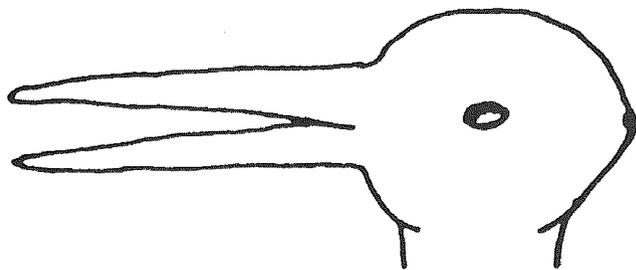


3.3. TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

La *Teoría de la Recepción* o *Estética de la Recepción* tiene como fundamento el concepto subjetivo del hecho literario. Es precisamente el sentido de la subjetividad el que vincula esta teoría crítica con otras teorías científicas del siglo XX, como la Teoría de la Relatividad formulada por A. Einstein o la Filosofía de la Gestalt, donde se sostiene que no percibimos los objetos de forma individualizada (un vaso, una mesa, una botella) sin observar vínculos entre ellos, sino formando grupos que configuran un sistema organizado y con sentido. Ésta es la razón por la que cuando encontramos a una persona con la que tenemos poco trato, circunscrito, además, a un ambiente muy determinado (por ejemplo el vendedor de zapatos o la cajera de un supermercado que apenas frecuentamos), y esto ocurre fuera de su contexto (es decir, despojado de todos aquellos elementos en los que ha tenido lugar nuestra relación con ellos) nos cuesta reconocer quiénes son y de qué los conocemos. Del mismo modo, los profesores a veces nos sentimos *descolocados* cuando observamos que nuestros alumnos han cambiado de sitio porque estamos acostumbrados a ver nuestro paisaje en el aula de una determinada manera. Pues bien, según se desprende de esta teoría filosófica, un dibujo simple, como el que se reproduce a continuación, puede interpretarse como un pato o como un conejo, según el observador determine mirar hacia la derecha, aceptando el pequeño punto allí situado como el hocico de un conejo, o hacia la izquierda, considerando que las hipotéticas orejas del anterior son en realidad el pico de un pato.



(R. Selden, 1987, p. 127)

Del mismo modo, en la *Gestalt Psychology* de Wolfgang Köhler aparecen dos diagramas entre los que es difícil establecer una relación de semejanza por la presencia en ambos del signo que representa al número 4.

(P. Hernad...

Como se
temente el s
la figura A
el centro ap
dantes de la
configuran
B, es probab
hacerlo con
de vista des
figura B lo b

De cualq
lugar, la imp
segundo lug
no se enfren

Al explic
recuperar el
que ya dim
lenguaje liter

EMR

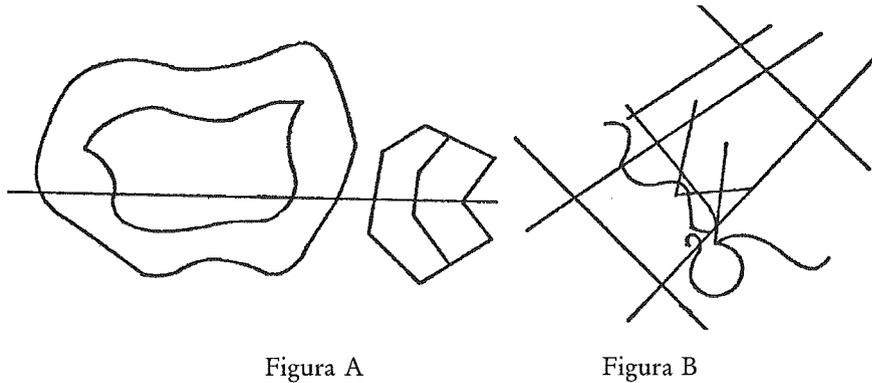


Figura A

Figura B

(P. Hernadi, 1978, p. 4)

Como señala P. Hernadi (1978: 4-5) «mientras la figura B presenta evidentemente el signo 4 como uno de sus rasgos más sobresalientes, el diseño de la figura A 'oculta' el mismo dígito hasta que abstraemos las líneas que, en el centro aproximado del diagrama, configura un 4 entre las partes colindantes de las tres unidades más visibles del diseño. Si bien las líneas que configuran un 4 actúan sobre nuestra retina tanto en la figura A como en la B, es probable que las percibamos al observar uno de los diseños pero no al hacerlo con el otro. La moraleja es muy simple: invitarnos a elegir un punto de vista desde el cual el dígito 4 sobresalga en los respectivos diagramas; la figura B lo hace; la figura A, no».

De cualquier manera, lo que nos interesa es destacar dos cosas: en primer lugar, la importancia del punto de vista adoptado para la información; y en segundo lugar, que el objeto no ha cumplido su ciclo completo hasta que no se enfrenta a un receptor y es interpretado por él.

Al explicar la Teoría de la Recepción R. Selden (1987: 128) nos invita a recuperar el esquema de la comunicación elaborado por R. Jakobson del que ya dimos cuenta al analizar el concepto que el formalista tenía del lenguaje literario:

CÓDIGO

EMISOR-----MENSAJE-----RECEPTOR

CONTACTO

CONTEXTO

Desde la perspectiva de esta corriente crítica, y tomando como punto de partida el núcleo central del esquema propuesto, la obra literaria, es decir, el mensaje, carece de existencia real hasta que hay un lector (receptor) que la interpreta. En este sentido, y como resume R. Senabre (1987: 15) «la literatura sólo existe como tal en cuanto alcanza a su destinatario: el público». Puede suceder que varios lectores den interpretaciones diferentes de un mismo texto literario, lo que pone de manifiesto que la perspectiva desde la que han enfocado su lectura también es diferente. Esto es así porque el texto literario posee un extraordinario potencial interpretativo que puede ser desarrollado de forma plural según el punto de vista adoptado por el receptor, su bagaje cultural, su situación vital y su estado anímico en el momento de la lectura. El lector, pues, no es un ser pasivo que se sitúa ante el poema esperando que éste le revele su contenido, sino muy al contrario, un ser activo que participa del mismo, colaborando así en su elaboración (Senabre, 1987: 27 y siguientes). En este sentido, R. Senabre aduce ejemplos que revelan fehacientemente el influjo del público en la creación del texto. Pero además, y siguiendo su propia argumentación, ni siquiera «es necesaria una recepción real —aunque sea en un grupo pequeño— para que el texto sufra modificaciones. Basta con que el autor tenga presente la naturaleza del destinatario para que esta circunstancia repercuta en la elaboración de la obra» (Senabre, 1987: 46).

La *Teoría de la Recepción* o *Estética de la Recepción* (traducción del término *Rezeptionsästhetik*) surgió en Alemania en la década de los 60 influida por la Hermenéutica filosófica de H. G. Gadamer. La adaptación de la teoría de Gadamer a la crítica literaria por sus alumnos H. R. Jauss y W. Iser en la Universidad de Constanza supone el inicio de los trabajos de esta escuela. Gadamer sostenía en su obra *Verdad y método* (1960::1977) que una obra literaria no aparece como un texto con sentido completamente terminado, porque éste depende de la situación histórica del intérprete. Arnold Rothe (1978:: 1987: 16-17) resume así la propuesta de Gadamer:

La relación entre texto y lector obedece a la lógica de pregunta y respuesta. El texto es, pues, la respuesta a una pregunta; dicho de otra manera, sólo percibo en un texto aquello que tiene algo que ver conmigo. Lo cierto es que la respuesta que el texto da a mi pregunta nunca es plenamente suficiente, de manera que el propio texto plantea también preguntas, y es ahora al lector al que le toca encontrar las respuestas. De lo que resulta que la lógica de pregunta y respuesta se presenta bajo una forma dialéctica o, ya que se trata de epistemología, bajo la forma del círculo hermenéutico. Por la misma razón, comprender un texto histórico quiere decir: comprender la pregunta a la que ha dado una respuesta; de un modo más general: encontrar lo que Gadamer llama el horizonte de preguntas. La comprensión de un texto histórico así concebida no implica la vuelta al historicismo objetivista, puesto que preguntas y respuestas de una época dada constituyen para mí en cierto modo un nuevo texto que, por su parte, responde a mis propias preguntas. Encon-

Sobre
de H. R. J

3.3.1. Hanz

En un
título «De
Robert Ja
lector en l
sólo se con
riencia de l
las aceptan
que pueden
contestar a
R. Jauss, 19
él mismo in
sobre todo
éxitos del
cerrados y
perar una s
abril de 196
tura, y de u
la recepción
obra, la obra
a ella. Jauss

El
relación
ción, e
La hist
el lecto
produc
dota, e

Uniendo
más relevanz
mina horizon
criterios utili
momento his

trar el horizonte de preguntas históricas no es, pues, otra cosa que integrarlo en mi propio horizonte de preguntas; de ahí la noción de 'fusión de horizontes' que ha propuesto Gadamer a este respecto.

Sobre los fundamentos de la *Estética de la Recepción* según los trabajos de H. R. Jauss y de W. Iser trataremos en las páginas siguientes.

3.3.1. Hans Robert Jauss y el *horizonte de expectativas*

En un revelador artículo publicado en la revista *Poética* (1975) con el título «Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur», Hans Robert Jauss se hacía eco de la injusta infravaloración de la instancia del lector en la Historia de la literatura. En su opinión «la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras» (H. R. Jauss, 1975::1987: 59). Ésta fue, a juicio de Jauss, la provocación con la que él mismo inauguraba el curso en la Universidad de Constanza, y con la que, sobre todo, trataba de evidenciar la crisis de su especialidad. Frente a los éxitos del Estructuralismo, basados en la inmanencia, en los sistemas cerrados y en el rechazo de la historicidad, H. R. Jauss se propone recuperar una serie de premisas que por entonces (la lección fue leída el 13 de abril de 1967) estaban olvidadas: de un lado el carácter histórico de la literatura, y de otro la relación dinámica entre la instancia de la emisión y la de la recepción en relación con el texto, es decir, entre el autor que escribe una obra, la obra misma y el receptor que en cada momento histórico se enfrenta a ella. Jauss lo expresa así:

El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores. La historia de la literatura se presenta en adelante como un proceso en el que el lector, como sujeto activo, aunque colectivo, está frente al autor, que produce individualmente, y ya no puede ser eludido, como instancia mediadora, en la historia de la literatura. (H. R. Jauss, 1975::1987: 73-74)

Uniendo, pues, los conceptos citados anteriormente surge la aportación más relevante de Jauss a la *Estética de la Recepción*. Se trata de lo que denomina *horizonte de expectativas*, que se puede definir como el conjunto de criterios utilizados por los lectores para juzgar textos literarios en cualquier momento histórico, y que ha sido identificado con el *horizonte de preguntas*

de Gadamer (A. Rothe, 1987: 17). Se trataría, por lo tanto, del conjunto de conocimientos, ideas y comportamientos preconcebidos que encuentra una determinada obra en el momento de su aparición, en relación con los cuales es valorada. Así, estos criterios son los que ayudan al lector a catalogar las obras, situándolas dentro de los diversos géneros (novela, poesía, drama, ensayo...), y le permiten, además, definir en cada momento el concepto de lo literario y del lenguaje poético frente a usos no literarios o lenguaje ajeno a la poesía. Porque en realidad nos encontramos ante una serie de textos que en muchos casos no han sido considerados literarios a lo largo de su historia. Así sucedió, por ejemplo, con los sermones medievales, con las crónicas del nuevo mundo escritas por Bernal Díaz del Castillo o con la correspondencia epistolar de Flaubert a Louise Colet. En todos estos casos se trata de obras hoy catalogadas dentro del ámbito de la literatura que sin embargo no lo fueron en su origen, es decir, que no surgieron de las plumas de sus autores con voluntad literaria. Las cartas de Flaubert, además, constituyen una especie de obra incompleta porque no han llegado hasta nosotros las misivas de Louise, destruidas por una sobrina de Flaubert con el piadoso fin de mantener indemne el buen nombre del escritor.

La distancia más o menos amplia que se establece entre las expectativas del público en cada época y su cumplimiento en el texto es denominada por Jauss *distancia estética*. En ocasiones los lectores de un período histórico determinado, demasiado conservadores en sus gustos literarios, no están capacitados para entender a un genio que se adelanta a su tiempo. Distintos factores sociales, morales y estéticos crean esas barreras del lector frente al texto, y dan origen a lecturas erróneas. Un ejemplo muy claro de lo que supone la *distancia estética* lo encontramos en el asunto de la incorporación del endecasílabo a la métrica española en el siglo XVI. Según el testimonio del poeta barcelonés Juan Boscán, recogidas al tratar el tema de la Poética en el Renacimiento (pp. 68-70), las dificultades que tuvo que sortear para que su tarea tuviera éxito fueron muchas: ante la novedad del metro unos no sabían si se trataba de verso o de prosa; otros pensaban que era demasiado sonoro y artificioso, y otros aún lo consideraban como propio de mujeres, que se fijan en el sonido y en la forma pero no en el contenido. En definitiva, se veía al endecasílabo como un verso extranjerizante frente a las formas métricas que representaban la tradición castellana. Nos encontramos, pues, ante el horizonte de expectativas del momento histórico en el que se produjo la gran innovación de nuestra métrica porque refleja el concepto poético del momento. La *distancia estética* es la que se estableció entre las expectativas de lo que entonces se consideraba poético y las formas importadas de Italia. Todavía tuvieron que pasar varios lustros hasta que el endecasílabo dejó de considerarse extranjero, es decir, hasta que se borró definitivamente esa distancia estética. En la actualidad, como resulta obvio para cualquiera que esté medianamente familiarizado con la cultura poética del español, tanto el

metro de
dentro de

Este
Jauss ca
literaria
Factores
sivo par
sea dife
ha sido
del siglo
Cervante
raron la
distancia
por las
ganaron
nos perm
cómo fu
moment
tiva, por

Para
reconstr
hasta m
ya advi
perar el
de reco
una det
lecturas
de reco
las obra
asimisa
XVII-XI
que son
persona

Per
Histori
recoge
medi

metro de once sílabas como el soneto, el terceto o la lira, se encuentran dentro del horizonte de expectativas de lo que se considera poético.

Este concepto tiene un carácter temporal variable, y por eso la teoría de Jauss cuenta con una importante perspectiva histórica. Es decir, una obra literaria no ha sido interpretada de la misma manera a lo largo de su historia. Factores sociales, culturales, económicos, etcétera, influyen de un modo decisivo para que la lectura que una comunidad hace de un determinado texto sea diferente en épocas diferentes. En este sentido, una obra como el *Quijote* ha sido objeto de diversas interpretaciones desde su aparición a principios del siglo XVII (cfr. A. Rivas Hernández: 1998a). Para los contemporáneos de Cervantes se trataba de un libro jocoso, mientras en el Neoclasicismo se valoraron las lecturas didácticas del texto; en el siglo XIX se leyó la obra desde la distinción entre espiritualismo y materialismo, representados respectivamente por las figuras de don Quijote y Sancho Panza, mientras en el siglo XX ganaron terreno sobre las demás las interpretaciones formales. Este ejemplo nos permite observar que el horizonte de expectativas original sólo explica cómo fue valorada y desde qué perspectiva fue analizada la obra en el momento de su producción, pero no establece su sentido de forma definitiva, porque como señala el mismo Jauss:

una obra literaria no es un objeto que se mantenga por sí solo y que ofrezca siempre la misma cara a todos los lectores de todas las épocas. No es un monumento que revele con un monólogo su esencia eterna. (Citado por R. Selden, 1985: 137)

Para Jauss, por lo tanto, la interpretación correcta de un texto pasará por reconstruir todos los horizontes de expectativas del mismo, desde su origen hasta nuestros días. Pero esta pretensión plantea una serie de problemas que ya advirtió el propio Jauss: por una parte, en ocasiones resulta difícil recuperar el horizonte de expectativas, dada la dificultad, a veces imposibilidad, de recoger un mínimo de interpretaciones que sobre el mismo se dieron en una determinada época. Para este supuesto Jauss recomienda recurrir a las lecturas que del texto hicieron los *lectores privilegiados*, es decir, personas de reconocido talento, capaces de ofrecer una interpretación inteligente de las obras. Esto fue lo que hizo J. Proust en *Lectures de Diderot* (1974), y es, asimismo lo que se pone de manifiesto en *Lecturas del «Quijote» (siglos XVII-XIX)* (A. Rivas Hernández, 1998a), donde se recogen las interpretaciones que sobre la obra de Cervantes hicieron literatos, críticos, editores y otras personas relacionadas con la cultura en las diversas épocas señaladas.

Pero la situación se complica aún más si lo que se pretende es hacer una Historia de la literatura desde este punto de vista. En tal caso habría que recoger el horizonte de expectativas de cada uno de los períodos (el medieval, el renacentista, el barroco, etcétera), y habría que hacerlo no sólo

—Pero además, la cantidad de huecos dejados en el texto (y la posibilidad teórica de rellenarlos correctamente) está en relación directa con la calidad del mismo texto, revelando así su riqueza.

—A la vez, los huecos ponen a prueba la capacidad del lector en su labor interpretativa y constructora de sentido, que consiste, ya lo sabemos, en rellenar los vacíos dejados conscientemente por el autor para estimular y dinamizar el acto de lectura.

—Pero los huecos de un texto pueden ser rellenados de formas diferentes si el texto tiene la suficiente calidad y es capaz de sugerir varias interpretaciones. Es decir, que las lecturas de un texto pueden ser múltiples y diversas porque cada lector, según su experiencia y capacidades, tomará un camino, excluyendo en su lectura el resto de posibilidades. Es ahora cuando se revela, precisamente, la dinámica de la lectura porque al aceptar una determinada vía interpretativa «el lector reconoce la calidad de inagotable que el texto posee; al mismo tiempo, esta misma calidad de inagotable es la que le fuerza a tomar su decisión» (W. Iser, 1972::1987: 223). Iser señala acertadamente cómo ese sentido desvelado en el texto será diferente de unos lectores a otros, a pesar de lo cual siempre existe un entramado básico común:

Las impresiones que nacen como resultado de este proceso variarán de individuo a individuo, pero sólo dentro de los límites impuestos por el texto escrito en oposición al texto no escrito. De la misma manera dos personas que contemplen el cielo nocturno pueden estar mirando el mismo grupo de estrellas, pero una verá la imagen de un arado, y la otra pensará en un carro. Las 'estrellas' de un texto literario están fijadas; las líneas que las unen son variables. El autor del texto puede, por supuesto, ejercer una influencia considerable en la imaginación del lector —él tiene todo el abanico de técnicas narrativas a su disposición—, pero ningún autor que se precie de tal intentará nunca poner el cuadro *completo* ante los ojos del lector. Si lo hace, lo perderá muy pronto, pues sólo mediante la estimulación de la imaginación del lector puede el autor tener la esperanza de implicarlo y llevar así a cabo las intenciones del texto». (W. Iser, 1972::1987: 226)

—Pero además, en el proceso de interpretación del texto se observa cómo varias lecturas no agotan el sentido del mismo. Cada uno de los acercamientos a una obra selecciona unas posibilidades de sentido, se interna en un camino, por así decirlo, y se desentiende de otras muchas opciones. Esto es así porque la riqueza que atesora el texto es muy cuantiosa, y no se puede agotar en una determinada actualización. Como señala Iser, este hecho es evidente si tenemos en cuenta nuestra experiencia en una doble lectura de una obra determinada, porque, en efecto, nuestra segunda aproximación a ella no es igual que la primera. Así, varía el conocimiento, pormenorizado o difuso, que el lector reincidente tiene sobre la totalidad del texto. Pero, además, las circunstancias vitales de ese lector seguramente

ya no
sobre
ampli
sentim
que u
distin
texto.
obra
hayam
posibl
inicial
peque
cito q
conoc
tancia
algun
que co
recor
quien

Par
del te
influir
rame
circun
así exp
rario.

C
hace
ident
una si
cación
autor,
esté d

ya no son las mismas, y este hecho también influye para que los sucesos sobre los que ya tenía conocimiento aparezcan ahora de forma diferente, amplificados o minimizados, y que susciten nuevas inquietudes y nuevos sentimientos en el alma del mismo lector. Esto no quiere decir, sin embargo, que una de las lecturas sea más verdadera que la otra: simplemente son distintas. Todo ello es, además, clara muestra de la enorme riqueza del texto. A pesar de todo, no obstante, los sentimientos suscitados por una obra en su primera lectura no vuelven a repetirse, ni siquiera aunque hayamos dejado transcurrir un amplio espacio de tiempo entre las dos. Es posible que el segundo acercamiento a un texto nos revele detalles que inicialmente nos habían pasado inadvertidos, o que nos permita encontrar pequeñas claves de organización interna o ciertos guiños del autor implícito que no habíamos captado en la primera lectura. Pero la emoción de conocer qué les sucedió a los personajes, qué se dijeron en algunas circunstancias y cómo lo hicieron, no se produce en una segunda. En este sentido, algunos lectores envidian a quienes aún no han accedido a ciertas obras que consideran excepcionales, aunque reconocen que el placer que obtienen recordando algunos pasajes de las mismas no pueden experimentarlo quienes no las hayan leído todavía.

Para concluir con la teoría de W. Iser, en el proceso de descubrimiento del texto el lector sufre una serie de transformaciones que pueden llegar a influir en su actitud. En general, y cuando una obra nos engancha verdaderamente, la lectura implica dejar en suspenso nuestra realidad, nuestra circunstancia vital concreta y nuestras ideas como personas no lectoras, y así experimentamos de forma plena lo que se nos cuenta en el mundo literario. Iser lo explica así:

Una vez que el lector se ve metido en el texto, sus propias ideas preconcebidas se verán continuamente superadas, de modo que el texto se convierte en su 'presente' mientras que sus propias ideas se difuminan en el 'pasado'; en cuanto esto ocurre, el lector está abierto a la experiencia inmediata del texto, cosa que era imposible mientras sus ideas preconcebidas constituyeran su 'presente'. (W. Iser, 1972::1987: 237)

Como consecuencia de haber entrado de lleno en la historia que nos hace guiños desde el papel, tiene lugar frecuentemente el fenómeno de la *identificación* entre el lector y alguno de los personajes, o entre el lector y una situación narrada en el texto. De cualquier modo y aunque la identificación no constituye el fin en sí mismo buscado conscientemente por el autor, es un as en la manga del que éste se sirve para conseguir que el lector esté de su lado.