

La teoría de la recepción de Mukařovsky y la estética del fragmento

Cesare SEGRE
Universidad de Pavía

RESUMEN

La Teoría de la Recepción, en su versión de Praga (Mukařovsky, Vodička), tiene un claro entramado semiótico: la función estética puede depender del gusto, y este se modifica con el tiempo. Una norma estética debe ser estudiada como hecho histórico. El mensaje artístico se ha producido dentro del marco de un sistema de normas, y es percibido dentro del marco de un sistema de códigos diferentes. Aquí se propone investigar la interpretación de aquellos casos en que el mal estado de conservación de la obra autoriza a una amplia intervención de la imaginación interpretativa; el estado fragmentario de ciertas obras de arte, cuya belleza ha mutilado el paso del tiempo, nos lleva a contemplarlas con nostalgia; el fragmento despierta nuestra curiosidad y estimula nuestra imaginación; es el caso de los romances españoles, las ruinas arquitectónicas, etc.

Palabras clave: Teoría de la recepción, semiótica, función estética, totalidad, fragmento, ruinas, reconstrucción.

ABSTRACT

The Reception Theory, in his Prague version (Mukařovsky, Vodička), has a clear semiotic background: the aesthetic function may depend on taste, and taste changes in time. An aesthetic rule has to be studied as an historic fact. The artistic message has been produced within a system of rules and it is perceived in a system of different codes. In this article we propose the analysis of interpretation in those cases in which the bad state of conservation of the work of art allows a wide participation of interpretative imagination. We look with sadness at the fragmentary state of certain pieces of art, whose beauty has been mutilated by the time; the fragment excites our curiosity and our imagination. This is the case of Spanish *romances*, of ancient ruins, etc.

Key words: Reception Theory; semiotics; aesthetic function; whole; fragment; ruins; reconstruction.

1. La Teoría de la Recepción, que desde 1967 ha gozado y continúa gozando de considerable éxito en Alemania, fue anticipada en sus rasgos más generales por Mukařovsky y Vodička, según ha reconocido, entre otros, Klöpfer. La teoría se caracteriza en su versión de Praga por un claro entramado semiótico. Mukařovsky en *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1939) pone de manifiesto cómo la función estética que atribuimos a un producto artístico dado puede ser dominante o bien subordinada dependiendo del gusto, que es el que a lo largo del tiempo modifica las jerarquías funcionales. Una norma estética debe, por tanto, ser estudiada como hecho histórico, siendo el punto de partida su variabilidad en el tiempo. Resulta así axiomático que una obra de arte siempre oscilará entre los estados presente y futuro de la norma. Por tanto, «una obra de arte no es en modo alguno una magnitud constante: cualquier alteración en el tiempo, en el espacio, o en el medio social supondrá un cambio en la tradición artística del momento a través de cuyo prisma se percibe la obra. Como resultado de tales alteraciones, también tendrá lugar un cambio en el objeto estético que en la conciencia de una determinada colectividad corresponde al artefacto material, al objeto creado por el artista» (p. 96).

El relativismo estético se puede evitar por medio de un enfoque semiótico que contemple la obra de arte como una estructura cuyos componentes están en su totalidad dotados de significado, una estructura, pues, en la cual los valores extra-estéticos desempeñarán también su propio papel. Es la totalidad de ese conjunto la que entra en una relación activa con el sistema de valores que guía la actividad y comportamiento humanos. Mukařovsky llega a la siguiente conclusión: «Se puede suponer que el valor independiente del artefacto material será tanto más marcado cuanto más conspicuo sea el conjunto total de valores extra-estéticos que el artefacto haya sido capaz de abarcar, cuanto más consiga dinamizar estas relaciones: todo ello al margen de cualquier cambio cualitativo de una época a otra. Comúnmente se sostiene que el principal criterio de juicio de valor estético está en la impresión de unidad dada por la obra. Dicha unidad, sin embargo, no se debe entender estáticamente como una armonía perfecta; se debería ver dinámicamente, como una tarea que la obra de arte impone a aquellos que quieren disfrutar de ella» (p. 126).

2. También Vodička en su contribución a *Ctení o jazyce a poesii* (1942) de Havranek y Mukařovsky, habla del «constante equilibrio de la tensión derivada de la existencia por un lado de obras literarias y, por otro, de la actitud general de la percepción de los lectores», en otras palabras, dice, «al evaluar, tiene lugar un encuentro entre la estructura de la obra y la estructura de la norma literaria» (p. 77). Aplicando el concepto de concretización (derivado de Roman Ingarden) Vodička afirma que cada cambio en la norma requerirá una nueva concretización. Sugiere lo siguiente: «Si consideramos la condición histórica de la estructura tal y como está contenida en la obra por un lado, y la secuencia de desarrollo del cambio de la norma literaria por otro, nos damos

cuenta del hecho de que no sólo los pasajes insuficientemente explícitos, sino también el efecto estético de la obra como totalidad, y por tanto también su concretización, están sometidos a cambio constante. Tan pronto como la obra es percibida sobre la base de su integración en otro contexto (un cambio del estado lingüístico, otras exigencias literarias, una estructura social cambiada, una nueva serie de valores espirituales y prácticos), aquellas cualidades de la obra que antes no habían sido percibidas como estéticamente efectivas es entonces cuando pueden serlo, así que una evaluación positiva se puede basar en razones completamente opuestas» (p. 79).

Yo mismo he hablado, recientemente, de un incremento de significado que el tiempo confiere a la estructura del mensaje. He escrito: «Para expresarlo en el lenguaje escolástico, este fenómeno constituye la transformación en acto de una infinita potencialidad: en otras palabras, se puede sostener que el tiempo amplía incesantemente los confines de la realidad, y por tanto de la realidad literaria. Entonces podemos asegurar que una de las pruebas de la grandeza de una obra de arte es su capacidad para hablar de generación en generación, para revelarse a sí misma con la ayuda del tiempo. Pero esto no significa que las estructuras semióticas de la obra de arte se transformen; es el observador el que percibe nuevas relaciones, nuevas perspectivas desde una serie de puntos de vista que puede considerarse inagotable» (p. 76).

3. No estoy especialmente interesado en la estética de la recepción. Sin embargo considero fundamental el hecho de que el mensaje artístico se ha producido dentro del marco de un sistema de normas (en lenguaje actual códigos), mientras que es percibido dentro del marco de un sistema de códigos manifiestamente diferente. Persisto en considerar la interpretación como una operación fundamental y, más aún, mantengo que la interpretación está salvaguardada no sólo por la estructura del mensaje, sino también por aquello que conocemos sobre los códigos de su emisión. Es decir, tenemos, por un lado, códigos de recepción que no podemos eliminar, capaces incluso de proporcionar una valiosa y perspicaz visión de las implicaciones semióticas de la estructura de la obra de arte; por otro lado, debemos esforzarnos en reconstruir los códigos de su emisión, puesto que fueron ellos los que presidieron la producción de su estructura. Las propiedades de un objeto están determinadas por su génesis. Me parece interesante investigar los procesos de interpretación implicados en aquellos casos en que el mal estado de conservación de la obra autoriza a una extensa intervención de la imaginación interpretativa. Naturalmente, quienquiera que se acerque a una obra de esta clase, puede siempre recurrir a los códigos de su emisión; pero ya no los encontrará presentes, completamente realizados en la totalidad del texto; para su reconstrucción tendrá que recurrir por necesidad a la conjetura. Es una idea que extraigo de una página de *Estetická funkce*...de Mukařovsky. Al discutir la *forma* de un objeto artístico hace notar la capacidad de la función estética para compensar una función que con el paso del tiempo ese objeto ha perdido.

Es decir, que un objeto que ha sido privado de su función original (ya sea mágica, ceremonial, práctica) está realzado por el refuerzo de la función estética cuya importancia fue en origen secundaria. Estas observaciones de Mukařovsky se prestan a una aplicación mucho más amplia; se pueden referir, por ejemplo, a obras de las cuales no queda más que un fragmento, o una serie de fragmentos. Tales obras ya no pueden cumplir por completo las funciones que les habían sido asignadas.

4. El caso de refuerzo de la función estética tras la pérdida de otras funciones está ya definido en el pasaje de Mukařovsky al que nos hemos referido. Naturalmente, hay una gran variedad de casos. Una función originariamente religiosa puede no ser en absoluto cancelada por el tiempo, como en el caso de objetos de culto o incluso de santuarios de religiones ya extinguidas. Pero con muchas obras y construcciones medievales somos bien conscientes tanto de su finalidad religiosa como de las concepciones religiosas de su emisor, y sin embargo damos prioridad a las funciones estéticas que para el emisor eran secundarias. Así, incluso si el código del receptor tergiversa el del emisor, el código de emisión será tenido en cuenta en la recepción como una noción indispensable para la comprensión y apreciación de la dimensión histórica. Y debemos añadir dos normas o códigos adoptados por el receptor que estaban ausentes por completo en el momento en que el mensaje fue enviado en origen. El primero es su apreciación (o sobre-apreciación) del pasado, con una preferencia (o preferencia variable) por ciertos períodos. Un producto de la antigüedad nos concede la emoción de un salto a eras remotas, fascinantes porque son, en parte, misteriosas. El segundo código es el gusto moderno cuando, mediante derivación o poligénesis, se muestra en parte homólogo a los códigos antiguos. La imitación del arte primitivo por Modigliani y Picasso nos ha permitido contemplar con una mirada altamente sensibilizada los productos del arte primitivo mismo de un modo que ningún observador del siglo XVIII o XIX podría haber concebido.

5. Volvamos ahora a las muchas obras que la crueldad del tiempo ha reducido a fragmentos o ha conservado sólo en parte. Su estado fragmentario nos lleva a contemplar lo que ha quedado con un sentimiento de nostalgia. El observador sabe bien que la belleza remanente está mutilada e incompleta. Juega en su imaginación con la belleza que el daño ha eliminado, y con una belleza total, ahora fuera de su alcance. La belleza desconocida puede incluso prevalecer sobre la belleza que ha sobrevivido en esta estética de la nostalgia. Análogos mecanismos pueden observarse en el caso de lo «inacabado». Incluso sin hiato con el pasado, un anhelo por lo que está ausente, aunque no haya existido nunca, crea el *pathos* de la ausencia. Este código estético está presente en el gusto moderno.

6. Cuando es fragmentaria, la estructura de una obra está irreparablemente dañada. El deseo por lo que se ha perdido puede estimular la inteligencia reconstructora, y también esto producirá un tipo de placer. Tómese el caso de

los romances franceses de *Tristan*. Algunos filólogos, como Joseph Bédier, han intentado reconstruir un *Tristan* original comparando todos los textos conservados: los textos fragmentarios franceses de Thomas y Beroul, los textos completos en antiguo alemán de Eilhart von Oberg y Gotfried von Strassburg, las reelaboraciones en prosa y así sucesivamente. El peligro de producir un mero *patchwork* se puede evitar en parte si se presta atención a las relaciones funcionales entre episodios. Otros críticos (como Delbouille) han pensado de forma más realista que el texto alemán de Eilhart es uno de los que más se acercan al *Tristan* original. Aún así, se han visto obligados a reorganizarlo y retocarlo con la ayuda de los textos franceses. Los contornos claros que intentamos trazar son, sin embargo, inevitablemente, los de un fantasma. La estructura reconstruida será obviamente un borrador, un andamiaje: apenas la idea de una estructura; ya que son los fragmentos restantes, y sólo ellos, los que realmente forman parte de los textos. El crítico competente, imaginando estructuras perdidas, dará la debida importancia a los códigos literarios de la época; pero la idea clásicamente heredada de la totalidad como perfección entrará en conflicto con una preferencia más moderna por el escorzo, por la reticencia, por la oscuridad. Existen también narraciones que están incompletas desde su creación, como las dos *Folies Tristan*.

Otras situaciones son incluso más desesperadas, como por ejemplo la del español *Cantar de Bernardo del Carpio*, de cuyo texto, completamente perdido, las crónicas proporcionan extensos sumarios, que son, de todas formas, y a menudo, contradictorios. Por otro lado, los romances que tratan de un solo personaje, son reflejos tardíos de una tradición épica no olvidada en absoluto. Apenas podemos entrever una fábula que en realidad elude nuestra aprehensión. En compensación, las crónicas nos permiten reconstruir el «espíritu» de la invención. Hay una desproporción inusual entre la cantidad de «sentido» y la cantidad de «información» que nos ha llegado.

7. En ciertos períodos la apreciación del fragmento se ha desarrollado en alto grado. El fragmento es como un fantasma ente bastidores: despierta nuestra curiosidad y estimula nuestra imaginación. Frecuentemente, la fragmentariedad es el estado normal de las cosas. Me refiero, por ejemplo, a los restos de poesía lírica griega, aún más enigmáticos, y en muchos casos quizá más atractivos, a causa del daño sufrido por los textos. Lo incompleto del enunciado total y la falta de coordenadas para su enunciación, que probablemente estaban presentes al inicio o al final del texto original, dan mayor resonancia a palabras sueltas y frases, y confieren al discurso un tono misteriosamente oracular. Aquí es inevitable una contribución por parte del receptor, pero aun aquí no estará libre de trabas. En efecto, sería deseable que el receptor, operando con todo el conjunto de los fragmentos conservados, reconstruyera la totalidad del sistema conceptual y el sistema expresivo, de tal forma que su imaginación avance sobre un terreno verdaderamente sólido. Incluso imitaciones tardías y reelaboraciones pueden ayudar en la búsqueda de tal solidez. Pienso, por

ejemplo, en las estatuas griegas que conservamos en fragmentos, pero también en las copias romanas; estas últimas, aunque filtradas a través de otros códigos conservan, sin embargo, muchos rasgos de las originales.

8. En muchos casos, un texto se presenta en un estado programáticamente fragmentario. El ejemplo más obvio es el de los romances españoles, que nacieron de la fragmentación de los cantares de gesta, poemas épicos pasados de moda, o que derivan de textos narrativos, cuentos, historias, etcétera.

Los romances tratan de episodios sueltos, parte de una acción mucho más amplia, y probablemente su audiencia en origen era capaz de colocar mentalmente los fragmentos dentro de una estructura que todavía podía recordar. El filólogo actual posee esta misma capacidad de integración, pero un oyente ingenuo, dado el total cambio de cultura, no la tiene. Habría que añadir que debe haber surgido un gusto por el fragmento, para así explicar la apreciación de un texto cuyo carácter incompleto aumenta su potencialidad. El romance del Conde Arnaldos es para mí un ejemplo fascinante. He aquí una de las versiones:

- ¡Quién uviesso tal ventura
sobre las aguas del mar
como uvo el conde Arnaldos
la mañana de san Juan!
- 5 Con un falcón en la mano
la caça iva caçar:
vio venir una galera
que a tierra quiere llegar.
Las velas traía de seda,
- 10 la exercia de un cendal;
marinero que la manda
diziendo viene un cantar
que la mar fazía en calma,
los vientos haze amainar,
- 15 los peces que andan n' el hondo
arriba los haze andar,
las aves que andan bolando
n' el mastel las faz posar.
Allí fabló el conde Arnaldos,
- 20 bien oireis lo que dirá:
«Por Dios te ruego, marinero,
dígasme ora esse cantar».
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
- 25 «Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va».

Otras versiones completan el resto de la aventura del Conde Arnaldos: una vez a bordo, es encadenado y entonces, reconocido como el hijo del rey de Francia, es devuelto a su propio país. Dejaré de lado el problema de la datación dudosa de las diferentes versiones. Baste mencionar en el caso de nuestra versión: 1) un clima de encantamiento muy apropiado para el 24 de junio (con sus temores demoníacos), acentuados aun más por los efectos que el cantar tiene sobre el mar y los animales; 2) el hecho de que el cantar mismo no se cita explícitamente, como si fuera inefable; 3) el deseo de Arnaldos de escuchar el cantar, deseo que queda insatisfecho tanto para él como para nosotros. Es decir, es el cantar, más que Arnaldos, el que actúa de protagonista. Pero el romance es en sí mismo un cantar, y se tiene la impresión de que el romance y el cantar del que nos habla constituyen una misma cosa: el romance que Arnaldos quiere escuchar es el romance que habla de él mismo. La canción del marinero se describe de hecho como *cantar* (v. 12) y *canción* (v. 25), siendo el primer término especialmente aplicable a un romance. Nos encontramos, así, ante un texto que se abraza a sí mismo de la siguiente manera: Arnaldos, el sujeto, es tratado al mismo tiempo como objeto de la canción. Esta tendencia a la circularidad actúa como evidente contrapeso de la naturaleza fragmentaria del texto. Y deberíamos añadir que las potencialidades de un fragmento pueden usarse de muchas maneras diferentes. Otra versión del Conde Arnaldos difiere de las versiones anteriores en que nos proporciona la canción que canta el marinero (en una suerte de *mise en abyme*) pero igualmente nos cuenta que la princesa, enamorada del conde, la oye también; aunque la canción se interpreta de manera diferente por parte de Arnaldos y de su dama. La *ventura* del conde se convierte así en éxito amoroso; un desenlace que sólo las premisas anuncian.

9. El argumento puede parecer interminable. Quiero concluirlo, sin embargo, con un último ejemplo de entre mil posibles: las ruinas arquitectónicas. Es bien conocido que desde el siglo XVIII en adelante se extendió la apreciación estética de las ruinas. Un edificio parcialmente destruido produce no sólo el *pathos* de una totalidad perdida más allá de la esperanza del recuerdo. Ofrece además perspectivas y puntos de vista que si hubiera estado completo el edificio, nadie habría podido disfrutar. Más aún, si está cubierto con vegetación o rodeado de un jardín, integra la estética de la arquitectura con la de las ruinas y la del paisaje. El tiempo, o el ser humano, primero destruyen y luego conducen nuestra atención hacia nuevas formas de goce. La Historia llega hasta nosotros así, en innumerables fragmentos; y debemos prepararnos para afinar, sin conflicto, tanto nuestra capacidad para interpretarlos, como nuestra capacidad para disfrutarlos.

[Traducido del inglés por Javier RAMOS CASCUDO]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MUKAŘOVSKI, J. (1939): *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praga (Trad. española: «Función, norma y valor estético como hechos sociales», en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: G. Gili, 1977.)
- SEGRE, C. (1969): *I segni e la critica*, Torino, Einaudi (Trad. española: *Crítica bajo control*, Barcelona: Planeta, 1970), p. 91 (p. 99).
- VODIČKA, F. (1942): «The History of the Echo of Literary Works» (1942), en P. L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington: Georgetown University Press, 1964, pp. 71-81.