



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por **Miguel Angel Garrido Gallardo**



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

**efecto.** Del latín *effectus*. Aquello que sigue por virtud de una causa, impresión hecha en el ánimo (ing: *effect*; fr: *effet*; it: *effetto*; al: *Wirkung*; port: *efeito*).

*Respuesta generada en el receptor por una obra literaria, una función teatral, un pase cinematográfico, etc.*

El efecto es posible rastrearlo no solo desde la dimensión estética o emocional, sino también desde la psicológica, política, moral o religiosa. Así, se da cabida a términos y teorizaciones desde los más diversos frentes, como la catarsis aristotélica, las categorías de lo bello, los efectos de extrañamiento tanto brechtianos como formalistas, la ilusión referencial de Barthes, los sentimientos de lo sublime y lo siniestro, lo numinoso de Otto o lo abyecto de Kristeva. Todos estos extremos aportan luz sobre el impacto que una obra desata en su público, en función no solo del género, sino también del modo de imitación y el formato concreto dentro de cada modalidad.

El término *efecto*, considerado en el ámbito literario (y, por extensión, teatral y cinematográfico), comporta, pues, significados diversos, algunos de ellos asociados a nombres, obras y corrientes concretos. En el campo de la teoría literaria, apunta directamente a la instancia receptora, a la resonancia, tanto intelectual como emotiva, que una creación artística provoca en el lector u observador. Esta respuesta puede ser o no premeditada por el autor. En su diccionario terminológico, apunta Washer a Edgar Allan Poe como escritor comprometido con el efecto que habían de causar sus piezas, en especial sus poemas y cuentos breves (*Encyclopaedic Dictionary...*, p. 189). Como dice el norteamericano en su *Filosofía de la composición* (1846): «Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un efecto. Teniendo siempre a la vista la originalidad [...], me digo en primer lugar: “De entre los innumerables efectos o impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma, ¿cuál elegiré en esta ocasión?”» (p. 66). De acuerdo con su visión, todos los elementos de la obra deben estar al servicio de tal efecto, de cuya consecución depende

## Efecto

la eficacia del conjunto.

El efecto generado por una composición literaria ha estado en el centro de la discusión desde los orígenes mismos de la reflexión teórica. Las observaciones de Aristóteles sobre la catarsis en la tragedia griega constituyen, probablemente, la primera formulación consistente y esclarecedora del problema, hito irrepetible en la fijación de límites epistemológicos. Definido como una especie de purga espiritual, dable por la combinación de empatía con los personajes y certeza de la ficcionalidad del espectáculo, y donde se concitan los sentimientos de horror y compasión, la fortuna del término *catarsis* ha sido tal, que actualmente viene a ser sinónimo de *efecto emocional*: positivo, eso sí. «Purificación, liberación o transformación interior suscitadas por una experiencia vital profunda», se lee en la tercera acepción del *Diccionario* de la RAE.

Sea como fuere, el caso es que, desde la *Poética* aristotélica (e incluso desde antes, con las consideraciones platónicas sobre el carácter engañoso del arte), tanto la crítica como los propios creadores –de los que Poe sería un ejemplo radical– nunca han apartado del todo la mirada del receptor o, cuando menos, del impacto de su obra, no solo el afectivo, sino también el ético, político, metafísico o meramente estético. En efecto, mucho antes de la Escuela de Constanza y la Estética de la Recepción, el lector o espectador ya representaba un polo indispensable en la génesis y el estudio de una pieza, quizá no tanto para la reconstrucción de su sentido cuanto para la definición del eje comunicativo del arte –específicamente, el de la palabra–, donde el emisor aparecería asociado a la causa y el receptor, al efecto. En este sentido, hay géneros enteros (aun subgéneros) determinados por el efecto generado, y no tanto por los elementos estructurales o las emociones experimentadas por los personajes ficcionales: véase, así, el humorístico, el de suspense, el terrorífico o el fantástico, donde el protagonismo del efecto es inversamente proporcional a la extensión del discurso (pensemos en el microrrelato). Todorov decía del último género citado que aspiraba a suscitar la vacilación del lector, incapaz de dilucidar si lo relatado remitía al ámbito de lo sobrenatural o de lo

posible; frente a esta postura, hay teóricos –como Roas en España, o Lovecraft en la tradición anglosajona– que señalan al miedo, en su variante metafísica, como principal efecto de lo fantástico. Otros prefieren hablar de simple sorpresa, causada por la trasgresión de las expectativas del lector. Las divergencias puntuales no desmienten, en cualquier caso, la tesis expuesta: el efecto perseguido en el destinatario es lo que, en última instancia, condiciona el texto.

En el plano estético, se suele asociar el arte a la contemplación de la belleza: convencionalmente, se acude a esta categoría, en su sentido más clásico, para calibrar el impacto específicamente artístico de una obra. Ello es, sin duda, más constatable en la pintura, la escultura o incluso la arquitectura –donde el observador puede apreciar con la mirada la perfección de las formas y la armónica distribución de los elementos– que en dominios como la poesía o la música; lo cual no quiere decir que el patrón tradicional de belleza devenga inaplicable o estéril: al contrario, también aquí prevalecen los criterios de medida, decoro y, en fin, excelencia formal (en la combinación sonora, por ejemplo). Esto se alía con exigencias de tipo moral, social y hasta religioso. Así, en toda la Edad Media y parte del Renacimiento, una parte de la lírica se consagra a la elevación del espíritu, en un marco dominado por las doctrinas cristiana y musulmana. A decir verdad, parte de ello ha quedado en las producciones actuales y en la idea de la literatura en general, encaminada a remover el espíritu, como ya lo hicieran los trágicos griegos, si bien desde un plano eminentemente humano, terrenal o, en todo caso, ajeno a un credo definido.

Volviendo al ámbito de la estética y la noción clásica de belleza, esta experimenta un revés en la segunda mitad del XVIII, cuando entra en juego el concepto de lo sublime y, con él, las sensaciones de deslumbramiento, reverencia y terror. Ahondando en las simas de lo dionisiaco, el Romanticismo inaugura una nueva manera de entender el arte y, por tanto, el efecto en el receptor: lejos del sosiego y plenitud que procuraba la armónica belleza del Renacimiento, que en el Siglo de las Luces se alía con el faro de la razón y el buen gusto –de donde proceden, entre otras muchas cosas, el decoro y la regla de las tres unidades–, se imponen las mareas del sentimiento, los efluvios del inconsciente y la infinitud del cosmos; el orden cae en descrédito y se alza la pasión más

## Efecto

descontrolada, revelando zonas perturbadoras para el lector, donde el asidero proporcionado por la instancia racional ya no tiene lugar. Como dice Trías: «De nada sirve [...] el entendimiento respecto a un objeto que pone en suspensión todo límite» (*Lo bello...*, p. 36). El proceso alcanza su culmen en la formulación del freudiano sentimiento de lo siniestro, merced al cual hasta las cosas más cotidianas y familiares se tornan fuente de desasosiego. De nuevo habría que apelar aquí al género fantástico y terrorífico. A propósito del primero, añadimos un cuarto sentimiento: el de lo numinoso. Teorizado por Rudolf Otto en 1917, remite también al deslumbramiento, pero esta vez de orden estrictamente espiritual, religioso. En cuanto a lo terrorífico, se le asocia a un último concepto, profusamente explorado a finales del siglo XX y principios del XXI: lo abyecto. En las antípodas de la estética y la ética del Clasicismo, el asco, la repulsión y, en fin, la agitación de los más bajos instintos se convierten, en el paradigma actual, en efectos legítimos, criterios de validación de obras modernas como *El almuerzo desnudo* (1959), de William S. Burroughs, o piezas malditas del pasado, como *Los 120 días de Sodoma o la escuela de libertinaje* (1785), del Marqués de Sade. Dinámica similar se aprecia en el terreno de la risa, donde conviven lo refinado e intelectual con lo burdo y escatológico, reivindicado por Bajtín en su mítico ensayo sobre Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.

De vuelta a los márgenes de la teoría literaria, el término *efecto*, aplicado en su generalidad al discurso narrativo o, sobre todo, poético, nos traslada a las raíces de la reflexión teórica contemporánea: el formalismo ruso. En su famoso texto «El arte como artificio» (1917) habla Viktor Shklovski del efecto de desfamiliarización como uno de los rasgos distintivos de la construcción literaria; idea secundada por Roman Jakobson en su concepción del lenguaje poético, opuesto al cotidiano y automatizado. Independientemente del contenido del mensaje u otras consideraciones atinentes al impacto de la obra literaria, el efecto derivado de la forma –sobre todo de los niveles lingüístico y métrico– es, a juicio de estos autores, el criterio esencial para aislar los atributos estrictamente poéticos de una creación. «Los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el

que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción», asegura Shklovski (p. 60). Dicha concepción tendrá resonancia en las corrientes de vanguardia, llevando a desalojar de elementos emotivos, claramente relacionables con la vivencia cotidiana y los afanes humanos, la enunciación. Es lo que Ortega llamará *deshumanización del arte* y Jauss, *estética de la negatividad*: esta, nos dice el padre de la Estética de la Recepción, «quiere purificar el placer estético de toda identificación emocional con el fin de conducirlo a una reflexión estética, a la percepción sensibilizada y a la conciencia emancipatoria» (Jauss, *Pequeña apología...*, p. 75).

Claro que también desde la reflexión teórica se hablará de los *efectos de realidad*. Será Roland Barthes, bisagra entre el estructuralismo y el discurso posmoderno, quien acuñe el término en un artículo de 1968 titulado precisamente «L'effet de réel». Con él se refiere el crítico francés a los detalles descriptivos, en apariencia inútiles en el entramado estructural, que alimentan el carácter imitativo de un relato, es decir, la conexión entre el significante y el referente que postula el realismo de un Flaubert y que desarticula la exigencia de significado de la verosimilitud clásica. También lo llama *ilusión referencial*: el signo lingüístico se vuelve transparente, creando la impresión de que se contempla la realidad tal y como es, desprovista de la funcionalidad del arte literario.

En el teatro los efectos de realidad se oponen, según Pavis, a los efectos específicamente teatrales: así, mientras merced a aquellos «el espectador cree que ha sido transportado a la realidad simbolizada y que no está confrontado a una ficción artística», los segundos quiebran la ilusión, «ponen de manifiesto las técnicas y los procedimientos artísticos utilizados, acentúan el carácter interpretado y artificial de la representación» (Pavis, *Diccionario...*, pp. 156-157). A este respecto, es obligada la alusión al efecto de distanciamiento –o mejor aún, extrañamiento– de Bertolt Brecht (*Verfremdungseffekt*) y su teatro épico, crucial en el desarrollo no solo de la figuración escénica, sino también del resto de manifestaciones basadas en la identificación del receptor con la ficción y la catarsis aristotélica.

Modelo de escritor políticamente comprometido, el responsable de

## Efecto

piezas como *Madre coraje y sus hijos*, *La vida de Galileo* o *Terror y miseria en el Tercer Reich* propone un arte didáctico a la par que formalmente innovador. Una de las condiciones de este será evitar la emoción fácil, dificultando la empatía entre el espectador y los personajes que atribuyera Aristóteles a la imitación; cosa factible mediante diversas estrategias compositivas y espectaculares, como interrupciones en la acción, números musicales, carteles explicativos, gestos de los actores, intervenciones de narradores, etc. En términos estrictamente poéticos, no nos hallamos lejos de las teorías formalistas, o aun de la deshumanización orteguiana: aun cuando Brecht parte del teatro antiguo y la escena de Oriente, la comparación con tales referentes – especialmente con el primero– es de lo más apropiada. Cabe puntualizar, no obstante, que en su caso el extrañamiento no se limita a la mera contemplación estética o el deleite en la construcción formal; la revelación de la artificialidad de la obra pretende, en última instancia, que el receptor preste mayor atención –una atención racional y consciente– al mensaje, a la formulación ideológica que, de mediar una implicación excesiva por parte de la audiencia, corre el riesgo de diluirse y perder su potencial como catalizador del sentido crítico. Desde esta perspectiva, se hace obvia la distancia respecto de la ligereza que propugnaba Ortega y la neutralidad de los teóricos rusos, perseguidos por los bolcheviques precisamente por este desinterés hacia los asuntos contemporáneos y su visión de la literatura como un discurso autónomo. «[E]s importante que las formas no estén separadas de las funciones sociales, reconocidas, rechazadas o desconectadas de ellas», dice Brecht (*Escritos...*, p. 209). La *desautomatización* promovida por Shklovski se interpreta, así, en clave política, empujando al espectador a la acción, concienciándolo de su precaria situación, apenas advertida en la cotidianidad; como se lee en «Pequeño órgano sobre el teatro»: «Los nuevos efectos de distanciamiento deberían quitarles a los acontecimientos socialmente influenciados solamente su sello de familiaridad que actualmente les preserva de la intervención por parte del hombre» (p. 134).

Para terminar, y también en el área teatral, merece la pena aludir a la lista de efectos realizada por Gómez García en su *Diccionario*: aparte

de los teatrales, de extrañamiento y de realidad, incluye los de iluminación, los de sonido, los visuales, y aun otros más concretos, como el de cascos (de caballo), el de fuego, el de relámpago o el de arco iris, todos los cuales cabrían bajo la denominación genérica de *efectos especiales* (pp. 274-275).

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974;

Bajtín, Mijail (1941), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987;

Barthes, Roland (1968), «El efecto de realidad» en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós. 1987;

Brecht, Bertolt (1949), «Pequeño órganon del teatro», en J. E. Aragonés (ed.), *Brecht*, Madrid, EPESA, 1974, pp. 115-152;

Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Madrid, Alba, 2004;

Burke, Edmund (1757), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987;

Freud, Sigmund (1919), «Lo siniestro», en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1979, pp. 9-35;

Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal, 1997;

Jakobson, Roman (1960), «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 347-395;

Jauss, Hans Robert (1972): *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002;

Kant, Immanuel, *Lo bello y lo sublime* (1764), Madrid, Espasa Calpe, 1999;

Kristeva, Julia (1980), *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1988;

Lovecraft, Howard Philips (1927), *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, Madrid, Alberto Santos Editor, 2002;

## Efecto

- Ortega y Gasset, José (1925), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 45-92;
- Otto, Rudolf (1917), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1980;
- Pavis, Patrice (1996), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998;
- Poe, Edgar Allan (1846), «Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973;
- Roas, David, «El género fantástico y el miedo», en D. Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de *Quimera*, 218-219 (2002), pp. 41-45;
- Shklovski, Viktor (1917), «El arte como artificio», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 2007, pp. 55-70;
- Trías, Eugenio (1982), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 2001;
- Todorov, Tzvetan (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, México D. F, Premia, 1981;
- Washer. D., *Encyclopaedic Dictionary of Literary Terms*, Delhi, Ivy Publishing House, 2001.

Miguel CARRERA GARRIDO

Universidad Marie Curie-Skłodowska (Lublin, Polonia)