

## SEMIÓTICA Y ARTE. EL PAPEL DE LA PRIMERIDAD EN LOS PROCESOS DE COMUNICACIÓN ESTÉTICA

Vivian Romeu<sup>1</sup>

### Resumen

Este trabajo intenta reflexionar sobre el papel que juega la primeridad, como signo por excelencia presente en los procesos de comunicación estética. A partir de ello, se reflexionará sobre la semiótica desde su dimensión epistemológica, haciendo énfasis en la abducción como método de conocimiento para la comunicación estética en lo general y los procesos de recepción estética en lo particular. En ese sentido se inscribe dentro de las reflexiones generales sobre la semiótica, o lo que se conoce como semióticas generales. Las preguntas a las que responderemos en este artículo son ¿qué relación epistemológica guarda la semiótica con los procesos de comunicación estética? Y, ¿qué papel juega el signo de primeridad en la construcción y desarrollo de dichos procesos? Para ello partiremos de la exposición y desarrollo teórico de lo que denominamos comunicación estética, haciendo especial hincapié en los procesos de recepción estética para demostrar el rol cognitivo de dicha experiencia como forma concreta de experimentación de la comunicación estética. Posteriormente nos enfocaremos a la exposición del signo de primeridad, que es el primero de los signos que forman parte de una de las tricotomías sémicas de Charles Sandres Peirce (primeridad, segundidad, terceridad), misma que a su vez se inscribe como punto de partida de la teoría general de los signos de este filósofo. Esto nos servirá de base teórica-metodológica para demostrar la pertinencia del método abductivo en la comunicación estética, y a la comunicación estética como un tipo de comunicación “especial”, cuyas características describiremos. Culminaremos con la explicitación de la relación primeridad-obra de arte, así como la relación recepción estética – comunicación estética, para posteriormente sintetizar la relación entre primeridad y comunicación estética que es lo que constituye el tema concreto de este trabajo.

### Palabras clave

Semiótica, esteticidad, arte, primeridad

### Abstract

This paper attempts to reflect on the role of the firstness, as sign par excellence in aesthetic communication processes. From this, is consider semiotics from its epistemological, dimension emphasizing the abduction as method of knowledge for aesthetic communication in general and aesthetic reception in particular processes. In that sense is part of the general reflections on semiotics, or what is known as General Semiotics. Questions to answer in this article are what epistemological relation saves semiotics with aesthetic communication processes? And what role playing the sign of firstness in the construction and development of such processes? This departure of exposure and theoretical development of what we call aesthetic communication, will be preceded of an emphasis on aesthetic reception processes to demonstrate the cognitive role of that experience as a specific form of experimentation aesthetic communication. Later we will focus the exposure of the sign of firstness, which is the first signs that are part of one of the Charles Sandres Peirce (firstness, secondness, thirdness), same which

in turn is inscribed as a starting point for the general theory of signs of this philosopher sign trilogy. This will serve us theoreticaly and methodologicaly to demonstrate the relevance of the abductive aesthetic communication method basis, and aesthetic as a kind of "special" communication. We will finish with the explanation of the relationship firstness-art work, as well as the one of aesthetic reception - communication aesthetics, to then synthesize the relationship between firstness and aesthetic communication, that is what constitutes the specific theme of this work.

**Keywords**

Semiotics, aestheticness, art, firstness

y

P

## **1. Introducción. Breve estado de la cuestión de los estudios semióticos y su relación con el arte**

Semiótica es el nombre con el que se ha designado un campo teórico y metodológico que trata de explicar el funcionamiento de los signos, y los signos son unidades de sentido que –amén sus cualidades específicas- al hallarse en el lugar de lo que designan, significan algo para alguien en determinadas circunstancias. Como se puede notar, la semiótica, al explicar el funcionamiento de los signos, explica sin duda alguna la manera en que los individuos y grupos percibimos la realidad. El valor epistémico de una definición de semiótica como ésta resulta insoslayable hoy para quienes hacen del signo su objeto de estudio, y a la semiótica el conjunto de saberes que permite entenderlo.

Sin embargo, por muchos años, la semiótica se entendió más que como un método, como una herramienta de análisis de determinados fenómenos de la realidad que tenían en común el hecho de ser sistemas de signos ordenados y constantes en el tiempo tales como la lengua, los mitos, las instituciones sociales, etc. La razón de tal encajonamiento hay que hallarla, por una parte, en la consolidación de la lingüística estructural en los inicios del siglo XX, y por la otra, en el consiguiente análisis lingüístico que derivó de dicha consolidación, lo cual trajo a su vez, la extrapolación de métodos de análisis basados en las estructuras de la lengua a los campos de la antropología, la sociología, el psicoanálisis y las artes.

Como es posible notar, de las artes, la literatura ocupó un lugar notable en los estudios semióticos de principios de siglo debido a la naturaleza de sus signos (el signo lingüístico) y al sistema o lenguaje de los medios de su expresión (la lengua y el habla). El legado del formalismo ruso en las dos primeras décadas del siglo XX y el análisis lingüístico inspirado en el estructuralismo saussuriano se convirtieron en los modos más conocidos de análisis semiótico, tornando el análisis de las estructuras textuales (la sintaxis) en el análisis semiótico de la literatura, del cine, e incluso de la pintura. El New Criticism anglonorteamericano aún en la década de los años treinta lo consideraba el método de análisis del arte por excelencia, aunque al igual que el formalismo derivaron en sus sucesivas etapas y generaciones en conclusiones francamente fenomenológicas (que no pragmáticas): no puede separarse forma de contenido,

expresión de artista, arte de época. Entre los representantes del formalismo de esta nueva generación se hallan Jakobson, Bajtin-Voloshinov; del New Criticism, T.S. Elliot, Richards y Ogden<sup>2</sup>.

Como se puede notar, el calificativo de métodos semióticos para designar el uso de determinados procedimientos de análisis basados en el análisis de los signos ha desplazado a la semiótica de un abordaje propiamente epistemológico que es la perspectiva desde la que nos interesa conducir esta reflexión, toda vez que la perspectiva procedimental o metodológica no resulta suficiente para referirnos a las relaciones entre semiótica y arte más allá de sus involucramientos meramente analíticos.

## **2. El abordaje epistemológico de la semiótica**

Como hemos referido, tanto la tradición en los estudios literarios ingleses y rusos, y posteriormente la corriente posestructuralista de primera y segunda generación<sup>3</sup>, proponen el abordaje semiótico desde posiciones no estructuralistas en franca postura de desafío al estructuralismo dominante, lo que da al traste no sólo con el método estructuralista como método de análisis por excelencia en las ciencias sociales, sino con la existencia misma del binarismo presente en el pensamiento occidental.

Esta crítica al pensamiento binario de Occidente, que injustamente le ha valido el título de “postmodernistas” a muchos postestructuralistas, es lo que a nuestro entender constituye el tránsito natural de la reflexión semiótica como método de conocimiento, es decir, como episteme, postura que si bien en la Francia de los años setenta se hallaba en disputa con la semiótica estructural de Greimas, en Inglaterra y en Rusia encontraron su correlato.

La idea de la semiótica como episteme se halla estrechamente vinculada con el peso de la interpretación como modo de conocimiento de la realidad, y ello a su vez está sustentado en la acción del lenguaje y la experiencia social e individual como agentes configuradores de las ideas sobre el mundo. En ese sentido, la obra pionera de Peirce ofrece luz al respecto, específicamente su concepción de primero, segundo y tercero respecto a la relación triádica que guarda la conciencia.

## 2.1. La teoría semiótica de Peirce

Para Peirce, la conciencia tiene tres elementos (Peirce, 1888): la conciencia singular o simple, la conciencia dual y la conciencia plural o sintética. La conciencia singular es la conciencia de todo lo inmediato, y lo inmediato se hace presente de forma dinámica mediante cualidades, las cuales son indescriptibles y no están formuladas a partir del lenguaje. En ese sentido, la “cualidad” de lo inmediato es múltiple y sólo es perceptible por medio de la sensación. Por su parte, la conciencia dual, como su nombre lo indica, implica dos: un objeto y un sujeto. A diferencia de la conciencia singular que es la unidad indivisible del objeto y el sujeto, la conciencia dual enfrenta a uno y a otro, distinguiéndolos, pero al mismo tiempo como plantea Peirce, sin saber qué los distingue. La conciencia dual sólo afirma que son dos, pero no señala en qué consiste la distinción, dejando al sujeto en una especie de duda o carencia.

Sin embargo, estas dudas o carencias quedan resueltas en la conciencia sintética o plural que es la del aprendizaje pues en esta conciencia el sujeto percibe y da sentido al objeto, o sea, abandona la simple sensación (conciencia singular), dejando atrás la conciencia misma de la sensación (conciencia dual) para internarse en la percepción de algo (conciencia plural), es decir, en la posibilidad de dotar de sentido al algo percibido<sup>4</sup>.

Como se puede notar, la teoría semiótica de Peirce y sus incursiones sobre el signo parten de un planteo sobre la conciencia porque el signo, en tanto tercero (Peirce, 1888), no puede entenderse sin antes comprender las formas en que la conciencia “percibe” la realidad; de ahí que la semiótica sea para Peirce un método de conocimiento basado en la transformación de la sensación en percepción. En ese sentido, resumimos: para percibir (o dotar de sentido a) la realidad, según Peirce, es necesario enfrentarse a la cualidad de esa realidad, “sentirla” como se siente al primero (que es fresca y dinamismo), aislarla para determinarla como un segundo en relación con ese primero, y expresarla mediante un tercero que “media” entre la cualidad del objeto (1), el sujeto (2) y su expresión (3).

Como se puede observar, el signo propiamente dicho es la expresión, es decir, lo que media entre el objeto y el sujeto, pero este signo es cambiante (depende de la percepción del sujeto que pasa a su vez por varias fases) y triádico, es decir, consta de tres

elementos (representamen, objeto e interpretante). La naturaleza fluida y dinámica del signo de Peirce se explica mediante tres categorías: primeridad, segundidad y terceridad. En este trabajo nos enfocaremos en la sensación de la cosa en sí misma, es decir, en la primeridad, ya que como advierte Everaert (2001), al crear obras de arte, el artista se enfrenta a la primeridad, o lo que es lo mismo, se enfrenta a la cosa en sí misma, a lo inmediato múltiple e indescriptible que es, como planteara Peirce, el reino de la posibilidad, es decir, el lugar donde todo es posible, donde lo mismo puede ser uno que lo otro.

## 2.2. Primeridad y posibilidad

La posibilidad está en la primeridad que es lo primero, lo fresco, lo dinámico, lo indivisible. La posibilidad indica un algo aún sin desarrollar, un algo indeterminado, inconcluso. La posibilidad alberga lo posible que es la capacidad de realización misma, la potencia real de la cosa (Peirce, 1931-35, p. 364). Nicole Everaert en su modelo teórico sobre la comunicación artística plantea que la obra de arte, antes de ser tal es “posibilidad”. En tanto posible, la obra de arte es “indistinción, caos, locura” (Everaert, 2001), de manera tal que el artista, para regular tal caos, debe “infiltrarse” en la terceridad, es decir, en el orden de lo simbólico, definiendo así el proceso de creación.

Cabe señalar que para la autora, la infiltración de lo posible en lo simbólico gesta conocimiento nuevo pues produce la Obra. Es decir, cuando el artista se encuentra en contacto con lo posible (una de las etapas del proceso de creación), la única posibilidad que tiene de formular lo posible, o lo que es lo mismo, de concretar su idea, es dándole forma a través del simbolismo existente para lo cual debe necesariamente descomponerlo. En este proceso de descomposición del simbolismo existente, continúa la autora, el artista modifica las leyes y reglas del simbolismo anterior para así poder “inscribir” su idea en un nuevo simbolismo. Sin embargo, como se puede notar, dicho simbolismo no es nuevo en su totalidad, sino que nace de la descomposición del simbolismo pre-existente<sup>5</sup>. En ese sentido, el proceso de creación se define como el proceso donde lo posible se infiltra en lo simbólico, dando paso a la obra que es el resultado a su vez del proceso de elaboración de un “nuevo” simbolismo.

Como se puede notar, lo posible es una categoría de lo existente, pero de lo existente de manera potencial, esto es, en su capacidad de realización aún no realizada como dijera Peirce. En ese sentido, lo posible es la existencia total, indivisible de la cosa. Por ello, al subscribir la idea de Everaert sobre el contacto del artista con lo posible durante los procesos de creación, entendemos que el artista entra en contacto con algo que puede conceptualizarse como una especie de idea amorfa, es decir, una noción, una vaguedad. Pero en realidad, el contacto entre el artista y la posibilidad es más bien un contacto entre el artista y la totalidad, y ello supone entender la idea como existencia múltiple de la cosa que al no ser “cosa definida” es constelación ideática de ella.

Esto nos lleva a concluir que la constelación ideática es el lugar donde se encuentra la posibilidad potencial de la realización de la cosa, que en este caso es la realización de la cosa en obra de arte. En ese sentido, el artista cuando entra en contacto con lo posible, entra en contacto con la constelación ideática, es decir, con el conglomerado de todas las ideas sobre la cosa que, en tanto dinámico e inmediato (la cosa está ahí, no es necesario que se la piense, pero está ahí de un modo inmediato, de una manera total, múltiple –por eso puede ser difícil aprehenderla-) no sólo es posibilidad, sino primeridad.

### **2.3. Primeridad y abducción**

El método abductivo, según Peirce, consiste en hacer conjeturas sobre algo, ya sea que se haga de forma razonada, intuitiva o a través de una simple interrogación (Peirce, 1931-35: 476). La abducción capacita al ser humano para investigar porque le permite preguntarse por el objeto, le posibilita generar hipótesis, ideas más o menos definidas que posteriormente habrá que verificar.

Como se puede notar, la abducción representa un método de conocimiento que no precisa necesariamente de fundamentación. En ese sentido, el conocimiento para este pragmático norteamericano resulta por definición un acto de fe, aunque vale la pena aclarar que se trata a todas luces de un acto de fe no dogmático. El método abductivo es un modo de conocer que se basa en lo sensorial, por lo que la constitución sensible del conocimiento -al igual que contemporáneamente lo plantea Welsh (citado en Cabot, 2000)- resulta el lugar de partida de todo conocimiento. Este punto de vista sin dudas es

altamente subjetivo; de ahí que la abducción halle valor justamente en la creencia subjetiva, en la hipótesis.

En el caso del arte, al ser el proceso de creación un “encuentro” del artista con la primeridad, teniendo en cuenta que la primeridad es posibilidad, dicho encuentro tiene que haberse constituido por medio de hipótesis. El conocimiento que el artista pueda desplegar en torno a su obra, ya sea que ésta se entienda como idea o como soporte material, no puede haber estado fundamentado en otra cosa que en la creencia del artista que, como lo planteara Peirce, es necesariamente sensorial, es decir, está orientada desde su sensorialidad.

En otras palabras, para Peirce, el conocimiento que un artista tiene sobre lo que será su obra durante el proceso de creación es un conocimiento aproximativo fundamentado en creencias o hábitos que lo orientan. En ese sentido, el artista no conoce el objeto (la obra) tal cual es (que es lo mismo decir que no lo conoce de forma completa ni siquiera de forma necesariamente correcta); el artista conoce al objeto mediante la puesta en marcha de los procesos de aproximaciones y pruebas de las infinitas posibilidades del objeto, y es ese conocimiento aproximativo, inconcluso e hipotético el que le otorga forma de arte al objeto, o sea, el que lo transforma en objeto de arte.

### **3. La comunicación estética. Una posibilidad teórica a partir de la primeridad peirciana**

La comunicación estética es un tipo de comunicación mediada de tipo intrapersonal. Es decir, es una comunicación que ocurre al interior del individuo por medio de la obra de arte. En los procesos artísticos, la comunicación estética tiene lugar a partir de dos dimensiones diferentes: la dimensión de la creación (el proceso de creación del arte) y la dimensión de la recepción (el proceso de la recepción del arte). La primera involucra al artista y la segunda al público, pero ambas, a pesar de sus diferencias, guardan relación común en tanto tienen lugar a partir de la experiencia estética, que es definida como una experiencia “especial”, sensible y cognitiva que posibilita el diálogo del sujeto consigo mismo.



### **3.1. La creación estética. Posibilidad y creación**

Hemos abordado con anterioridad cómo la creación de una obra de arte, al igual que la actividad científica, nace como cualquier acto creativo de la hipótesis, de la conjetura. También abordamos cómo dicha conjetura es posible hacerla en tanto el conocimiento que un sujeto pueda tener sobre un objeto susceptible de generar conjeturas (como es el caso del objeto de arte que en tanto no es, sólo puede ser posibilidad) tiene que ser siempre un conocimiento aproximado, estimativo, pues de lo contrario no podría estar “creando”.

La creación es un acto de lo nuevo, y lo nuevo siempre surge de la posibilidad. No hay posibilidad en lo dado. Por eso, el proceso de creación (ya sea del arte o de la ciencia) es un proceso que gesta lo nuevo, es decir, que crea conocimiento nuevo, y se lleva a cabo mediante la abducción que es el único modo de conocer lo nuevo a partir de lo no conocido. Hay que recordar que para Peirce la primeridad es la posibilidad misma, el existente que aún no existe en términos de una existencia fundada, es decir, en términos de una existencia con atributos y denominaciones.

En los procesos de creación artística, el artista capta sensorialmente una cualidad del objeto<sup>6</sup>, gestando así una instancia del conocimiento sobre éste en tanto se configura como posibilidad de algo. Pero esta posibilidad es contacto con lo posible que al mismo tiempo es contacto con lo no dado, con lo diferente, con lo que aún no se sabe qué es ni qué significa. En ese sentido, la primeridad se manifiesta como la primera instancia del conocer lo que hasta el momento del contacto mismo había resultado ser desconocido del todo. De ahí que una vez creada la obra, ésta toma forma, o sea, se vuelve singular, y con ello deja atrás la duda y la hipótesis que durante el proceso de creación fueron elementos cruciales para su surgimiento.

### **3.2. La recepción estética. Abducción y recepción**

Para Nicole Everaert, en la creación del arte se infiltra lo posible (la totalidad) en lo real (el lenguaje simbólico que la estructura en tanto estilos y significados y que alcanza tanto a codificarse como a descodificarse según la red simbólica de “lo dado”). El resultado de esa infiltración es la obra de arte que se constituye en fenómeno, es decir,

como cosa tangible y aprehensible no en su cualidad de objeto posible, sino de objeto real, concreto.

La obra de arte así entendida logra su aprehensión por parte del público solamente en términos de su existencia en una realidad física y simbólica propia. Para Peirce (y para Everaert), la segundidad se halla en el campo de la fenomenología, es un existente que responde a ciertas coordenadas de tiempo y espacio, pero también responde –y por la misma cualidad anterior- a coordenadas de significación, al menos mínimas. Pongamos como ejemplo el urinario de Duchamps, aunque nadie supiera cómo significarlo, aún si debía ser entendido como un objeto de arte, el urinario por el sólo hecho de aparecer como tal, sobre pedestal, con título (*La Fuente*) y estar circunscrito a uno de los circuitos legitimados del arte (el museo), no sólo nos mostraba su existencia, sino un tipo de existencia concreta: un algo que no era tradicionalmente entendido como arte en tanto pertenecía al ámbito de los objetos industriales con un uso diferente, pero que al mismo tiempo se hallaba circunscrito, sin embargo, a los predios del arte por el sólo hecho de aparecer en el formato de obra exhibida en museo.

Para Peirce, por lo tanto, el signo de segundidad es un fenómeno al que el público se enfrenta, aún sin poseer herramientas para descodificarlo, pero es un objeto que sólo puede eludir si lo ignora. De no ignorarlo, el público se enfrenta tres posibilidades para conocerlo (apropiarlo, leerlo, consumirlo): la más fácil y cómoda de todas es aplicar las redes simbólicas que el sujeto sabe y conoce a través de mecanismos de asociación (de la ley general al existente, método deductivo); en la segunda el sujeto tiene que crear para el objeto nuevas redes paradigmáticas en el entendido de que el objeto en cuestión funcione como un caso particular de un sistema que desconoce (del existente concreto particular a la ley general, método inductivo), y la tercera es intuir o sospechar lo que el objeto es a través de una hipótesis (método abductivo).

Como se puede observar, tanto en la primera posibilidad como en la segunda, el público parte de lo que conoce, dominando así cognitivamente al objeto. En la tercera posibilidad, sin embargo; el desconocimiento del objeto conduce justamente a la sospecha por parte del público para quien, al no poseer provisión categorial ni esquemática para aprehenderlo, dicho objeto resulta desconocido porque se halla

siempre en movimiento, mostrando una cualidad ahora y otra luego, es decir, mostrándose inaprehensible.

Con el método abductivo, el sujeto receptor intenta aprehender una de esas cualidades del objeto y a partir de ella atribuir significación. Y es que la obra de arte, que es el objeto al que se enfrenta receptiva y cognitivamente el público en el proceso de recepción del arte, al pasar de ser idea a ser fenómeno, se convierte en lenguaje. El artista al crear, lo hace partiendo de un lenguaje pre-existente, de manera tal que para expresar lo posible sea necesario “infiltrar”, como afirma Everaert (2001) lo posible en lo simbólico, en lo dado.

En ese sentido, la obra de arte nace “puesta” en símbolos, o sea, es inteligible por derecho propio, pero ello no significa que no pueda ser novedosa. El valor estético de una obra de arte reside en que la propuesta que maneja suponga la transformación de lo existente bajo pautas de racionalidad medianamente restrictivas. Eso significa que para poder construir una propuesta estética, debe estar claramente determinado el hecho de si se transforma o no (quizá pueda soslayarse el qué se transforma y en qué sentido se ejerce la transformación), lo que supone la intervención del mecanismo racional que discerniendo entre un antes y un después, evalúa al menos de forma semiconsciente la propuesta en términos de transformación. Lo anterior sugiere la necesidad de anclar la noción de propuesta como parte de un ejercicio interpretativo individual y reflexivo por parte del artista en el que éste “filtra” o selecciona determinadas soluciones creativas que resultarán “nuevas” y “diferentes” en tanto no han sido “dichas” antes.

La obra de arte se constituye así en una especie de red simbólica donde se ordenan y articulan sus unidades de significación. De ahí que el valor de sentido de una obra de arte se halle además de en su contenido, en la forma, en la estructura<sup>7</sup>. Reconocer un bolero, una poesía o una escultura, más allá de lo que signifiquen semánticamente, es reconocer al menos en una primera instancia una estructura artística. En esto influyen dos factores que según Nicole Everaert (2001) resultan esenciales: por una parte la habilidad del artista para sembrar “pistas” en la obra (estas pistas constituyen la información sobre la “cualidad” de la obra de arte), y por la otra la habilidad o competencia del receptor para localizarlas y descubrirlas, es decir, para encontrar, más allá del estilo o el género, la red simbólica que la articula, o sea, los sentidos que la obra

posee *per se*, y que han sido puestos ahí gracias a su autor, sea éste consciente o no de ello.

Por todo lo anterior, el proceso de recepción estética que hemos descrito con anterioridad da cuenta del tipo de experiencia que se da cuando acontece el contacto entre obra de arte y público. Esta experiencia es conocida con el nombre de experiencia estética y consiste en la afectación mutua entre obra y sujeto.

#### **4. La experiencia estética: la experiencia del arte**

La experiencia estética es una experiencia del conocimiento sensible (Goodman, 1990) y propia de la actividad humana (Schaeffer, 2005), es ante todo una experiencia cognitiva del sujeto que involucra lo sensorial y lo placentero, y ocurre a partir de una experiencia del diálogo. Por ello, como sostuvimos con anterioridad, al no estar determinado *a priori* lo posible -sino sólo por la contingencia del acto de interpretación- es ésta la que permite al sujeto entrar en relación con lo otro que es la obra, gestando y construyendo relaciones dialógicas.

En ese sentido, el diálogo se presupone crucial y constitutivo de toda experiencia estética. El diálogo entre obra de arte (texto y/o acontecimiento estético) y público en ningún caso puede restituir (ni lo pretende) el sentido original del texto en cuestión, porque el trabajo de interpretación se sostiene en un proceso en el que se involucran tanto la selección de aspectos pertinentes para la interpretación, la interpretación misma como proceso de reconstitución del relato presente en el texto a partir de las cualidades y competencias específicas de cada público, y la reconstrucción final, mas no única, del relato con fines de apropiación y autoreflexión.

La experiencia estética, así entendida, se define como una experiencia donde el acto de sospechar e imaginar forman parte del proceso cognitivo que despliega el público receptor y lector de la obra de arte para conocerla, de manera tal que en la medida que la conoce el público abre su experiencia a la experiencia que la obra de arte le “abre” como posibilidad. Sólo en ese sentido el público experimenta la experiencia del arte como experiencia abierta a su sí mismo mediante la reconfiguración o resignificación de dicha experiencia como suya.

La imaginación, como señala Jerome Bruner (2001), es aquello que nos permite dar sentido a la experiencia, acotándola a una especie de “modalidad narrativa” del ser humano que articula lo que él llama “mundos posibles”. Los mundos posibles, como se puede notar, no son otra cosa que mundos de posibilidad, escenarios donde lo diferente y lo nuevo campean por derecho propio. Sin embargo, dichos mundos sólo se configuran a través de la actividad narrativa de los seres humanos, quienes –al decir del autor- tienen la capacidad de articular narraciones mucho antes de poseer las gramáticas que permiten expresarlas.

Como se puede notar, el pensamiento de Bruner (2001) viene a consolidar una idea vieja aunque bastante mal interpretada. Se trata de la idea sobre “lo especial” de la experiencia estética, que ha sido factor de exclusión social a lo largo de la historia. La experiencia estética es realmente una experiencia especial, pero su “especialidad” se debe a que, en tanto experiencia de la imaginación, es una experiencia de apertura hacia lo diferente.

La experiencia estética activa la capacidad de imaginar en los seres humanos, pero la imaginación es consustancial a todos. Mediante la imaginación, como lo señala Bruner (2001), aprehendemos el mundo, lo conocemos, pues imaginar es una forma de conocimiento que no se circunscribe al arte, pero que las obras de arte activan sin duda. La ficción narrativa crea “mundos posibles”, construye –aunque con materia prima del mundo real- mundos que se alzan más allá de él. Por ello, al asegurar que las obras literarias moldean la experiencia del mundo de manera similar a las formas de la narrativa cotidiana, Bruner no sólo alimenta la idea básica de su entendimiento de la literatura como el acto de convertir algo familiar y ordinario en algo extraño, sino que concibe a la literatura y al arte mismo como un fenómeno que “arroja luz” sobre el mundo real.

Por todo lo anterior, la experiencia estética no puede quedar reducida a la experiencia del arte, aunque en muchas ocasiones la experiencia del arte gestee las condiciones necesarias para que el público experimente estéticamente su realidad.

## Bibliografía

Bruner, Jerome (2001). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Cabot, Mateu “La redefinición postmoderna de la estética. A propósito de la propuesta de Wolfgang Iser”. En *Taula Quaderns de Pensament*, Núm. 33-34, Palma, 2000, pp. 223-232.

Everaert, Nicole “La comunicación artística: una interpretación peirciana”, en revista electrónica *Signos en Rotación* Año III, núm. 181. 2001. Artículo disponible en línea en: <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html> (recuperado el 28 de junio de 2009).

Goodman, Nelson (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

Peirce, Charles (1888) *Tricotomía*. Traducción castellana de Uxía Rivas (1999), en <http://www.unav.es/gep/Trico.html> (recuperado el 13 de julio de 2009).

Peirce, Charles (1932-35) *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, en Hartshornes, Charles; Weiss, Paul (edit), Vol. 6, Harvard University Press.

Schaeffer, Jean Marie (2005) *Adiós a la Estética*. Madrid: Móstoles.

---

<sup>1</sup> Doctora en Comunicación por la Universidad de La Habana, Cuba. Maestra en Estudios Humanísticos por el TEC de Monterrey, México, y licenciada en Historia por la Universidad de La Habana. 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); miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación (AMIC); miembro de la Red Internacional de Investigadores sobre la Frontera; miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios sobre el Discurso (ALED); miembro de la Academia Mexicana de Ciencias (AMC); miembro del RCEA (Registro CONACYT de Evaluadores Acreditados); miembro del Consejo Editorial de Global Media Journal en Español y de la revista *Mediaciones Sociales*. Áreas de investigación: arte, teorías de la comunicación, interculturalidad, estética de la recepción, semiótica y análisis del discurso. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Su correo electrónico es: [mynameisariel@hotmail.com](mailto:mynameisariel@hotmail.com)

<sup>2</sup> Este nuevo giro en los estudios sobre literatura, sin embargo, no condujo del todo a una apertura en los análisis semióticos sobre las obras de arte, de manera tal que el legado del formalismo ruso se proyectó en la segunda mitad del siglo XX hacia el camino fenomenológico en el análisis del arte a partir de una visión histórica (Lotman), de raíz ideológica (Voloshinov) -lo que también derivó en la reflexión sobre las relaciones entre semiótica y conocimiento con Reznikov-. Prácticamente lo mismo sucedió en Estados Unidos, donde la Nueva Crítica dio paso en los años ochenta al Neohistoricismo y con ello hizo eco con las investigaciones realizadas por los llamados teóricos del posestructuralismo (Lacan, Foucault, Barthes y Levi Strauss) que tanto influyeron en los nuevos estudios literarios de finales de los años setenta en Europa y en América Latina.

<sup>3</sup> En esta segunda generación se hallan nombres como los de Julia Kristeva, Umberto Eco, Gilles Deleuze y Jacques Derrida.

---

<sup>4</sup> Estos elementos o tipos de conciencia se corresponden según Peirce con las tres funciones del sistema nervioso: irritabilidad (sensación, conciencia simple), trasmisión de la información de la sensación (conciencia de la sensación, conciencia dual) y adquisición de hábitos (aprendizaje, conciencia sintética) (Peirce, 1888).

<sup>5</sup> Negar que el nuevo simbolismo nace de un simbolismo pre-existente es cancelar la posibilidad misma de que el proceso de infiltración de la primeridad en la terceridad pueda llevarse a cabo.

<sup>6</sup> El objeto puede tener más de una cualidad y pueden “captarse” éstas de manera independiente o integrada.

<sup>7</sup> La teoría de la recepción estética plantea que frente a un texto estético el receptor pone a funcionar lo que Jauss define como “horizonte de expectativas” que no es más que el ajuste de términos y valores entre lo esperado (el género juega un papel determinante en esto) y lo enfrentado.