, no es la máquina (o la técnica) la que se vuelve contra el hombre, sino cierto uso humano o social de ella, de acuerdo con las relaciones de producción dominantes. La supuesta antinomia entre el arte y la técnica viene a sancionar esa idea regresiva de la técnica. De acuerdo con ella, se establece un reparto de papeles muy desigual: el arte sería la expresión de la libertad, de lo espiritual, de lo verdaderamente humano; la técnica, de la esclavitud, de lo material, de lo inhumano. Pero arte y técnica son actividades humanas, y no se puede negar en nombre del principio creador del arte, a la técnica. Por otro lado, ha de verse en ella un factor de su propio desarrollo y no un obstáculo. El arte moderno, desde la búsqueda de Malevich, Tatlin, *et al.*, en los primeros años de la Revolución de Octubre, ha tenido conciencia de esta necesidad de aliar el arte y la técnica. Hoy vemos cómo el arte se sirve de materiales y mecanismos para fines estéticos; cómo estetiza los objetos técnicos e industriales y cómo el arte cinético, por ejemplo, hace de la técnica un uso estético. Pero hay que distinguir entre este uso estético y la producción estetizada que, sin dejar de cumplir una función práctico-utilitaria, satisface asimismo una necesidad estética. El principio creador del arte, lejos de ser abolido, reaparece aquí en una nueva forma al llevar la técnica al campo mismo de lo estético o introducir éste en la entraña misma de lo técnico o lo útil, como sucede con los objetos fabricados que nos satisfacen no sólo funcionalmente, sino también estéticamente.

Así pues, lejos de oponerse técnica y arte, y de prepararse el segundo a morir a manos de aquélla, el arte se enriquece cuando se sitúa creadoramente ante la técnica y logra usarla estéticamente o estetizar sus mecanismos o los productos industriales. Ahora bien, el uso estético de la técnica o de la producción significa, en definitiva, verla en relación

con el hombre, con sus necesidades y, dentro de ellas, con su necesidad estética. Por tanto, en una sociedad en la que la producción no está al servicio del hombre, o en la que el valor de cambio predomina sobre su valor de uso, este nuevo e importante valor de uso (o estético) que adquieren los productos técnicos e industriales, tiene que verse necesariamente limitado.

Vemos, pues, que la hipótesis de la muerte del arte, que sería tanto como afirmar la muerte del hombre como ser creador, es una tesis que nutre su pesimismo precisamente de su carácter abstracto, general; es decir, del olvido de que el arte no puede dejar de estar presente en medio de la hostilidad que lo rodea. Lo que existe en realidad es un sistema que se opone al principio creador (ya sea en el trabajo o en el arte) al transformar al hombre en objeto o cosa, y lo que existe real, efectivamente, es una tendencia, que tiene su raíz en el sistema capitalista, de impedir que el arte se afirme y extienda como actividad creadora. Y esta tendencia se manifiesta, como hemos visto, en la mercantilización del arte, en la extensión de una forma de producción y apropiación que rebaja la sensibilidad estética, en la agravación de la dicotomía arte minoritario-arte de masas, en la proclamación del nihilismo por los propios artistas y, finalmente, en la reducción de las enormes posibilidades que abre al arte en nuestro tiempo el desarrollo de la técnica y de la industria. Pero la hostilidad al arte que estos hechos testimonian tiene su raíz en un sistema de producción para la obtención de plusvalía y de apropiación privada de los medios de producción. Y esta hostilidad, aunque no llegue al extremo de dar muerte al arte, entraña graves peligros y limitaciones para él.

Justo es reconocer que no basta con que la producción deje de ser lo que es en la sociedad capitalista, o con que la propiedad privada pierda su posición dominante, para que el arte se vea libre de todo tipo de hostilidad. La experiencia

histórica nos dice que las sociedades que han abolido esta forma de producción y apropiación privada y que ya no se guían por el principio de la rentabilidad no han podido asegurar el desarrollo del arte como actividad libre y creadora.

No ha bastado para ello la pérdida del estatuto económico de la obra de arte. Allí donde surge y se desarrolla, o donde aún se mantiene en la teoría y la práctica la estética stalinista-jdanoviana, la sujeción económica ha dejado paso a la sujeción ideológico-política. La economía cede su sitio a la política y nuevos peligros amenazan al arte: legislación en materia de estética e intervención del Estado en el proceso creador con la consiguiente negación (o, al menos, limitación) de la libertad de creación, logro de una fácil comunicabilidad a expensas de la renovación de los medios de expresión. Lo que el artista gana en seguridad, lo pierde en creatividad. El arte de la revolución pretende afirmarse con principios, valores y medios de expresión ya caducos, justamente los que fueron inventados para poder captar otra realidad. El arte de la revolución deviene así la contrarrevolución en el arte.

El hecho mismo de que el arte, liberado de la sujeción económica, siga unido a veces a medios de expresión propios del realismo burgués, y de que, en otros casos, su supeditación a tareas ideológico-políticas urgentes, no haya permitido su desarrollo como actividad creadora, parece abonar la hipótesis de la muerte del arte. Pero afirmar esto sería moverse en el mismo nivel de abstracción y generalidad con que se ha venido formulando esa hipótesis. Los peligros de uno y otro tipo que amenazan al arte responden a fenómenos histórico-concretos. En un caso se trata de la hostilidad al arte que está en la entraña misma del capitalismo; en otro, se trata de limitaciones y deformaciones burocráticas determinadas por las dificultades objetivas con que ha tenido que tropezar en nuestra época la transición al socialismo. Pero ellas en modo alguno están en la entraña misma de la socie-

dad socialista, la cual, por su propia naturaleza, surge precisamente para elevar y desplegar las posibilidades creadoras del hombre, consideradas a su vez estas posibilidades como exclusivas no de un sector privilegiado de la sociedad, sino del conjunto de ella.

Hoy más que nunca el destino del arte, su vitalidad y su función social como forma de la praxis humana creadora son inseparables del socialismo. Por tanto, en nuestro tiempo son inseparables de la tarea de instaurar y construir una sociedad en la que pueda desenvolverse plenamente su capacidad creadora, después de superar diferentes formas de enajenación (económica, política, ideológica).

El arte puede contribuir a esa tarea en dos formas fundamentales: *a*) con su propia actividad creadora (toda verdadera obra de arte es un proyectil contra la mediocridad, la oquedad espiritual y el gusto banal que satisface un subarte por los medios masivos de comunicación), y *b*) con su función crítica: el arte puede contribuir a elevar la conciencia de la realidad con sus propios medios y no como simple propaganda o ilustración de tesis. Puede ayudar así a subvertir los principios de una sociedad que niega por su propia naturaleza el principio creador.

El verdadero problema del arte en nuestro tiempo es, por consiguiente, el que nuestra época plantea en forma más general: abolir la propiedad privada sobre los medios de producción y, donde éste paso ya se ha dado, pasar a una verdadera socialización en todos los órdenes: también en el arte, lo cual le impone una nueva tarea que supera por su importancia, considerada ya en una escala histórica más amplia, a las dos que antes hemos señalado. Se trata de invertir radicalmente la relación entre la obra de arte y el espectador, o también entre la producción y el consumo artísticos.

En toda la historia artística moderna, el arte, como forma de actividad humana creadora, se concentra en un sector privilegiado de la sociedad en el que el espectador contem-

pla, pero no crea. La actitud contemplativa entraña un reconocimiento de la capacidad creadora objetivada en la obra, y, en cierto sentido, nos hace conscientes de nuestras posibilidades creadoras. Pero la obra es un objeto a contemplar, una creación cerrada. Ahora bien, si el hombre es ante todo un ser creador, sus posibilidades creadoras deben ser actualizadas, en mayor o menor grado, no sólo en individualidades excepcionales, sino a escala social. Lo cual significa extender el área de la creatividad que, en la sociedad capitalista, deja fuera de ella a grandes masas de la población. La obra de arte ha de ser no sólo un objeto a contemplar, sino a transformar, contribuyendo así a ampliar el área de la creatividad. Esto significa la necesidad de ir más allá de la concepción tradicional del arte como actividad propia del artista excepcional, cuyos frutos deben ser contemplados por una minoría y, en el mejor de los casos, por la masa. Esta nueva concepción del arte es exigida por la necesidad de contribuir a que el hombre despliegue en escala masiva, y no sólo privilegiada, sus posibilidades creadoras. Ello exige, a su vez, no sólo la abolición de la dicotomía arte de minoría-arte de masas, sino también superar la concepción del arte social, público (que considera el problema resuelto al pasar del cuadro de caballete al mural). Cierto es que aquí cambia la amplitud del círculo que consume la obra, lo cual no es desdeñable. Pero la relación entre obra y espectador (el modo tradicional de apropiación estética) se mantiene: el artista — como creador privilegiado — ofrece su creación a un público o masa que se limita a contemplarla pasivamente.

Todo arte es social o público por naturaleza, y justamente esta cualidad social es la que se tiende a negar en una sociedad en la que rige la apropiación privada, manteniendo así a amplios sectores sociales al margen de una verdadera relación estética con la obra de arte. El objeto artístico es un puente entre el creador y los hombres de su tiempo. Se puede tratar de ampliarlo; es decir, de democratizar el arte, como

se ha hecho desde que la burguesía sacó la pintura y la música de las cortes o de los salones aristocráticos para llevarlas a los museos o al mercado, en el primer caso, o a los conciertos públicos en el segundo. Se puede extender esta relación entre el espectador y la obra utilizando positivamente los medios técnicos modernos, aunque, como hemos señalado anteriormente, la lógica de la economía empuja a la difusión en escala masiva de seudoproductos artísticos a través de los medios masivos de comunicación. Pero, aun con un uso positivo de los medios de difusión, se trata siempre de una democratización del arte que mantiene intacta la relación contemplativa entre la obra y el espectador.

Ahora bien, si de lo que se trata es ante todo de instaurar y construir una nueva sociedad que permita desplegar, no sólo en un sector privilegiado, sino en la sociedad entera, la capacidad creadora de los hombres, el arte debe contribuir a extender el área de la creatividad, cambiando radicalmente la relación con la obra, haciendo que el consumidor no se limite a asumir pasivamente lo ya producido, sino a insertarse en un proceso de creación en el cual la obra producida por el artista sea una etapa importante, pero no la última. Conforme a la dialéctica de la producción y el consumo —que Marx expone en su “Introducción” a la *Crítica de la Economía Política*—, sin producción no hay consumo, aquella proporciona la materia a éste. Pero la producción no existe sin consumo (“el producto sólo conoce su cumplimiento final en el consumo”). La producción —dice asimismo Marx— no sólo crea productos, sino también el modo de consumirlos. Al modo de producción que hasta ahora ha dominado —y que ha surgido en las condiciones sociales de la apropiación privada— ha correspondido la forma de apropiación estética contemplativa. Pues bien, si se trata de desarrollar el potencial creador del hombre a escala social, se requiere una nueva forma de producción artística a la que corresponda otra forma, también nueva, de apropiación estética.

En otros términos, la producción artística ha de crear con su obra posibilidades de creación que deben ser asumidas o realizadas por el consumidor; quien de este modo continúa el proceso creador. Éste es el tipo de producción artística que, en nuestra época, comienza a darse con el tipo de obras que Umberto Eco ha bautizado como "abiertas".

La nueva relación entre obra y consumidor altera radicalmente la relación tradicional. El artista es creador en un doble sentido: *a*) como en el pasado: de una nueva realidad; *b*) de nuevas posibilidades de creación. La obra muestra prácticamente su valor en la medida en que es actualizada. Pero, a la vez, es fuente inagotable y, en este sentido, es una creación ininterrumpida o permanente.

No nos interesa ahora penetrar en la estructura de esa "obra abierta" y de la nueva relación, lo cual ha sido estudiado por Umberto Eco, sino poner de relieve la perspectiva que abren estas nuevas experiencias artísticas a la sociedad y al arte, como socialización de la creación, es decir, como el modo de apropiación estética más adecuado para una sociedad que se rija no ya por el principio de la rentabilidad, sino por el principio creador.

El proceso creador como proceso colectivo e ininterrumpido, sin excluir el papel del individuo, conduce a extender el dominio del hombre social como ser creador. En este sentido, es la antítesis de la apropiación privada, burguesa, de los productos creados, y también del consumo masivo de éstos que contribuye justamente a la despersonalización o cosificación.

Esta socialización de la creación —tal como se vislumbra a través de algunas experiencias artísticas de nuestro tiempo— prolonga el acto creador a partir de posibilidades creadas por el artista. De este modo, su papel como depositario único del acto creador desaparece, pero justo es señalar que no todo queda resuelto con este modo de producción y apropiación artísticas. Si bien es cierto que el artista

pierde su posición privilegiada como creador, sigue conservando una posición dominante como creador de las posibilidades de creación que otros deben realizar. En cierta forma, tendríamos una nueva dicotomía: creación pura, individual, y creación en el marco de posibilidades creadas.

Ahora bien, la "obra abierta" no tiene por qué ser la única forma de socialización de la creación. Otras formas están por inventarse o crearse. Otras tienen que surgir de la alianza entre arte y técnica, o entre arte y vida cotidiana. De lo que se trata es de que la creación deje de estar encarnada en minorías privilegiadas en una férrea división social del trabajo.

Se trata de acabar con el papel pasivo del consumidor estético, porque así el arte responderá a las necesidades de una sociedad en la que lo humano se afirme como creatividad. El arte tradicional tiene que dejar paso a un modo de producción que reclama, a su vez, un nuevo modo de apropiación estética. Se trata de incorporar al espectador o intérprete del pasado al proceso creador y aunque esta incorporación tenga un carácter limitado y no se eleve al nivel excepcional del genio, significará una enorme extensión de la actividad creadora, una verdadera socialización de ella.

Las experiencias artísticas que, en este sentido, han surgido y se han desarrollado en plena sociedad burguesa, tienen una enorme importancia por las perspectivas que abren, a través del arte, a la socialización de la creación. En una sociedad en la que rige la negación del principio creador en el trabajo, la hostilidad al arte, la reducción de la creatividad a sectores privilegiados y la apropiación privada de los productos artísticos, estas nuevas experiencias artísticas tienen un enorme significado no sólo desde el punto de vista artístico (como anticipo de un arte del porvenir), sino también como negación radical del principio mismo de una sociedad en la que tiende a extenderse la enajenación; es decir, la antítesis de la creación.

Pero el destino del arte, tanto su salvación en las condiciones más hostiles como su transformación radical al socializar la creación, no es una tarea propiamente artística, sino que es inseparable del cambio radical del sistema de relaciones en el que el poder de creación del hombre se ve negado y, por tanto, de ahí la necesidad de construir una nueva sociedad en la que el principio de la socialización se extiende desde la producción material a la producción artística.

No se trata, pues, de mantener el arte salvando la forma de apropiación estética tradicional que corresponde al mantenimiento de la vieja división social del trabajo entre creadores privilegiados y consumidores en cierto modo también privilegiados, incluso en su actitud contemplativa.

Pero un cambio radical como el que significa alterar radicalmente las relaciones entre el espectador y la obra al extender al consumidor la participación en el proceso creador o como el que significa ampliar al universo de lo estético llevándolo a la calle, a la ciudad en que vivimos, al medio urbano y técnico que nos rodea, está más allá de las polémicas actuales entre figuración y realismo que se mueven en el campo de una concepción tradicional del arte, de la vieja relación entre producto artístico y consumidor, que ha dominado en las condiciones del régimen de la propiedad privada.

Lo que verdaderamente se opone al arte como actividad creadora y, sobre todo, a que sea un medio para extenderse más allá del círculo privilegiado de las individualidades artísticas, son las sujeciones de orden económico propias de la sociedad capitalista. Y estas sujeciones son las que han de llevar al artista a la comprensión de que su puesto está al lado de las fuerzas revolucionarias que luchan por la transformación radical del sistema. Y, en este sentido, sin perder de vista que el destino final del arte como actividad creadora está en la socialización de la creación, un arte de inspiración revolucionaria que contribuya a elevar la conciencia de esa lucha no sólo es posible, sino necesario.

También en las sociedades que, después de haber abolido la apropiación privada sobre los medio de producción, tienen que recorrer un largo camino de transición al socialismo, un arte que sirva a la comunidad (sin sujeciones burocrático-administrativas) elevando la conciencia de la realidad como medio para contribuir a la construcción de la nueva sociedad es también posible y necesario. Pero aquí, a partir de la socialización de los medios de producción y de la participación creadora de todos los miembros de la sociedad en la vida social, es donde la socialización de la creación debe encontrar el terreno y el cauce más favorables.

En cuanto a los países subdesarrollados, particularmente de América Latina, en los que la conquista del poder o el mantenimiento de éste tiene que hacerse en las condiciones más terribles de atraso económico y cultural, el acto más artístico puede ser, en ciertas circunstancias, el luchar por la instauración o mantenimiento de las nuevas condiciones sociales que permitan elevar a las masas —en el futuro— a un arte verdadero. Esto significa, por otro lado, que las tareas de un arte de inspiración ideológico-política revolucionaria pasan a un primer plano. Ahora bien, pensar que los artistas en estos países no tienen nada que aportar con su arte como praxis creadora, y que deben limitarse a esperar que las innovaciones o renovaciones de los medios de expresión le lleguen de fuera (de París, Nueva York o Roma), sería un acto de neocolonialismo artístico.

Aunque el rigor de la batalla obligue a poner por delante un arte de inspiración ideológico-revolucionaria, y aunque incluso haya momentos en que —como dijo José Martí— haya que entregar el arte al fuego para salvar cosas más importantes que el arte mismo, definitivamente su destino final está en manifestar la capacidad creadora del hombre y en contribuir a extender a toda la sociedad el área de la creatividad. Por ello, el arte de inspiración revolucionaria se justifica por la necesidad de contribuir, de ese modo, a crear

las condiciones de su destino final. Pero de lo que se trata en definitiva, tanto para el artista como para las fuerzas sociales revolucionarias a las que esté vinculado, no es salvar el arte tradicional de elite; es decir, de creadores y contempladores privilegiados, sino de contribuir con el arte a instaurar y forjar una nueva sociedad en la que se dé paso, en la ciudad, en la calle, a una ampliación del universo estético y, con ella, a una socialización de la creación. Es entonces cuando la hipótesis de la muerte del arte habrá perdido toda actualidad y significación.

## ÍNDICE

---

Introducción . . . . .	7
<i>Primera conferencia: Introducción a la Estética de la Recepción. Sus antecedentes y fuentes teóricas . . . . .</i>	11
Bibliografía . . . . .	28
<i>Segunda conferencia: La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma (Robert Hans Jauss) . . . . .</i>	31
Bibliografía . . . . .	48
<i>Tercera conferencia: La Estética de la Recepción (II). La estructura apelativa del texto. Ideas fundamentales de la Estética de la Recepción . . . . .</i>	49
Bibliografía . . . . .	62
<i>Cuarta conferencia: Hacia una estética de la participación (I). Valoración y crítica de la Estética de la Recepción . . . . .</i>	63
Bibliografía . . . . .	80
<i>Quinta conferencia: Hacia una estética de la participación (II). La intervención del receptor en nuevas experiencias artísticas del siglo XX y, en particular, en las asociadas con las últimas tecnologías . . . . .</i>	81
Bibliografía . . . . .	98
<i>Apéndice: Socialización de la creación o muerte del arte . . . . .</i>	101



*De la Estética de la Recepción a una estética de la participación, de Adolfo Sánchez Vázquez*, editado por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en mayo de 2007 en los talleres de Impresiones Integradas del Sur, S.A. de C.V., México, D. F. La edición consta de 500 ejemplares.







Bajo la influencia de las protestas masivas contra la guerra de Vietnam y los movimientos estudiantiles del 68, surge en Alemania la escuela de la Estética de la Recepción, que busca plantear sobre nuevas bases las relaciones entre la literatura y la sociedad.

En el ciclo de conferencias pronunciadas en septiembre-octubre de 2004, Adolfo Sánchez Vázquez expone las ideas fundamentales de los principales representantes de esta corriente (Robert Jauss y Wolfgang Iser) y una valoración independiente de las mismas, así como las de sus precursores (desde Platón y Aristóteles hasta Marx, Valéry, Benjamin y Sartre) y sus fuentes teóricas (en la teoría de la literatura de Ingarden, en la teoría del arte de Mukarovsky y en la propuesta filosófica hermenéutica de Gadamer) y las principales críticas que se le hicieron.

Desde una concepción del arte como forma específica de praxis, Sánchez Vázquez recuerda sus propias tesis que desde 1965, glosando a Marx, se anticipan a la Estética de la Recepción y desarrolla una concepción del papel activo de la recepción (o del consumo), la crítica a la “hostilidad del capitalismo al arte” también en el terreno de la recepción y la necesidad de una estética de la participación que suscite la intervención del receptor en el proceso creador.

El autor examina las experiencias artísticas de la última parte del siglo xx —que desde los años 60 darán lugar a la teoría de la recepción de Umberto Eco centrada en el concepto de “obra abierta”— y en particular las asociadas con las nuevas tecnologías en las que el receptor se convierte en co-creador. Finalmente, retomando una conferencia de 1972 (incluida en el presente volumen) argumenta la necesidad de una “socialización de la creación” que permita la apropiación estética adecuada a una sociedad que se rija no ya por el principio de la enajenación sino por el principio creador.



ISBN 970-32-2438-5



9 789703 224388