

LA LECTURA COMO EXPERIENCIA. ENTRE ARISTÓTELES Y LA NEUROESTÉTICA

Rafael Ángel NÚÑEZ RAMOS

Universidad de Oviedo

La ficción exhibe, al fracturarla, la estructura representacional de toda la experiencia humana.

Félix Martínez Bonati

A mi entender, el arte proporciona conocimiento y un conocimiento profundo. Aprendemos con él, sobre todo en la juventud; pero lo que nos da como conocimiento final no son explicaciones.

Jacob Bronowski

1 Introducción

Las poéticas del siglo pasado han hecho cada vez más énfasis en la participación del destinatario en la conformación final de la obra literaria. Desde comienzos del siglo XX se le consideró, más que un receptor, un cooperador y, en última instancia, un creador en el mismo sentido que el autor. Esta circunstancia ha tenido importantes consecuencias tanto en la propia producción, pues los artistas, al asumir el papel creador de los receptores, proponen nuevas formas de expresión en las que se cuenta explícitamente con la participación activa de este¹, como en el análisis, pues la indagación en el texto se vuelve insuficiente y se impone la necesidad de analizar también al destinatario, el acto mismo de recepción

En este orden de cosas, las distintas ramas de la psicología y las neurociencias se han ocupado en los últimos años de estudiar los procesos que tienen lugar en dicho acto, que hasta ahora se conocía como acto de recepción y que, en definitiva, es el acto por el que alcanza su existencia plena la obra literaria. La estética empieza a transformarse en neuroestética cuando quiere descubrir en la actividad

¹ La presencia creadora del lector es inherente al trato con el arte. Sin embargo, en los últimos tiempos se ha ido volviendo cada vez más explícita. La estética posmoderna consiste, entre otras cosas, en proponer explícitamente y crear en los mensajes incitaciones directas a la acción cooperativa del lector, de manera que este cuenta como un agente productor en el mismo sentido que el autor; pero ya a principios de siglo XX algunos artistas asumían la participación mental del receptor en la configuración del producto, por ejemplo, cuando el pintor cubista rompe la unidad del lienzo para estimular la propia intuición creativa del espectador (Lavazza & Manzotti, 2011: 8-11); a partir de ahí, son muchos los ejemplos en los que el autor, sin renunciar del todo a su papel, deja al espectador la posibilidad de hacer elecciones y tomar decisiones acerca de la configuración final del producto, tal como ha mostrado exhaustivamente Umberto Eco (1962).

de las neuronas y el cerebro lo que define la experiencia íntima en la que la obra de arte actualiza sus potenciales y se constituye como tal. Si bien las artes visuales acaparan la mayor parte de las investigaciones (Zeki, 1999; Kandel, 2012), las narraciones también han recibido abundante atención y se benefician de las proyecciones procedentes de otras investigaciones cognitivas en general y del arte y las humanidades en particular (por ejemplo, Jacobs, 2015).

Sin embargo, aunque las neurociencias poseen instrumentos poderosos para indagar en los circuitos neurológicos de los lectores y obtener informaciones importantes para comprender lo que ocurre en el *interior* del ser humano cuando responde a todo tipo de estímulos, la neuroestética debe hacer frente a dos limitaciones importantes:

1. La experiencia es irreductible a los procesos orgánicos, a las activaciones químicas y eléctricas que la constituyen. Examinar el cerebro nos puede enseñar muchas cosas, pero no a conocer el contenido de la experiencia literaria, aun en el caso improbable de que, en el examen, se pudiera obtener una representación completa de ella.

2. La definición del arte y de la experiencia que conlleva no corresponde a las neurociencias, que sin duda pueden contribuir a una mejor comprensión, sino a la filosofía (a la antropología, la estética, la sociología). Ciertamente, la definición del arte es problemática en esos mismos dominios y las neurociencias pueden participar eficazmente en el debate, pero esto no impide que hayan de partir de conceptos estéticos ya elaborados con el fin de establecer correlaciones entre esos conceptos y los datos de su dominio propio: las pautas de comportamiento mental y cerebral. Aunque el arte se localice preferentemente en la experiencia, esta no puede concebirse al margen de los objetos que la suscitan, incluso aunque sea posible, en determinados casos, ante objetos sin ningún rasgo diferencial claro.

Así pues, por un lado, las disciplinas cognitivas parecen ofrecer vías de solución a los problemas más elementales de los estudios estéticos y literarios, pero por otro, se encuentran con que han de recibir de estos ciertos principios sobre los que levantar sus experimentos. Se impone, entonces, un trabajo interdisciplinar que resulta muy común en la ciencia actual y que, a nuestro entender, define el estatuto epistemológico de la teoría de la literatura. En estas páginas nos proponemos un acercamiento al fenómeno literario y sus distintos niveles de manifestación en el lector, en el acto de recepción, en la experiencia de lectura, con la idea de que la teoría literaria constituye un punto de vista integrador que habrá de seleccionar, interpretar y relacionar los hallazgos de otras disciplinas (neurología, psicología cognitiva, biología evolutiva, etc. pero también estética, filosofía y otras ramas de las humanidades). El punto de encuentro de todas ellas es la experiencia del lector o espectador, un terreno difícil de explorar en cuanto no se identifica ni con los procesos cerebrales, ni con la representación inmediata de los objetos percibidos (la literalidad de los textos literarios), ni con las posibles elaboraciones interpretativas que se pueda hacer de ellos, pues necesariamente la transforman

Nos referiremos en particular a la literatura narrativa y partiremos de dos principios que definen el ámbito en el que nos movemos y nos permiten identificar los aspectos que nos proponemos comprender. Estos principios son:

i) El relato literario tiene como objeto la representación de acciones y acontecimientos, y todo lo que no se relacione con tal representación le resulta extraño. Esta idea, que viene ya de Aristóteles cuando alaba a Homero por no hablar en su nombre, porque en eso no es imitador, define claramente el problema que tenemos que resolver, si la unimos con el segundo principio.

ii) El relato literario es no referencial, es decir su objetivo no es comunicar el acaecimiento de los hechos que representa, con mucha frecuencia declaradamente imaginarios.

Por tanto, la experiencia de lectura del relato literario no puede ser un mero reconocimiento de los hechos, que nos instalarían en un comportamiento práctico, si los tomamos como efectivos, o en la banalidad, si los consideramos como falsos. La idea es que los hechos, el conocimiento de los hechos, supone algo más que está en los hechos, que se capta en los hechos, pero no se manifiesta fuera de ellos en la experiencia de lectura.

2. El arte narrativo

La narración es una de las constantes del comportamiento humano y tiene múltiples dimensiones y una presencia constante en nuestras vidas. Nuestra atención se dirigirá a la condición literaria o, si se quiere, artística del relato. Ello no significa que nos interesen únicamente los relatos reconocidos como literarios, pues entendemos que la experiencia que estos favorecen podría darse, en determinadas condiciones, con relatos no pretendidamente literarios. Es más, no es la intención del autor la que determina la condición artística de sus productos, sino su funcionamiento efectivo en las experiencias individuales y en su proyección comunitaria. La apelación, en la reflexión teórica, a las creaciones particulares ya reconocidas está justificada porque estas han pasado la prueba de la experiencia, que es la que le otorga su *status* definitivo.

Por otra parte, la propia complejidad del arte provoca que con frecuencia sea identificado con aspectos y componentes dispersos e incluso circunstanciales². La evolución y variación de sus productos, inherente a la originalidad que constituye uno de sus rasgos indudables, puede hacer difícil su propia identificación como arte, lo que determina la negación de una identidad (con relativa frecuencia se puede leer o escuchar que arte es lo que hacen los artistas), el rechazo de las novedades y, en definitiva, la idea de que el arte es cosa del pasado. La inserción de las obras artísticas en el mercado lleva a la confusión de su valor de uso con su valor de cambio, a la primacía del segundo y, por tanto, a la degradación del primero. Además, como ya señalamos, la inclusión, dentro del acontecimiento artístico, de dispositivos, estrategias o apelaciones explícitas a la participación creadora del espectador, aunque muchas veces se integran con naturalidad en las formas consolidadas por la tradición, también tienden a transformarlas, a hacerlas evolucionar y a producir formas nuevas

² Por ejemplo, V. S. Ramachandran, propone «10 leyes universales del arte»: hipérbole, agrupación, contraste, aislamiento, resolución del problema de percepción, simetría, aversión a las coincidencias / punto de vista genérico, repetición (ritmo y orden), equilibrio y metáfora. Aun en el caso de que fueran efectivamente eso, leyes universales del arte, este solo podría explicarse como una emergencia a partir de esas leyes y, creemos, los mecanismos de emergencia serían más reveladores que las propias leyes.

sin relación aparente con aquellas, de ahí la incompreensión con que son recibidas en muchos círculos. Aunque no es el objetivo de nuestro trabajo, creemos que esta solución de continuidad puede ser superada o entendida por la colaboración de las ciencias cognitivas en la medida en que, descubriendo las pautas de la conducta interna que se desarrolla en la respuesta a las formas clásicas del arte y la literatura, las ponga en relación con las pautas de la conducta externa e interna que las nuevas formas (intervenciones, instalaciones, performances, literatura digital, etc.) logran suscitar. Independientemente de esta investigación, que ha de ser ulterior, lo que nosotros nos proponemos es contribuir a aclarar la primera parte de la ecuación, es decir, a analizar el papel la actividad interna del destinatario de la obra de arte como constitutiva de las propiedades que la definen, es decir, como propiedades del arte.

Nuestro planteamiento se apoya en la idea de que el arte tiene una identidad conceptual bien definida a lo largo de la historia, que esta identidad, compleja, se sustancia en diversos aspectos y categorías que cada obra concreta realiza de forma muy particular y específica, que estas realizaciones, sin embargo, deben poder ser explicadas según el modelo establecido o, en caso contrario, adscribirse a otras esferas o proponer alguna nueva.

Más concretamente, para el caso de la ficción literaria entendemos que su cualidad artística (literaria) puede analizarse en relación con alguno de los conceptos que aparecen en la *Poética* de Aristóteles y que se han perfilado desde entonces. Hay quien afirma que Aristóteles está superado y que la nueva literatura no puede ser analizada ni valorada según sus categorías. Si esto es así, la nueva literatura ha de forzar la creación de ámbitos nuevos en los que inscribirse, distintos del arte tal como se ha entendido hasta ahora, por más que sea una evolución de él. Merece una denominación distintiva y una 'poética' nueva. No pretendemos negar todo esto, pero nuestro interés se centra en comprender el funcionamiento de la ficción literaria y la experiencia que suscita en relación con los conceptos y procedimientos de la teoría literaria cuyo primer exponente es la mencionada obra de Aristóteles. Más concretamente, creemos que la proyección de datos y nociones procedentes de las ciencias cognitivas puede ayudar a entender mejor y con más profundidad y a hacer más consistentes los conceptos que se usan para caracterizar los productos literarios y quizá también para entender la continuidad entre las formas clásicas y las nuevas encontrando lo que hay de común y esencial por debajo de sus evidentes diferencias.

3. Aristóteles

Queremos apoyar nuestra caracterización del hecho literario en tres conocidos momentos de la *Poética* de Aristóteles. Aunque desde entonces la teoría del arte y de la literatura ha evolucionado mucho y las propias palabras de Aristóteles han adquirido sentido nuevos, se puede ver en ellas la formulación de ciertos criterios que han permanecido básicamente a lo largo de los siglos para identificar, analizar y valorar los textos literarios, especialmente los dramáticos y narrativos. Las

aportaciones de las disciplinas cognitivas permitirán comprender mejor su significado y sus implicaciones.

1. Uno de los puntos más citados de la *Poética* es el que afirma que la poesía es más filosófica que la historia:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades (1451b) (las referencias a Aristóteles remiten a García Yebra, 1988).

Sienta Aristóteles en esta afirmación una clara separación entre la historia y la poesía que habrá de durar hasta nuestros días. Ahora bien, Aristóteles no dice, pero bien podría haber dicho, pues está implícito en su concepción, que la poesía es más histórica que la filosofía, pues la primera expone acciones concretas verosímiles y la segunda se refiere a abstracciones universales. La poesía no es historia ni filosofía, eso parece claro, pero es más historia que la filosofía y más filosofía que la historia. Como filosofía tiene un poder universalizador, como historia se refiere a hechos y conductas humanas concretas, individualizadas; la comparación con la historia o con la filosofía sirve para definir a la poesía por lo que tiene de semejante con ellas: capacidad de universalización y exposición de hechos concretos. Pero estas cualidades contrapuestas se dan en la poesía al mismo tiempo, en un único gesto expresivo: lo universal (lo filosófico) se presenta unido e inseparable de lo concreto (lo, al menos en apariencia, histórico). Por eso la poesía es filosófica e histórica, pero no es ni filosofía ni historia.

Tenemos aquí una especie de paradoja, pues la poesía es representación de acciones, y las acciones, tanto las reales como las imaginarias, son concretas, particulares, mientras que la poesía, «dice más bien lo general». La cuestión es resolver la paradoja y explicar cómo es posible esta convivencia de lo particular y lo universal, cómo, sin dejar de presentarnos una acción individual realizada por personajes individuales, la obra literaria va conformando un valor universal que, sin embargo, no es un concepto abstracto, pues los conceptos son el objeto de la filosofía. La poesía es más filosófica que la historia, pero no es filosofía; es general, pero no es directamente abstracta.

2. La importancia de la representación de acciones concretas en la constitución de las obras dramáticas y narrativas queda de manifiesto en otro párrafo famoso, en el que elogia a Homero por no hablar mucho en su nombre, pues en eso se escapa de la labor del poeta que es representar acciones:

Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter, sino caracterizado (1460^a).

El autor no debe exponer sus opiniones y pensamientos, ha de dejar que sean las acciones las que hablen. Ciertamente, Aristóteles primaba, refiriéndose preferentemente a la tragedia, la fuerza de la

acción para producir los efectos propios de este género, pero su funcionalidad puede extenderse, sin traicionar a Aristóteles, al sentido general de la pieza y a alguno de sus componentes, como veremos inmediatamente. Lo que ahora nos interesa destacar es esta prioridad total de los hechos representados, del contenido imaginativo del texto literario, como lenguaje que habla al lector, frente a la comunicación directa del autor, que resulta impertinente. Y resulta impertinente por no ser acción y por ser abstracta, conceptual, filosófica o con apariencia de filosófica. Son pensamiento más que acción y el pensamiento, si bien es una parte de la tragedia, no lo es como mensaje del autor (hablando en su nombre), sino del personaje, y «consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso» (1450^b).

3. Finalmente queremos destacar las observaciones de Aristóteles sobre el carácter. En la *Poética* tiene una importancia relativa en comparación con la acción, pero ya presenta los rasgos por los que acabará siendo uno de los núcleos de sentido y unificación del texto literario. Efectivamente, en la *Poética* se subraya que el fin último de la tragedia es la acción (los hechos) y su estructuración (la fábula) constituye la parte más importante:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad (1450^a).

El carácter es subsidiario de la acción, está indisolublemente unido a ella y no constituye un componente del todo autónomo:

Y los personajes son tales y cuales por el carácter; pero según las acciones, felices o lo contrario. Así pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones (1450^a).

Como causa de las acciones introduce Aristóteles el carácter, y no como un elemento autónomo ni como elemento de primer plano («El carácter de los que actúan hace que sus acciones sean tales o cuales» (1450^a) «Carácter es aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales» (1450^b), «Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita» (1450^b)).

Tanto la forma de manifestarse el carácter (a través de la acción) como los perfiles que Aristóteles propone están subordinados a la acción y esta a los fines propios de la tragedia, considerada más como entretenimiento e instrucción que como arte; sin embargo, la calidad de las tragedias (el valor artístico, diríamos) se mide por estos otros criterios que tienen un ámbito de aplicación más amplio (los géneros dramáticos y narrativos) y unas implicaciones más profundas. Por ejemplo, el carácter es algo que no ha de manifestarse directamente y por tanto, más que referido, está expresado en los comportamientos, es implícito y exige un complejo proceso de captación por parte del receptor, mucho más en la medida en que la literatura acaba fijándose en cualquier configuración de la tipología humana, y no únicamente en los hombres esforzados y en los de baja calidad³, en la felicidad o en la infelicidad.

³ Cfr.: «Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a estos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud, o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que

Por otra parte, esta imbricación de la acción y el carácter define bien el funcionamiento artístico de unos elementos muy importantes e integradores de los relatos, los personajes. Su modo de ser y de relacionarse unos con otros, que captamos a través de la acción, nos dan en gran medida el sentido informulado de la obra. Y este sentido, en un nivel más global, pero igualmente derivado de la acción, se traduce en una visión del mundo, una variante del carácter, que atribuimos a un presunto autor implícito en el texto.

En resumen, el arte literario se manifiesta en productos cuyo sentido no es manifiesto, sino indirecto, relacionado con las determinaciones humanas implícitas en los comportamientos (acciones) que se ofrecen a la recreación imaginativa del lector y, aunque tal recreación imaginativa lo es de hechos e individuos concretos, alcanza una generalidad que la hace aplicable a otras entidades, sin ser formulada conceptualmente. De esta manera, la literatura se constituye en una forma de conocimiento del ser humano en su vertiente relacional o emocional.

4. La obra en mí

Estos conceptos aristotélicos subyacen en diversas formulaciones estéticas posteriores y siguen vigentes, aunque desarrollados, adaptados a nuevas circunstancias y enriquecidos con nuevos matices. No vamos a analizar las formulaciones que representan esta continuidad, que esperamos se manifiesten en la tarea que nos proponemos: analizar cómo la aplicación sobre ellas de los enfoques neurocognitivos contribuye a la mejor comprensión de su sentido y su posibilidad.

Como señalamos al principio, el rasgo de la comunicación literaria que justifica este estudio es la relevancia concedida al trabajo del destinatario en la consumación del proceso; se trata, en principio, de un trabajo en gran medida solapado e inconsciente, pero también evidente en los resultados, en la satisfacción de una experiencia que se vive al margen de los aspectos prácticos de la vida. En cuanto experiencia, es personal, efímera e irrepetible, por lo cual se resiste al análisis, a la comprobación de sus propiedades, a la reproducción fiel de su contenido. Ni siquiera el propio sujeto de la experiencia puede hacer estas tareas de manera eficaz, pues en el momento de la experiencia ha de mantener la atención en la experiencia misma y en otro momento la experiencia ya se ha transformado y es otra cosa.

En todo caso, el objetivo de la teoría no es describir la experiencia, sino comprender sus cualidades, sus mecanismos, su sentido, su valor; es para esto para lo que resulta especialmente útil el recurso a las ciencias cognitivas, pues ofrecen accesos específicos al escenario de la experiencias: el lector. En este sentido, podríamos establecer cinco dominios de la ‘obra en mí’, los dominios del lector, en los que se manifiesta la experiencia y que la iluminan desde distintas perspectivas:

los pintores» (1448^a).

4. 1. Los hechos

El primer dominio de la experiencia, que se conserva hasta el final como forma única de representación del objeto estético, es la recreación imaginaria de los hechos (de las acciones). Leer una novela es seguir con la imaginación el curso de unos acontecimientos vividos por determinados personajes. Son los hechos narrados los que ocupan el espacio de la conciencia y cualquier otro elemento es, en principio, una distracción. Los hechos son el estímulo que desencadena complejos procesos en la mente y el cerebro del lector, algunos semejantes a los que podría desencadenar cualquier hecho, otros debidos a su condición ficticia. En cuanto objetividad fijada en el texto, podríamos entender que los hechos todavía no ocupan uno de los dominios del lector, al que se incorporan a través de los procesos que, como veremos, los modifican; sin embargo, en la medida en que no estamos hablando de dominios sucesivos, sino de ámbitos y perspectivas desde los que contemplamos la experiencia, los datos objetivos del texto son una referencia estable y, como tal, puede ser invocada y reconocida separadamente en cualquier análisis, incluso del propio lector⁴.

No es, pues, un hipotético reconocimiento de los hechos lo que importa, sino el tratamiento que reciben del lector, que los transforma en algo más valioso y significativo. Sin embargo, esta transformación es estimulada por condiciones específicas de los hechos mismos y la forma en que se presentan, de ahí que nos importe aislarlos. El desarrollo, en cambio, se inscribe ya en la propia recreación imaginaria que el lector hace de ellos y obedece a los procesos mismos de ejecución, de ahí la necesidad de conectarlos con otros ámbitos para reconocer su potencia. Cuando Aristóteles dice que la poesía trata lo general, no contempla únicamente este primer dominio, pues los hechos, las acciones, son siempre particulares, y la tragedia y la epopeya son imitación de acciones particulares. Solo cuando el espectador o el lector procesa las acciones puede emerger lo general que, inevitablemente, hemos de referir a las acciones mismas.

4. 2. El procesamiento de los hechos

La recreación de los hechos, como decimos, no es una mera contemplación pasiva. Ni siquiera la percepción lo es. El observador debe reconstruir el objeto de su observación (Kandel, 2012: 227-233, Zeki, 1999: 31-40), mucho más si la observación es a través de la lectura, y para ello ejecuta complejas operaciones neurológicas que, en el caso de la ficción literaria, lo son todavía más a causa de su condición ficticia. Estas operaciones, de la misma naturaleza que las que subyacen a todas las acciones que ejecutamos con destreza automática o casi automática, constituyen el segundo dominio de participación del lector.

Se inscribe aquí, por un lado, un complejo sistema de tratamiento de los datos ficticios que les permite tener eficacia (es decir, atraer la atención y adquirir sentido) al margen de su referencialidad, que está suspendida. Schaeffer (1999), que ha estudiado con detalle y profundidad las operaciones

⁴ Por otra parte, no hay que olvidar, aunque no nos ocupemos ahora de ello, que son los hechos mismos, plasmados en una forma verbal específica y con las sutilezas ‘estilísticas’ de cada caso, el estímulo que desencadena todo el proceso y el objeto en el que se reconoce la propia identidad de cada obra literaria.

implícitas en el procesamiento de la ficción, las sintetiza en tres: el fingimiento lúdico compartido, la inmersión ficticia y la modelización analógica. En virtud de estas operaciones el lector ve comprometida intensamente su atención en los acontecimientos que recrea y se ve dirigido a una experiencia más profunda e integral.

Simultáneamente se desarrollan otras tareas, relacionadas con los procesos de percepción, como son, por ejemplo, las de evocación de datos de la experiencia personal, por la cual se establecen relaciones de analogía entre los hechos ficticios y los conocidos y experimentados por el lector, y las de atribución de motivaciones a los hechos, por la cual en la observación de la acción se capta también la vida interior de los personajes sin necesidad de tratarla explícitamente, etc. Todas estas operaciones no son conscientes, ni siquiera voluntarias, pero hay evidencias de diverso tipo que confirman su existencia.

4. 3. La actividad cerebral

Una de estas evidencias se encuentra en la activación de las áreas cerebrales encargadas de ejecutar dichas tareas, activación que se puede comprobar de manera directa por observación mediante escáneres cerebrales. Nos parece acertada la crítica de Marie-Laure Ryan (2010) al uso de la tecnología de la imagen para grabar automáticamente las señales eléctricas emitidas por el cerebro durante el procesamiento de textos narrativos. No proporciona datos directamente útiles, pues o bien los textos que se procesan no son totalmente representativos, o las condiciones de lectura se ven muy distorsionadas por las exigencias del experimento, pero sí lo son combinados con datos de fuentes análogas (Mar & Oatley, 2008, Speer, Reynolds, Swallow y Zacks, 2009, Horowitz-Kraus, Vannest and Holland, 2013, Tamir, Dodell-Feder & Mitchell, 2016,) y con los que proporciona el análisis de ciertas deficiencias y lesiones cerebrales, el autismo, por ejemplo (Frith, 1999) o el síndrome de Capgra (Ramachandran, 2008: 205-220).

En todos estos estudios se comprueba, o se deduce de ellos, que la lectura de ficciones activa las áreas del cerebro implicadas en la percepción, en el planeamiento motor, en la ejecución de las acciones, en la atribución de estados mentales, en las emociones. En particular, parece bastante revelador el papel que podrían jugar en todas las operaciones relacionadas con la ficción las neuronas en espejo, que, cuando se activan, dan una comprensión inmediata y no reflexiva de las acciones percibidas, puesto que tal comprensión no obedece a procesos de pensamiento, sino al reflejo de las acciones observadas en la corteza motora del observador (Iacoboni 2008: 75-76). Como ha mostrado Aziz-Zadeh, L. (2006) estas neuronas se activan no solo cuando se observa la acción, sino cuando se produce una representación mental, como si nos llevaran a entender la acción narrada al simularla en nuestro organismo, lo que lleva a Iacoboni a considerar que, cuando leemos una novela «las neuronas espejo simulan las acciones que se describen en ella, tal como si las estuviéramos haciendo» (2008: 97). En todo caso, para nuestros propósitos, lo realmente importante ahora es subrayar la correlación entre las operaciones de procesamiento de los hechos, que señalamos en el punto anterior, con la

activación de las áreas correspondientes del cerebro, pues esta activación supone una alteración que el organismo reconoce, aunque no aparezca representada en el pensamiento consciente⁵.

4. 4. La conciencia

Aunque los hechos representados y la forma en que son representados tienen una suerte de objetividad en el texto narrativo, el acto de recreación imaginativa de los mismos da lugar a una experiencia particular que incluye ciertas valoraciones personales; estas valoraciones no son un pensamiento discursivo, sino el resultado de las operaciones cerebrales de construcción de los hechos, la sensación psicosomática con que se recrean imaginativamente. En los relatos referenciales esa valoración se refiere básicamente a la propia facticidad de los acontecimientos que, en la medida en que impliquen al destinatario, suscitarán una respuesta emocional (los acontecimientos, no su representación), pero en los relatos de ficción, al quedar bloqueada esa posibilidad, conservan la atracción del lector en relación con la aplicación de otros sistemas de valores, de otras incitaciones antropológicas (en particular, las relacionadas con el juego y el deseo, vid. Jacobs, 2015).

Este dominio no es ya el especulativo de las tareas, ni el electroquímico de las neuronas, sino lo que podríamos llamar el dominio de la conciencia, en el sentido de que se trata de una experiencia satisfactoria que el lector vive y siente como tal. Como señala Schaeffer, en la medida en que los textos literarios están destinados a ser leídos en el marco de una relación estética, su lectura debe ser fuente de satisfacción durante su propio desarrollo (2011: 95); y la satisfacción es necesariamente consciente y debe incorporar de alguna forma lo que la hace satisfactoria, pero no puede hacerlo de manera conceptual, pues estaríamos entonces fuera de los hechos, ante una experiencia intelectual y no estética, como cuando el artista habla en su nombre y no imita acciones, para decirlo en los términos de Aristóteles.

Como subraya R. Epstein (2004: 233) nuestra experiencia de una obra de arte no consiste únicamente en tener conciencia de su superficie, sino que también experimentamos conscientemente una sensación de belleza que acompaña a la superficie sensorial. La noción de belleza es, desde luego, muy difusa e inconcreta y lo que pretenden Epstein y otros es encontrar un sustituto transversal en estos dominios⁶. En este sentido, diríamos que tal sensación tiene que ver, por un lado, con la huella de la actividad cerebral en el organismo del lector y, por otro, con las operaciones y los datos manejados y obtenidos en esas operaciones que no aparecen en la conciencia más que, precisamente,

⁵ Independientemente de los experimentos actuales que identifican exhaustivamente las señales eléctricas y químicas de las operaciones cerebrales, algunas fueron reconocidas por filósofos y psicólogos hace bastante tiempo. Por ejemplo, John Dewey ya subraya, para la recepción, «la cooperación de los elementos motores, aun cuando permanezcan implícitos y no se hagan patentes» (1934: 60-61), lo que la diferencia del esquematismo y estereotipia del mero reconocimiento, o «la incorporación de las experiencias pasadas no en la memoria consciente, sino como carga directa» (137).

⁶ Epstein es uno de los representantes más destacados de una corriente de estudio de la conciencia en el sentido que aquí planteamos. Esta corriente se basa en las reflexiones de Proust y en los conceptos psíquicos de núcleo y periferia de William James; conectándolos con cuestiones neurológicas y fenomenológicas, ofrece resultados muy consistentes que les llevan a asociarlas con sentimientos propios de la percepción estética: de unidad, de corrección, de significatividad (*meaningfulness*), de hallazgo: Dryden (2004), Galin (2004), Lavazza (2009), Jacobs (2015).

como sensación o sentimiento, de manera que la experiencia es plena, pero difícil de explicar. Como subraya el propio Epstein, «la belleza se atribuye a la superficie sensorial conscientemente percibida, pero su poder proviene de su referencia a la red asociativa inconsciente que está debajo»⁷.

4. 5. La interpretación

Aunque, como decimos, la traslación a conceptos falsea el contenido de la experiencia y no puede reemplazarlo, ello no significa que no se pueda hacer. Las obras de arte viven en un espacio público en el que los usuarios comparten sus experiencias y ofrecen retroalimentación a los creadores. Por muchas razones, entre otras por la propia dificultad que implica la creación de obras literarias, esta intercomunicación se realiza por medio del lenguaje, por referencias a los contenidos de la experiencia transformados en discurso racional, es decir por interpretaciones que pueden sobrevenir en el curso mismo de la recepción. La interpretación es, pues, el quinto dominio en que se manifiesta el objeto estético, si bien después de una transformación en la que la experiencia ha perdido sus cualidades específicas. Por eso no puede ser un sustituto de la experiencia, pero, como cualquier información debidamente tratada y contrastada, es de utilidad para el conocimiento de estas cualidades.

En otras palabras, el objetivo no es descubrir presuntos contenidos subyacentes en el texto, sino cómo la experiencia de lectura capta, disfruta, recrea las cualidades del objeto, de los hechos narrados y del acto narrativo, pues su valor está, no en el significado abstracto que le pueda dar, sino en cómo la conciencia registra los resultados de las operaciones inconscientes que le dan sentido a la experiencia; la interpretación pretende formular ese sentido, variable según los lectores, como contenido implícito de la obra, pero al formularlo en un lenguaje convencional lo conceptualiza, lo falsifica y lo separa de los hechos mismos, del objeto artístico y de la experiencia que suscita. Sin embargo, si la interpretación no se toma como un sustituto de la experiencia, sino como la huella que esta deja en la vida comunitaria, la interpretación puede contribuir a demostrar que la lectura es algo más que la recreación imaginaria de la acción; que la satisfacción e impresión de sentido de la lectura y el trabajo del cerebro del que resultan están ligados a hechos y pensamientos, a experiencias y conocimientos, a la historia personal y colectiva que cada uno lleva consigo⁸. Si se pueden establecer correlaciones entre la respuesta inmediata a la obra y la diferida de la interpretación, parece claro que la segunda puede arrojar mucha luz sobre la primera.

⁷ Las investigaciones de Jonathan Schooler (2002: 342-343) ponen de manifiesto que, en estos casos, uno no reconoce señales sutiles que, aunque colorean la experiencia, no tienen la potencia suficiente para ser advertidas explícitamente. Entran en la conciencia en forma de sensación (coloración) pero no en forma de pensamiento autoconsciente.

⁸ La interpretación no pertenece únicamente al dominio de los especialistas y los críticos, sino al de cada lector en particular. En este sentido, de la misma manera que se analizan los escáneres cerebrales de los lectores, se les puede interrogar sobre sus experiencias y así manejar también sus interpretaciones (vid. Ryan, 2010: 479-80).

5. Síntesis

Como se puede observar, estos dominios se interpenetran; es imposible referirse a ellos aisladamente, pues forman una unidad; no son sino diferentes maneras de considerar el mismo fenómeno, pero tal integración es precisamente una de las características más reconocidas de la obra de arte, equivalente a la imposibilidad de separar significante y significado, cuya unidad, como vemos, no es una cualidad del objeto, sino de la experiencia misma que tenemos de él.

Terminaremos volviendo al pensamiento aristotélico. Si la literatura dice lo general en lo concreto, lo dice en el momento de la lectura, independientemente de interpretaciones posteriores, que ya son abstracciones, y sin necesidad de recurrir a ninguna convención previa. La cuestión es cómo lo dice, cómo se percibe esa generalidad en la recreación imaginaria de las acciones representadas que hace cada lector. Es decir, la atención del lector ha de dirigirse exclusivamente a la representación de los hechos en su imaginación y captar, pero no en forma de conceptos, no a través del intelecto, su generalidad, su universalidad. Y esto se consigue porque la recreación de los hechos no es un simple reconocimiento, sino que dispara el recuerdo inconsciente de otros hechos y circunstancias vividos o conocidos por el lector (operación de evocación analógica) cuya ejecución implica la actividad de mecanismos neurales específicos (activación cerebral) y se traduce en el dominio de la conciencia en una sensación que tiene un componente afectivo-sensorial, pues la evocación ha hecho trabajar al organismo, y otro de sentido (de verdad, de implicación personal, de aplicabilidad), pues la evocación ha permitido asimilar y dejar registrados, en el gesto de percepción de los hechos narrados, todas las experiencias que han atravesado la mente sin que nos diéramos cuenta más que por esa sensación. La interpretación, finalmente, confirma la orientación de ese sentimiento al traducirlo verbalmente, no importa ahora que lo falsee, lo que importa es que muestra la proyección de los acontecimientos narrados hacia otros acontecimientos y, de esta manera, une su poder explicativo al de los otros dominios.

Lo mismo podríamos decir del carácter; se capta, pero no como atribución de predicados explícitos sino como un componente o aspecto de la recreación imaginativa de los personajes que actúan. Cuando los formamos, apreciamos su manera de ser («son tales o cuales»), como cuando captamos el estado de ánimo de una persona al verle la cara, lo vemos en la cara sin necesidad de pensar en qué significa su semblante: se han activado las neuronas que captan los estados mentales y notamos esa activación que es inseparable de nuestra visión del interior del personaje, y en ella descubrimos facetas que lo trascienden y que pueden incluso aplicarse a nosotros mismos.

Cualquier clásico podría servir de ejemplo, pero, por tener interpretaciones ya asentadas, resultaría demasiado convencional. La prensa de hoy, sin embargo, nos brinda un ejemplo vivo y actual, una lectura recién hecha que Elvira Lindo comenta en su artículo semanal de *El País*⁹. Se trata de su experiencia acerca del libro de memorias de Vivian Gornick, *Apegos feroces*. La autora del artículo hace una breve exposición de los hechos («Vivian y su madre se cuidan y se sufren en una

⁹ El artículo se titula «Amor, esa palabra odiosa» y apareció en la edición digital de *El País* con fecha de 7 de julio: https://cultura.elpais.com/cultura/2017/07/07/actualidad/1499439113_358720.html.

convivencia tan estrecha como la cocina y el saloncito desde cuyas ventanas observa la madre a las vecinas, y la hija anhela esa vida que cree que se le escapa») y algunas interpretaciones que muestran la elaboración de los caracteres por el lector y sirven de resumen del contenido narrativo:

La madre, judía, ama de casa, socialista, recta e inflexible hasta sofocar el aire que respira su hija, es el centro de ese universo femenino de clase trabajadora. Una de esas madres dramáticas que hacen que la maternidad sea causa y consecuencia de su sufrimiento, haciendo notar impúdica, machaconamente, que hubiera podido gozar de otra vida de no ser porque se entregó a un marido y a unos hijos [...],

para terminar glosando su experiencia; en ella podemos vislumbrar la presencia de todos los espacios del lector que acabamos de considerar, de manera sutil, pues no es su propósito hablar de ellos, pero bastante clara:

Aunque esta madre y esta hija muestren una brusquedad que resulta menos habitual en estos tiempos, *reconocemos en esa relación algo de la nuestra*, la constatación de que el vínculo materno-filial va más allá del puro cariño; es poseedora de lazos aún más hondos, en los que se agitan los reproches y la imposibilidad de la ruptura. Así es, una madre es para siempre; una hija también. Vivian Gornick escribió esta maravilla, ya un clásico para mí que acabo de leerlo, hace 30 años. *Yo lo he sentido en mi presente*, lo he introducido *en mi vida íntima*, para entenderla y para entenderme un poco mejor. Cierro el libro y me descubro con lágrimas en los ojos, *conmocionada* por una *verdad* que no por ser dura es contada con menos *belleza*. (subrayado nuestro).

El hecho de que se trate de unas memorias, que no sea, por tanto, ficción, no contradice nuestros planteamientos; por el contrario, permite reafirmar el papel creativo del lector que, en lugar de atender a la relación de lo que se le cuenta con las personas y situaciones concretas a que hace referencia, lo trasciende por medio de proyecciones personales y existenciales. La ficción es un mecanismo que estimula esta superación de la referencialidad de los enunciados que, en todo caso, siempre puede ser puesta entre paréntesis para abrirnos a una experiencia que es una comprensión no reflexiva de alguna de las dimensiones del ser humano, de nosotros mismos.

Bibliografía

- AZIZ-ZADEH, L., S. M. WILSON, G. RIZZOLATTI, & M. IACOBONI (2006): «Congruent Embodied Representations for Visually Presented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions», *Current Biology* 16, pp. 1818–1823, September 19.
- DEWEY, J. (1934), *Art as experience*. New York, Putnam. Trad. esp. de Jordi Claramonte. *El arte como experiencia*. Paidós, Barcelona, 2008.
- DRYDEN, D. (2004): «Memory, imagination, and the cognitive value of the arts», *Consciousness and Cognition*, 13, pp. 254–267.
- ECO, U. (1962): *Opera aperta*. Milano, Bompiani. Trad. esp. de Roser Berdagué, *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1979.
- EPSTEIN, R. (2004): «Consciousness, art, and the brain: Lessons from Marcel Proust», *Consciousness and Cognition*, 13, pp. 213–240.

- FRITH, U. (1999): *Autism. Explaining the Enigma*, Blackwell. Trad. esp. Ángel Rivière y María Núñez Bernardos. *Autismo*. Madrid, Alianza.
- GALIN, D. (2004): «Aesthetic experience: Marcel Proust and the neo-Jamesian structure of awareness», *Consciousness and Cognition*, 13, pp. 241–253.
- GARCÍA YEBA, V., ed. (1988): Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos.
- HOROWITZ-KRAUS, T., J. J. VANNEST & S. K. HOLLAND (2013): «Overlapping neural circuitry for narrative comprehension and proficient reading in children and adolescents», *Neuropsychologia*, 51, pp. 2651–2662.
- IACOBONI, Marco (2008): *Mirroring people. The new science of how we connect with others*. New York, Picador. Trad. esp. de Isolda Rodríguez Villegas, *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*. Madrid, Katz editores, 2009.
- JACOBS, A. (2015) «Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception», *Frontiers in Human Neuroscience*, 9, p. 186, doi.:10.3389/fnhum.2015.00186.
- KANDEL, E. R. (2012): *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*. London, Random House Publishing Group. Trad. esp. de Genís Sánchez Barberán Ignacio Villaro Gumpert, *La era del inconsciente: la exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*. Barcelona, Paidós, 2013.
- LAVAZZA, A. (2009): «Art as a metaphor of the mind. A neo-Jamesian aesthetics embracing phenomenology, neuroscience, and evolution», *Phenom Cogn Sci*, 8, pp. 159–182, DOI 10.1007/s11097-008-9091-5.
- LAVAZZA, A. & R. MANZOTTI (2011): «A New Mind for a New Aesthetics», *Revista Portuguesa de Filosofia*, 67/3, *Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas / Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations*, pp. 501-523.
- MAR, R. A., & K. OATLEY, (2008): «The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience», *Perspectives on Psychological Science*, 3, pp. 173–192.
- RAMACHANDRAN, V.S. (2003): *The emerging Mind*. Profile Books, London. Trad. esp. de Fernando Pardo, *Los laberintos del cerebro*. Barcelona, La Liebre de Marzo, 2008.
- RAMACHANDRAN, V.S. and S. BLAKESLEE, (1998): *Phantoms in the brain. Probing the mysteries of the human mind*. New York, Quill. Trad. esp. de José Manuel Ibeas. Barcelona, Debate, 1999.
- RYAN, M.-L. (2010): «Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation», *Style*, 44/4, Winter.
- SCHAEFFER, J-M. (1999): *Pourquoi la fiction*. Paris, Seuil. Trad. esp. de José Luis Sánchez Silva, *¿Por qué la ficción?* Madrid, Lengua de Trapo, 2002.
- (2011): *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?* Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse. Trad. esp. *Pequeña ecología de los estudios literarios: ¿por qué y cómo estudiar literatura?* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013.

- SCHOOLER, Jonathan W. (2002): «Re-representing consciousness: dissociations between experience and metaconsciousness», en *Trends in Cognitive Sciences*, 6/8 August, pp. 339-344.
- SPEER, N. K., REYNOLDS, J. R., SWALLOW, K. M. & ZACKS, J. M. (2009): «Reading stories activates neural representations of visual and motor experiences», *Psychological Science*, 20/8, pp. 989-999.
- TAMIR, D. I., BRICKER, A. B., DODELL-FEDER, D., & MITCHELL, J.P. (2016): «Reading fiction and reading minds: The role of simulation in the default network», *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 11, pp. 215-224.
- ZEKI, Semir (1999): *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press. Trad. esp. de Amaya Bozal: *El ojo interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. A. Machado Libros, Madrid, 2005.