

# Hacia un modelo de análisis de la recepción estética. Revisión y reflexión en torno al legado de Wolfgang Iser

VIVIAN ROMEU\*

*Universidad Autónoma de la Ciudad de México*

## RESUMEN

El presente artículo propone un modelo de análisis para la recepción de los textos artísticos a partir de una reflexión en torno a la revisión metodológica que hiciera en su momento el crítico alemán Wolfgang Iser, añadiéndole matices de análisis semióticos y estéticos que el autor no consideró. En ese sentido, el modelo que aquí se propone pretende dar cuenta de cómo opera la percepción sensible en lo general, y qué consecuencias acarrea en lo particular a los procesos de recepción y lectura de las obras de arte.

*Palabras clave:* Recepción estética, Metodología, Fascinación, Iser, Arte.

## ABSTRACT

The present article proposes a model of analysis for the reception of artistic texts, from a reflection around the methodologic revision that the German critic Wolfgang Iser did at his moment. We add to these reflections shades of semiotics and aesthetic analyses that the author did not consider in his works. In that sense, the model that sets out here tries to give account of how operates in general the sensible perception and what consequences bring it to the reception processes and reading of art works in the particular way.

*Key words:* Aesthetics Reception, Methodology, Fascination, Iser, Art.

\*Doctora en comunicación por la Universidad de La Habana, Cuba. Actualmente es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1; miembro de la Red de Investigadores en Comunicación (REDECOM); de la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación (AMIC); de la Red Internacional de Investigadores sobre la Frontera; de la Asociación Latinoamericana de Estudios sobre el Discurso (ALED); del Programa de Estudios Semióticos (PES-UACM); de la Academia Mexicana de Ciencias (amc); del Consejo Editorial de Global Media Journal en español; de la revista Mediaciones Sociales y Comunicación y Sociedad. Áreas de investigación: arte, teorías de la comunicación, interculturalidad, estética de la recepción, semiótica y análisis del discurso.

## INTRODUCCIÓN

La Escuela de Constanza, conocida también como la escuela de la estética de la recepción, constituye una alternativa epistémica a la comprensión de los fenómenos de la recepción del arte como instancia de contemplación ya que posiciona su postura desde un enfoque totalmente opuesto que privilegia la actividad lectora del público al tiempo que rechaza el análisis literario desde una perspectiva estructuralista, es decir, fuera de toda relación con la historia y el contexto situacional de la producción y la recepción.

Por ello, mediante los postulados de la estética de la recepción no sólo se insiste en el papel de la historia en los procesos de creación y recepción de la literatura, sino en el papel del lector como sujeto consumidor de las obras literarias. Se pasa así de una estética de la producción basada en la actividad creadora del artista a una estética de la recepción soportada y visibilizada en la interpretación imaginativa del lector. Este giro en los estudios literarios —que podríamos llamar sin lugar a dudas pragmático— ofrece, amén de otros acercamientos anteriores, una vía para pensar los procesos de creación-producción y recepción de las obras de arte como procesos comunicativos; en ese sentido, el entendimiento y análisis de una dimensión comunicativa del arte permite a su vez concebirlo desde el punto de vista de la producción como una práctica discursiva intencional, y desde el punto de vista de la recepción como discurso y expresión que *dice*, o sea, que refiere a algo, habla sobre algo y lo hace para alguien.

Dado lo anterior, se considera el hecho de que mediante la obra de arte se pone en relación comunicativa al ámbito de la producción-expresión y al de la recepción-lectura-apropiación-consumo, de manera que podemos afirmar que, desde una primera instancia, la obra de arte funciona como enlace *conversacional* entre el autor y el lector, lo que implica al menos dos aspectos insoslayables: 1) que la dimensión comunicativa de la obra de arte se realiza mediante la participación del lector, y 2) que más allá del sentido pragmático de la conclusión anterior, los procesos de lectura y consumo por parte del lector deben estar vinculados a la obra en tanto es ella quien articula la conexión comunicativa entre autor y lector.

Como se puede notar, el primero de los axiomas anteriormente mencionados desestima la idea de que los procesos de creación del arte comunican *per se*, esto es: que los fenómenos propios de la

expresión que desembocan en lo que denominamos *obras de arte* no tienen valor comunicativo por sí mismos, sino en tanto un lector las interprete, es decir, en la medida en que éstas adquieran sentido para alguien en alguna circunstancia;<sup>1</sup> el segundo axioma, en cambio, postula el sentido mismo de la lógica estética, que es una lógica de la percepción sensible, lo que de suyo incorpora, en tanto percepción, al objeto percibido en la actividad perceptiva e interpretativa del lector. Ambos axiomas han sido trabajados por Wolfgang Iser desde una perspectiva que el propio autor ha denominado *antropología literaria*, y nosotros, desde un punto de vista más metodológico, hemos llamado en otras ocasiones *enfoque inmanentista* o *esencialista*, en oposición al enfoque historicista de Robert Jauss, otro de los autores representativos de este giro pragmático en la comprensión de los fenómenos artísticos.

Iser es uno de los representantes más reconocidos de la Escuela de Constanza (cofundador junto a Jauss), y ha resultado ser uno de los teóricos literarios más influyentes del siglo xx. A decir de David Anderson (2000), su teoría de la respuesta estética difiere sustancialmente de las teorías sobre la respuesta del lector porque se enfoca en describir la peculiar manera en que se *lee* un texto de ficción, considerando que en el proceso mismo de lectura el lector se enfrenta a la presencia de ciertos vacíos de información provocados por el texto que le demandan el despliegue de su capacidad imaginativa. A partir de lo anterior, queda claro que la teoría de la respuesta estética de Iser tiene dos puntos de partida: el primero se refiere a la capacidad humana de ficcionalizar, y hunde raíces en la antropología, la psicología y la hermenéutica; y la segunda, más a la mano con el tema que nos interesa tratar en este artículo, se refiere a la condición estética del arte para provocar o estimular dicha respuesta. Este último aspecto es el que se propone aquí como punto de partida para ser pensado desde la comunicación, lo que nos lleva directamente a intentar comprender qué atributos o propiedades posee el arte, incluso en correspondencia con otros eventos del mundo social, para volverlo capaz de provocar y estimular la competencia de crear ficciones o imaginar mundos posibles (Bruner, 2001), y bajo qué condiciones estos atributos pueden activar su dimensión comunicativa en aras de ofrecer una respuesta a la puesta en relación entre autor y lector mediante la obra.

<sup>1</sup> Este punto de vista es deudor de los enfoques sistémicos en comunicación liderados por Palo Alto a mediados del siglo pasado.

Según Angélica Tornero (2007), el legado de Wolfgang Iser exploró el *espacio entre* texto y lector, dotando así de una naturaleza intrínsecamente comunicativa a su fenomenología de la lectura. A partir del concepto de recursividad, comenta la autora, Iser centró su trabajo en la problemática de la interpretación mediante el concepto de interfaz, lo que colocó el énfasis en la relación lector-texto, y no en los extremos del proceso, tal y como lo hizo la teoría de la recepción (lector) y la teoría estructuralista (texto) cada una por separado. Si bien para el crítico alemán el texto de ficción<sup>2</sup> no proporciona información al lector —sino más bien que es éste quien a través de su actividad interpretativa convierte al texto en algo que *dice*—, su concepción del texto como espacio de mediación del sujeto consigo mismo, es decir, como un vehículo de acceso a la condición humana del ser —posicionamiento que justamente le gana un espacio dentro de la antropología literaria<sup>3</sup>— hace del texto el punto de partida de la interpretación del sujeto. Ello se debe a que para Iser (1987) la recepción e interpretación de un texto literario no se da a partir del texto mismo, sino de una representación mental que hace el sujeto de él; de tal manera que el lector, para poder representarse esta especie de texto virtual, debe entrar en una relación comunicativa con el texto real.

En ese sentido, la representación del texto —que, como ya vimos, convierte al texto real en un texto virtual, es decir, recreado (o construido) por la mente del lector a partir de sus expectati-

<sup>2</sup> Es preciso señalar que cuando Iser habla de un texto de ficción se refiere a la ficción que construye la literatura. Por eso, para este autor, un texto de ficción es en esencia un texto literario; para nosotros esto resulta relevante toda vez que nos permite ampliar dicha nomenclatura a la de texto artístico u obra de arte, que es la forma genérica a través de la cual nos interesa abordar la temática de la recepción estética.

<sup>3</sup> Dentro de lo que podemos llamar literatura antropológica, el trabajo de Iser se vincula estrechamente con cuestiones sobre la alteridad y la interculturalidad. Las fuentes de inspiración del crítico alemán se hallan en la fenomenología trascendental de Husserl y la teoría narrativa de Paul Ricœur; en ese sentido, el carácter hermenéutico y fenomenológico de su trabajo se vincula también, quizá sin quererlo, con las aportaciones de Iuri Lotman sobre la semiótica de la cultura. El concepto iseriano de *traducibilidad intercultural* da muestra suficiente de ello.

vas y competencias— exige del lector una participación racional y medianamente intencional. No obstante, para el crítico alemán el texto de ficción es siempre un objeto *inadecuado*, pues además de su participación racional e intencionada, también exige del lector una participación interpretativa de carácter imaginativo. Explicamos: el texto *inadecuado* es, según Iser, un texto que no se adecua a las expectativas del lector, es decir, que puede ser muy polisémico o multirreferencial, o simplemente que no ofrece toda la información al lector, lo que no sólo demanda su participación a la manera de los medios fríos de McLuhan, sino que también obliga al lector a imaginar lo que no dice, a elucubrar y especular sobre su significado.

Lo anterior precisa que el lector abandone de alguna manera sus expectativas y referencias en aras de comprender ese texto que se le presenta difícil a la comprensión, difícil de aprehender; así, siguiendo las indicaciones que el texto le ofrece en un momento o tramo de su lectura, el lector debe actualizar cada vez el sentido del mismo, verificando, en cada tramo, si el sentido construido para el tramo 1, por ejemplo, es coherente con el sentido construido para el tramo 2, y así sucesivamente. Como se podrá comprender, si un sentido no es coherente con el siguiente, el lector tiene que participar de manera más esforzada para hacer *encajar* un sentido y otro, y otro, o de plano abandonar la empresa. Mediante este proceso, el lector verá decepcionada su expectativa de lectura cada tanto, teniendo que modificar la siguiente por otra y así subsecuentemente en aras de *adecuar* o *cerrar* un sentido al texto.

Así entendido, el proceso de lectura resulta un proceso arduo que demanda tanto una participación racional del lector como una imaginativa; este proceso además no necesariamente tendrá que terminar —más bien la conclusión la dará el lector cuando finalice su lectura<sup>4</sup>—; de hecho podríamos decir que para Iser (1987) no concluye nunca, pues el hecho de que el texto no ofrezca toda la información, ya sea porque le falte o porque la oculte, hace que el lector no pueda agotar nunca todo su significado.

<sup>4</sup> Aquí debemos considerar que el proceso de lectura no necesariamente culmina cuando se cierra el libro, sino que luego de leerlo, incluso de manera ajena a todo contexto de lectura en el sentido tradicional del término, la lectura está latente cada vez que el lector hace emerger la posibilidad de cerrar el significado del texto. Podríamos entender esto a partir del paradigma de Jensen, divulgado por Orozco, sobre el hecho de que los procesos de recepción tienen lugar antes, durante y después de la exposición al medio.

De lo dicho se desprende que el proceso de lectura, según Iser (1987), opera mediante la selección y síntesis de las interpretaciones que privilegia el lector, desechando otras latentes y posibles; de esa manera sesgada y circunstancial el lector elige como pertinentes o significantes algunos de los signos del texto, mientras que otros no los toma en cuenta, y construye con los primeros una o varias representaciones de la obra que le sirven como punto de partida a cada interpretación o cada acto de cierre del sentido. Este proceso es lo que Iser denomina implicación del lector en el mundo de la obra que, como puede verse, es un mundo construido por el lector mismo en su acto de lectura.

Como se puede apreciar, si bien esta teoría nos sirve de base para la construcción del modelo de análisis de la recepción estética que nos proponemos elaborar en este trabajo, falta en nuestra opinión una reflexión en torno a la condición estética de la obra de arte en el entendido de que, tal y como lo señala Iser (1987), la recepción de los textos artísticos difiere de la recepción de otros no artísticos por su convocatoria a la imaginación del lector.

Aunque el autor no argumenta ni desarrolla una ontología de los textos de ficción, toma como premisa la idea de que el texto de ficción se conforma a partir de estrategias de intencionalidad —o lo que llama el correlato de la conciencia del texto (Iser, 1987: 1989)— basadas en la presencia de vacíos de información que tornan al texto *inadecuado*, y es justo esta inadecuación la que exige del lector el despliegue de una lectura no habitual, o lo que es lo mismo, una lectura inadecuada. Sin embargo, a pesar de que no lo dice de manera explícita, es claro que para Iser la participación imaginativa del lector durante el proceso de lectura de una obra de arte resulta imposible sin la presencia de ese conjunto de signos que configuran al texto como inadecuado, ya que son ellos los que estimulan los órganos de los sentidos (o los irritan, para decirlo con sus términos)<sup>5</sup> para que el sujeto lector los seleccione como pertinentes dada su condición de significantes latentes.

<sup>5</sup> El concepto de irritación lo toma Iser de Maturana y Varela, quienes plantean la dinámica de la vida natural y social desde una lógica recursiva que permite su constitución como sistema, como red. En ese sentido, la información de la que se alimenta un sistema no se describe en términos de entrada-salida, sino en función de sistemas que irritan a otros que son irritados a su vez en aras de su modificación. Para mayor información se recomienda el texto de los autores *El árbol del conocimiento*, Santiago de Chile, Edición Universitaria, 1986.

El proceso de construcción de sentido resultante de dicha selección es lo que Iser define como el carácter estético del sentido, refiriéndose con ello a un efecto de sentido no legitimable referencialmente, pero existente, al fin y al cabo, debido a la presencia de esos vacíos o indeterminaciones que considera como condición para la comunicación (Iser, 1987: 281). De esta manera, a decir de Tornero, los espacios vacíos en los textos de ficción son condición de posibilidad para que el lector los ocupe con sus representaciones (Tornero, 2007: 137),<sup>6</sup> haciendo que la dialéctica entre lo dicho y lo no dicho posibilite la comunicación, toda vez que lo no dicho promueve su constitución a partir de los límites de lo dicho mediante la participación o implicación del lector en la construcción del sentido. Para esclarecer la forma en que estos procesos se dan, en los siguientes apartados nos enfocaremos a reflexionar justamente en torno a los vacíos de información de los textos de ficción (obras de arte para los fines de este trabajo) con el objetivo de ofrecer una visión más amplia del funcionamiento de esta lógica comunicativa implícita en la participación del lector a partir de lo no dicho. Para ello nos apoyaremos en los planteamientos de Paul Ricoeur sobre la metáfora, y de Iuri Lotman sobre la estructura de los textos artísticos.

#### APROXIMACIONES A LA CONDICIÓN ESTÉTICA DE LA OBRA DE ARTE

En *La metáfora viva* (2001), Paul Ricoeur señaló que todo texto literario está construido sobre la relación tensional que establecen algunos de sus términos (o todos) entre sí debido a la presencia de elementos contradictorios que provocan lo que él denomina *impertinencia semántica*, es decir, inconsistencia del sentido. De este modo quedaba asentado el papel de la metáfora como modo de estructurar el sentido en los textos poéticos a través del aniquilamiento de los sentidos literales del discurso. La metáfora así entendida abría la significación a una realidad no dicha en tanto no referenciada, y obligaba al lector a intentar *cerrar* o *quitar tensión* a los términos impertinentes. En ese sentido, la metáfora se instauraba como estrategia, es decir, como acción para un fin.

<sup>6</sup> El concepto de indeterminación lo toma Iser de Roman Ingarden, pero lo modifica ya que para Ingarden (*La obra de arte literaria*, México: Taurus/UIA, 1998) la indeterminación es sólo lo que no está determinado por ausencia, y para Iser lo indeterminado siempre es posibilidad de ser.

Dice Ricœur al respecto: “La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia del discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento” (Ricœur, 2001: 326). Este planteamiento concuerda con lo dicho por Prada Oropezan *Literatura y realidad* (1999) para quien el discurso literario es simbólico debido a que su anclaje en la realidad no tiene sentido, de lo que se desprende que el proceso de lectura resulta un proceso de interpretación dinámico, imprevisible y necesariamente inconcluso que, soportado en una lógica antireferencial, permea de actos de imaginación la actividad interpretativa del lector. Como afirma Ricœur (2001), la metáfora, en tanto principio de organización de la promoción del sentido, implica la construcción de un sentido nuevo (imaginar, le llamarían Iser o Bruner), de lo que se deriva que los enunciados metafóricos promueven el sentido gracias a la tensión generada por las inconsistencias o impertinencias semánticas que presentan al interior de su propio enunciado. Ello lo entendemos como fenómeno característico del lenguaje poético ya que, a tenor con lo que señala Lotman en *Estructura del texto artístico* (1988), el lenguaje poético se estructura en los textos equívocos, es decir, aquellos que presentan un alto índice de complicación para el entendimiento (texto *inadecuado* según Iser), que es lo que posibilita su reinterpretación (Lotman, 1988; 1999).<sup>7</sup>

Desde el punto de vista semiótico, lo anterior permite pensar al texto poético o metafórico<sup>8</sup> como proposición significante que

<sup>7</sup> Como se puede observar, existe una concordancia entre el legado de Lotman y el de Ricœur, pues para ambos el lenguaje poético es justamente lo que permite producir sentidos nuevos; para Ricœur, a través de la metáfora y el método hermenéutico (Ricœur, 2001); para Lotman, a través del mecanismo del arte que logra “traducir lo intraducible” (Lotman, 1999: 46-47). En cualquier caso, ambos afirman que el conflicto o tensión gestado por la impertinencia del sentido (ya sea por inconsistente y contradictorio (Ricœur), o por intraducible (Lotman) es lo que produce nuevos sentidos.

<sup>8</sup> Nótese que llamamos indistintamente texto poético o de ficción a los textos literarios o artísticos en general, y al lenguaje poético, metafórico o de ficción al característico de estos textos. La razón de esta equivalencia no es gratuita; nos proponemos unificar los diferentes nombres que a lo largo del tiempo le han asignado a las obras de arte, partiendo de una puesta en común: el hecho de que sean textos; es decir, que sean sistemas de signos con un significado tejido al interior de su estructuralidad lo que lo hace no sólo inteligible, sino esencialmente comunicativo.



orienta, mas no determina, la dirección de la lectura y la construcción de las imágenes que figuran como nuevo marco referencial-contextual en el que el lector se parapeta para la interpretación del texto en cuestión, aunque no agota su lectura debido a la posibilidad siempre latente de otras interpretaciones. Es esto lo que hace de la metáfora un vehículo de lo dialógico inscrito al interior de lo no formulado, o quizá sólo de lo formulado de forma diferente, estrechando así lazos con lo secreto, lo opaco y lo ilegible, todos ellos aspectos que por su naturaleza conceptual niegan o cancelan el acceso a lo semejante o conocido.

Como se habrá podido notar hasta el momento, *la naturaleza* de la obra de arte se define en función de la presencia de un enunciado metafórico, que es lo que le otorga justamente su condición estética en tanto que posibilita la puesta en relación comunicativa del lector con ella. No se trata, pues, de aportar argumentos para una ontología de la obra, sino más bien de hacer visible esta condición contingente estrechamente vinculada a la configuración de una tensión del sentido al interior del texto, pero que al mismo tiempo debe ser necesariamente reconocida como tal por el lector. En ese sentido, y en consonancia con lo señalado por Iser en torno al carácter estético del sentido, consideramos crucial la presencia del lector en la apreciación de la condición estética de la obra de arte, toda vez que, como indicaremos a continuación, ésta se hace palpable gracias a él.

*Acerca de la estesis como sensibilidad y su papel al interior de los procesos cognitivos en la recepción del arte*

El origen etimológico de la palabra estética proviene de los vocablos griegos αἰσθητική (aisthetikê) —que significa sensación o percepción— y de αἴσθησις (aisthesis) —sensación o sensibilidad—; así, desde su origen, lo estésico se vincula tanto con el conocimiento como con lo afectivo-emotivo. De lo anterior se deduce que al hablar de sensación (sensorialidad-sensibilidad) nos estamos refiriendo a un modo de percepción a través del cual el sujeto aprehende cognitivamente y sensorialmente el mundo que le rodea.

Wolfgang Iser, filósofo que se ha ocupado de la superación teórica de la separación entre sensibilidad y percepción, plantea que toda percepción se compone de un régimen de racionalidad que tiene por función intentar establecer y garantizar el orden

de la percepción misma; se trata de un abanico de racionalidades inmerso en una totalidad desorganizada y confusa por medio de la cual se intenta proveer a la percepción de reglas o criterios para completarla (Welsh, 1998). Para Welsh, lo que sucede con la provisión de este orden perceptual obedece a la integración de ciertas racionalidades y no de unas *únicas* racionalidades, y su resultado es absolutamente contingente ya que todo proviene de la singular percepción del sujeto en un momento concreto y frente a un objeto o grupo de objetos dado, de manera que, según este autor, razón y racionalidad resultan formas de percepción en un mismo nivel, sólo que la racionalidad capta lo singular y la razón lo general. De esta manera, ambas, razón y racionalidad, ofrecen al sujeto información sobre el objeto a diferentes niveles que tienden a complementarse entre sí en aras de dotar al objeto de sentidos y referencias, e incluso también para organizar la habilidad y disposición del sujeto para percibir sensiblemente al objeto en cuestión.

Algo parecido plantea Maurizio Ferraris en su libro *La imaginación* (1999), cuando afirma que entre percepción, imagen, logos y concepto no hay alternativa o contraposición, sino continuidad (Ferraris, 1999: 32), lo que implica que el más mínimo nivel de percepción lleva inscripción, anotación memorística, huella, y, en tanto tal, conocimiento. Lo anterior resulta altamente valioso en la comprensión de los procesos de recepción estética, ya que permite pensar lo captado a través de los sentidos como respuesta emocional, entendiendo por emoción no sólo la respuesta orgánica o química del sistema que intenta recuperar el equilibrio fisiológico roto a partir de la experiencia sensorial de disfrute-aversión, sino también la respuesta semiótica que permite percibir el efecto del sentido en términos de aceptación-rechazo. En consecuencia, podemos afirmar que en la conjunción de ambas respuestas se construye el conocimiento, pues la sola actividad sensible, aunque sin duda presente como condición fisiológica del ser, no puede proveer a la sensibilidad de un régimen escópico o marco referencial para la cognición (esto es lo que Welsh llama régimen de racionalidad e Iser denomina interfaz texto/contexto)<sup>9</sup> ni para la emoción propiamente dicha.

Es así que, insistimos, ninguna experiencia sensible puede ser pensada fuera de los límites de la cognición, ya que es por medio de

<sup>9</sup> (Tornero, 2007).

la percepción que el sujeto acopla o vehicula el sentido que emerge a partir de lo percibido, por lo que se puede afirmar que el sentido siempre está relacionado a ese algo percibido que se torna significativo, es decir, susceptible de ser significado precisamente al interior de un régimen escópico preexistente. En concordancia con lo anterior, la percepción, concluimos, siempre es percepción de algo.

Otra manera de comprender la relación entre sensación y percepción como gestora de conocimiento tiene que ver con el hecho de que lo que puede resultar significativo en un objeto para un sujeto emerge de éste como parte de su proceso sensoperceptivo, que es un proceso natural y humano en tanto constituye su condición misma de existencia vital (todos percibimos de manera natural porque justo es la sensopercepción —la estesis como condición para la vida, diría Mandoki (2008)— lo que nos permite sentir-percibir al mundo exterior y a nosotros mismos.

En ese sentido queda claro que lo que emerge como significativo en un objeto en la mente del sujeto es justo lo que ata su significación, es decir, el hecho de percibir el color rojo en la manzana implica al rojo como atributo del significado de la manzana, al menos circunstancialmente. Sólo en el caso de que la percepción del rojo en la manzana no varíe como rasgo significativo anclamos sentido referencial al color con respecto al sentido de la fruta ya que, por lo general, el significativo, en tanto vehículo material que objetiva al signo, al anclarse como propiedad de lo percibido, hace que las formas significantes percibidas se *realicen* o *concreten* potencialmente gracias precisamente a su valor de cambio, es decir, a la posibilidad de interconexión dinámica, infinita e impredeciblemente dialógica que puede gestar con el sujeto.

Como se puede notar, el proceso que hemos descrito con anterioridad aporta información valiosa para comprender la forma en que ocurre la recepción estética ya que como ésta se da a partir de textos *inadecuados*, los procesos semiósicos y cognitivos que tienen lugar no son despreciables en absoluto; de ahí la importancia de comprender que dichos procesos suceden en una oscilación perceptiva que va del evento estésico (sensación) al evento semiósico (sensopercepción) y viceversa, a partir de lo cual el sujeto transforma al objeto, o a algunos de sus rasgos, en significantes, y con ello construye una representación sobre el mundo más o menos fidedigna a su sentir. Justo eso es lo que Welsh denomina pensamiento estético (Welsh, 1998).

Sin embargo, como se podrá notar, la conceptualización del pensamiento estético dada por Welsh y descrita por nosotros con anterioridad sirve también para comprender que los procesos de recepción estética no sólo deben ser atribuidos al arte en tanto no son esencialmente distintos a otros procesos sensorio-perceptivos. Lo que en nuestra opinión los diferencia es precisamente una intensificación de la experiencia sensorio-perceptiva que se debe tanto a la condición estética de las obras de arte que les impone una dinámica de recepción diferente inscrita en la percepción del arte como objeto *inadecuado* o *metafórico*, como a condiciones extraestéticas que guardan relación con los procesos históricos de consumo del arte y otros aspectos del mundo social, a través de los que el arte crea sentido de distinción. Esto último, aunque no forma parte de lo que nos interesa trabajar en este artículo, lo hemos comentado y reflexionado con anterioridad (Romeu, 2011) y se halla estrechamente relacionado con la producción de estrategias discursivas metafóricas, lo que tiene un impacto insoslayable a la hora de comprender el funcionamiento de los procesos de recepción estética del arte en lo particular.

En consecuencia, como se habrá podido apreciar, nuestro interés fundamental se halla centrado en la actividad interpretativa del lector durante los procesos de recepción estética que, como ya hemos apuntado con anterioridad, tiende a oscilar entre la búsqueda de referencias al desamparo cognitivo que provoca la ausencia de las mismas, pues es ahí donde se hace necesario el despliegue de la capacidad del sujeto para ficcionalizar o imaginar que es, según Iser (1987; 1989) la actividad desplegada por excelencia en los procesos de recepción estética, y según Bruner (2001) la actividad que realiza el ser humano para explicarse lo que no conoce.

En ese sentido, aclaramos, aunque el acto de imaginar o hacer ficción se instituye en ambos autores como capacidad del ser humano, lo cierto es que no en todo momento el ser humano imagina. Imaginar, como afirma Ferraris (1999) es retener lo ausente a través de la reelaboración que de dicha ausencia hace el sujeto por medio de la fantasía. Este esteta italiano parte de las consideraciones de Strawson sobre la imaginación (imaginación mental, imaginación como invención e imaginación como ilusión)<sup>10</sup> para

<sup>10</sup> Para mayor referencia consultar la bibliografía referida a Ferraris al final de este trabajo.

desestimar el carácter de *aparición* y *visión* de la imaginación (y por ende la naturaleza pasiva o contemplativa de la misma), recuperando el sentido aristotélico de la imaginación como facultad para retener las formas que recoge del sentido común a través de la percepción y la memoria (Ferraris, 1999: 14) en función de la evocación de imágenes. De esta manera, como se puede suponer, a través de dicha evocación el sujeto reconstruye por medio de la memoria otras imágenes para descubrirlas con otro sentido (Malrien, 1971). Como afirma Rosa Krauze acerca de la imaginación creadora del artista: “cruzando unas imágenes con otras, aproximando realidades diferentes, descubre en cada una de ellas caracteres que antes no había percibido y funda un nuevo modo de aprehender las cosas” (Krauze, 2003: 36).

En resumen, lo anterior permite afirmar que la capacidad humana de imaginar o ficcionalizar se activa en el sujeto cuando visualiza o se representa algo de manera intencional, debido a la necesidad que impone a su interpretación la suspensión de lo real o la inaprehensibilidad del objeto desde los marcos mentales y referenciales con los que cuenta el lector; ello, deduciblemente, es justo lo que sucede cuando un lector se enfrenta receptivamente a una obra de arte. Por esa razón, en el apartado siguiente nos encargaremos de reflexionar en torno al tipo de percepción que tiene lugar cuando el sujeto percibe una obra de arte y así mismo percibe la necesidad de aprehenderla cognitivamente. Para ello nos enfocaremos en hacer comprender la relación entre imaginación y fascinación toda vez que entendemos a esta última como causa de la primera y condición para la recepción de las obras de arte.

#### LA FASCINACIÓN COMO CONDICIÓN DE LA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

Etimológicamente, fascinación significa encantamiento, magia, hechizo; no obstante este encantamiento no debe ser atribuido a una propiedad de los objetos, por lo que no hay ni puede haber ningún tipo de objeto o evento fascinante más allá de aquello que el sujeto perciba como tal. En el entendido de que sólo el sujeto siente o percibe, sólo el sujeto puede aprehender fascinantemente. Ahora bien, ¿cómo se da esta experiencia de fascinación? ¿Bajo qué condiciones un objeto puede ser percibido como fascinante?

¿Qué relación comporta este tipo de percepción con la imaginación? Todas estas preguntas intentarán ser respondidas en este apartado con el objetivo de hacer explícita no sólo la fascinación como experiencia sensorperceptiva del arte, sino también como experiencia diferencial de recepción de las obras de arte.

La fascinación guarda una estrecha relación con la seducción en tanto provee a la experiencia de un modo de captación sensorial subyugante e impostergable. La presión que ejerce este tipo de experiencia sensorperceptiva, que hemos llamado *seducción*, debilita la voluntad e inmoviliza la razón, conminando necesariamente al sujeto a transgredirla, es decir, a liberarse de la razón al tiempo que liberarse de él mismo. Para decirlo en términos de Bataille (2007), la transgresión es un estremecimiento de la sensibilidad.

A tenor con lo anterior y en el entendido de que la razón conmina al orden, hemos de asumir que la transgresión lleva al sujeto a las puertas de lo caótico, lo multiforme, la totalidad. Sin embargo, esta pretendida fusión con la continuidad natural que toda transgresión supone no puede darse del todo, ya que el sujeto fascinado o seducido siempre es un sujeto que sabe, que conoce el mundo y ha experimentado los límites de su sí mismo en función de ese mismo conocimiento; de ahí que la fascinación, aún siendo lugar de la transgresión, no logre arrancarlo del todo de su individualidad, por más que capture sus sentidos, por más que inmovilice su razón.

En ese sentido, creemos que la aprehensión fascinante sólo puede simular la conexión con lo total-natural a través del juego, o sea, a través de una puesta en escena imaginada y gozosa que emerge de la disposición volitiva y la habilidad del sujeto para retener el carácter mágico, extraño y asombroso de la percepción, lo que en nuestra opinión sólo puede ser posible gracias a la invalidación (ya sea natural —desconocimiento real—, o provocada —desconocimiento lúdico y circunstancial—) de los sistemas cognitivos preexistentes por parte del sujeto que perpetúa la *irritación* de los sentidos con fines lúdicos. La atracción que ejerce la aprehensión fascinante del sujeto hacia el objeto, o hacia algunos de sus rasgos, obedece a ello: el objeto percibido como fascinante se percibe inalcanzable porque sólo así el sujeto es capaz de fascinarse.

De lo anterior derivamos dos conclusiones primeras: 1) que la aprehensión fascinante resulta de la relación semiósica que el sujeto mantiene con el objeto en tanto lo percibe *extraño, mágico*

e *inalcanzable*, y 2) que dicha percepción se arraiga en el modo peculiar en que percibe el sujeto el valor significativo del objeto o ciertos aspectos del mismo. En ese sentido, como se podrá apreciar, el objeto es dotado por el sujeto de cierto potencial dialógico<sup>11</sup> en tanto lo percibe fascinante como portador de un *secreto*.<sup>12</sup> La búsqueda del secreto no sólo intenta reconectar al ser con la totalidad, sino también que lo hace imaginar para poder hacerlo en una acción de lectura que sumerge al sujeto en el objeto y lo compromete emotiva e intelectivamente a involucrarse con él para conocerlo. El sujeto lector, en su intento por descubrir *el secreto*, o como dijera Ingarden (en Iser, 1997: 222), por completar los vacíos que a partir de las articulaciones inteligibles en la configuración material del objeto logra entrever el sujeto, entra en relación dialógica con el objeto, involucrándose con él. Así, involucramiento y relación dialógica forman parte de una misma actividad indagatoria, hermenéutica, en la que el sujeto pregunta al objeto sobre su secreto, y éste le *responde* desde la inteligibilidad que provee su configuración material. Como se podrá notar, esta actividad del sujeto que hemos descrito como diálogo le permite ir construyendo patrones de percepción sobre el objeto en la medida en que su actividad indagatoria e interpretativa le posibilita construir, por medio del despliegue de su imaginación, representaciones sobre el secreto del objeto. Ello, a su vez, le posibilita al sujeto, simultáneamente, la construcción de conocimiento nuevo sobre el objeto en cuestión que es justo la acción que lo conduce a aprehenderlo a través del proceso de recepción.

<sup>11</sup> Debemos insistir en que este concepto de *secreto* no indica en ningún caso la existencia de un secreto *per se* en los objetos y fenómenos que se perciben como fascinantes, sino sólo el hecho de que la configuración material del objeto donde se asienta el significado del mismo resulta nueva para el sujeto. Esto lo hemos expresado en trabajos anteriores sobre la dialogicidad del arte. Para mayor información consultar: Romeu, Vivian (2009). “Indeterminación y construcción identitaria. Reflexiones sobre lo estético como dimensión dialógica de lo sensible”, *Anàlisi, quaderns de comunicació i cultura*, núm. 39, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 163-178. Artículo también disponible en línea en: <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/Article/view/184494>

<sup>12</sup> Nos hemos basado en el concepto de *forma significativa* de Clive Bell, a pesar de que nos distanciamos de él. Para mayor información, recomendamos consultar “Art as Significant Form: The Aesthetics Hypothesis”, George Dickie et al. (eds). (1977). *Aesthetics, a Critical Antology*. Nueva York: San Martins.

De acuerdo con lo anterior, y en el entendido de que lo que conocemos como realidad proviene de lo que construimos a través de los patrones cognitivos que vamos incorporando a la red neuronal a través de lo sensorial (Varela, 2005: 71-75), lo cognoscible se convierte así en lo que el sujeto puede conocer, en tanto se adecua a los patrones de percepción que la interconectividad neuronal de los sujetos permite registrar como una especie de codeterminación entre lo que se puede conocer y lo que se conoce (Varela, 2005: 102). Por ello, cuando el sujeto se fascina ante un objeto o fenómeno cualquiera, lo que sucede es que percibe otro sentido en su configuración material a través de un acto natural que le evidencia la configuración de un nuevo patrón perceptivo, mismo que, aclaremos, desde el plano signico (que no simbólico)<sup>13</sup> el sujeto no puede reprimir, es decir, no puede evitar percibir en tanto forma parte de su condición vital como ser sensible en el mundo. La aprehensión fascinante así entendida constituye sólo un momento de la percepción; se trata de un momento primero, decisor, que hace que el sujeto se enfrente a la posibilidad de desplegar una recepción estética ante la obra de arte, consistente en el despliegue de su imaginación para poder dar un sentido otro a lo que *lee*.

#### LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS PARA LA RECEPCIÓN ESTÉTICA

Como hemos podido observar, de lo dicho con anterioridad se desprenden tres grandes ejes de trabajo analítico. Éstos pueden conceptualizar como tres grandes criterios de los que depende la recepción estética y que pretendemos configuren el modelo de análisis en la materia que aquí se presenta:

*Primer criterio:* la transformación del sujeto de un ser pasivo a un ser activo implicado en una experiencia sensoperceptiva de tipo fascinante.

*Segundo criterio:* el despliegue de la capacidad del sujeto para percibir en el objeto que percibe como fascinante (obra de

<sup>13</sup> Desde el plano simbólico la emergencia de un patrón perceptivo nunca es nuevo del todo, ya que la razón vinculada a lo simbólico mediante la desestimación de lo puramente signico procuraría la emergencia de patrones perceptivos habituales, más afianzados, más reconocibles y cómodos que le *informarían* al sujeto cómo conocer-significar al objeto que desconoce.



arte) un secreto a través de su ignorancia o su habilidad y disposición para desestimar los hábitos cognitivos que impiden la emergencia de conocimiento nuevo.

*Tercer criterio:* la competencia del sujeto para sostener un diálogo con la obra, desde una aprehensión fascinante que articule, más allá de su significado, un diálogo consigo mismo.

Los criterios anteriormente descritos se muestran como factores pertinentes para el abordaje metodológico de la recepción estética, partiendo de la posibilidad de que el sujeto tenga una aprehensión fascinante que, como ya hemos indicado, es la condición de existencia de la recepción estética. En ese sentido, nosotros hemos incorporado este criterio como punto de partida de lo señalado por Iser, ya que sin aprehensión fascinante, o lo que es lo mismo, sin percepción de secreto, es imposible a nuestro juicio que pueda haber recepción estética en tanto no podrían percibirse los vacíos de información que hacen posible la relación comunicativa lector-obra de arte. Teniendo en cuenta lo anterior, y el carácter fenomenológico y sistémico que anima la reflexión en torno a la recepción estética, es necesario acotar que el paradigma metodológico del cual abreva el modelo que proponemos es el constructivista, ya que al procurar dar cuenta de los fenómenos de relación entre texto y lector, a partir de la actividad perceptiva-interpretativa-imaginativa del lector, no sólo hace que el papel del lector resulte imprescindible en el proceso de lectura que emana de la recepción estética, sino que el texto como objeto que promueve el conocimiento y la significación a través de la actividad lectora del sujeto también constituye un elemento insoslayable.

Desde el paradigma constructivista nos varamos en dos aspectos básicos: en el primero tiene que ver la dependencia del sujeto con respecto del ambiente en que se inserta (Morin, 1994; 1995) que en nuestro caso se reconduce en función de la dependencia del sujeto de la percepción fascinante del objeto que causa su fascinación, y el segundo en torno al conocimiento como actividad adaptativa (Piaget, 1973), lo que en términos de recepción estética implica la búsqueda de la normalización o equilibrio al que conduce la atribución de sentido a lo desconocido o, para decirlo en términos de Iser y Ricœur, la tendencia a la determinación y pertinentización de los vacíos de información de un texto.

En ese sentido, consideramos que estos dos aspectos que hemos mencionado hacen posible el acercamiento metodológico que proponemos para analizar el funcionamiento de la recepción estética y dar cuenta de los efectos de sentido que resultan de ella, ya que se trata de procesos estrechamente vinculados a la producción de conocimiento in situ que intentan vehicular dicho conocimiento a un fin concreto que, en nuestro caso, es la aprehensión del significado de la obra de arte. Con estas acotaciones, como se verá a continuación (Cuadro 1), el modelo que hemos construido busca evidenciar precisamente lo que sucede en *el espacio entre* lector y texto, al tiempo que ofrece herramientas de análisis para explicar la forma en que se construye el sentido de la obra.

**Cuadro 1**  
**Modelo de análisis para la recepción estética de las obras de arte**

| CRITERIOS   | CATEGORÍAS<br>CONCEPTUALES   | OBSERVABLES  |
|---|--|--|
| Transformación del sujeto en sujeto activo y no contemplativo.                | Aprehensión fascinante por parte del sujeto con respecto a un objeto o algunos aspectos de éste. | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Percepción de un secreto o significado oculto en la obra o en algunas partes de ésta.</li> <li>- Necesidad emotiva y cognitiva de descubrir el secreto de la obra.</li> </ul> |
| Habilidad y disposición para posibilitar la emergencia de conocimiento nuevo. | Hábitos y esquemas cognitivos desplegados en el proceso de lectura.                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Invalidación de esquemas mentales y referenciales propios.</li> <li>- Construcción de nuevos esquemas mentales y referenciales para otorgar sentido a la obra.</li> </ul>     |
| Competencia del sujeto para el diálogo consigo mismo.                         | Construcción del <i>mundo de la obra</i> a través de la lectura que hace de la misma.            | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Significado de la obra (temas y subtemas, género).</li> <li>- Imágenes o representaciones construidas a partir de lo anterior.</li> </ul>                                     |

|  |  |   |
|--|--|---|
|  | Cuestionamiento de los marcos interpretativos y esquemas mentales y referenciales propios. | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuestionamiento y transformación de las interpretaciones y representaciones construidas sobre la obra.</li> <li>- Interpelación y transformación de los modos de percepción y cognición del sujeto.</li> </ul> |
|--|--|---|

Fuente: elaboración propia

## CONCLUSIONES

La recepción estética del arte es un proceso que reúne aspectos de los procesos de percepción sensibles (que para nosotros también se revisitan de conocimiento) y aspectos que, ad hoc con lo anterior, se relacionan con un modo específico, diferenciado de *leer* las obras de arte.

Entendiendo que el arte se legitima como práctica y producto en función de la perpetuación de su distinción como bien simbólico en el campo de lo social (Bourdieu, 1995), sus estrategias de reproducción simbólica se hallan supeditadas al quehacer artístico que se nutre, en tanto práctica campal, de ciertas creencias como lo son el elitismo, la genialidad, la libertad y la innovación; de ahí que la práctica artística intente construir productos (las obras de arte) con secretos y fantasías, pues ello además de que posibilita, desde una lógica productiva, la reproducción de la *illusio* y el aseguramiento y legitimación de la distinción social, hace que el lector se tope con el arte desde una lógica de la recepción y el consumo que precisa el despliegue de actos interpretativos que deben estar atravesados por la imaginación.

En consecuencia, concluimos que el lector o público percibe primero un objeto como fascinante, es decir, como algo raro o extraño ya sea por desconocido o por inaprehensible; luego se dispone, si le place la acción, a desplegar su imaginación para conocerlo a través de los procesos de producción y atribución de sentido, y por último se construye un mundo posible sobre el significado de la obra, que es lo que lo conecta, comunicativamente

hablando, a ella en aras de comprenderla para saber qué podría decir y cómo accede el sujeto a la construcción de ese significado.

Así, como se habrá podido apreciar, la descripción que hemos realizado supone el modo en que funciona la percepción estética y los procesos de lectura que de ella se derivan, por lo que un modelo de análisis que se plantee dar cuenta de dicho funcionamiento tiene que atender tanto al sentido mismo que se construye o representa como a la manera en la que un lector llega a él. Eso es lo que hemos intentado desarrollar en este trabajo a partir del diseño de este modelo metodológico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bruner, J. (2001). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Ferraris, M. (1999). *La imaginación*. Madrid: Visor.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- (1989). “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer W. (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- (1997). “El proceso de la lectura”, en Mayoral, J. A. *Estética de la recepción*. Madrid: Arcos, pp. 215-243.
- (2005). *Rutas de la interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Krauze de Kolteniuk, R. (2003). *Los seres imaginarios. Ficción y verdad en literatura*. México: UACM, Colección al Margen.
- Lotman, I. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- Malrien, P. (1971). *La construcción de lo imaginario*. Madrid: Guadarrama.
- Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Morin, Edgar. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- (1995). “La noción de sujeto”, en Fried, D. (comp.). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.

- Piaget, J. (1973). *Estudios de psicología genética*. Buenos Aires: Emecé.
- Prada Oropeza, R. (1999). *Literatura y realidad*. México: FCE-UV-BUAP.
- Ricœur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- Romeu, V. (2011). "Arte y reproducción cultural", *Estudio de las Culturas Contemporáneas*, vol. xvii, núm. 33, pp. 113-139. México: Universidad de Colima. También disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/316/31618563007.pdf>
- Tornero, A. (2007). "Las nociones de interfaz entre texto/contexto y texto/lector de Wolfgang Iser", *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, núm. 22, pp. 123-149. Monterrey, México: ITESM.
- Varela, F. (2005). *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa.
- Welsh, W. (1998). "Rationality and Reason Today", en Gordon D. R. y Niznik, J. (eds.). *Criticism and Defense of Rationality in Contemporary Philosophy*. Amsterdam: Rodopi, pp. 17-31.