

LA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

MARÍA ISABEL DE VICENTE-YAGÜE JARA
PEDRO GUERRERO RUIZ¹

1. Introducción

La Estética de la Recepción supuso en los estudios literarios del siglo XX un cambio de paradigma teórico. La pretendida objetividad del texto, así como el esencialismo que definía lo literario, han ido dando paso a la concepción del proceso de recepción como necesario en la completa realización y comunicación de la obra. En este sentido, las creaciones literarias y, por extensión, las musicales existen solamente cuando son leídas y escuchadas, respectivamente, siendo la experiencia de la recepción el único modo de actualizar el texto (literario y musical) como objeto estético.

Por otra parte, el concepto de la intertextualidad, definido por Genette (1982) como la relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro, es explotado en el ámbito didáctico por algunos autores como Mendoza (2001), quien defiende la conexión entre la competencia lecto-literaria del alumnado y la percepción o comprensión de las relaciones intertextuales. La

¹ María Isabel de Vicente-Yagüe Jara es especialista en Didáctica de la Lengua y la Literatura y docente de esa especialidad en la Universidad de Murcia (Facultad de Educación). Pedro Guerrero Ruiz (ANLE y Universidad de Murcia) es Doctor en Filología Hispánica, investigador principal y evaluador de varias agencias nacionales e internacionales de evaluación investigativa. Es poeta y autor de varios libros de teoría y metodología de la enseñanza de la literatura y el arte.

relación intertextual es creada en un primer momento por el emisor, pero para que este mecanismo se considere cerrado y completo hay que contar con la actualización o activación del mismo por parte del receptor. Incluso, algunos teóricos mantienen que únicamente debe hablarse de intertextualidad cuando exista un lector real que reconozca el subtexto en el intertexto.

Por tanto, podría afirmarse que todo estudio que pretenda ser completo y riguroso no ha de quedarse solamente en el ámbito del creador, es decir, de su escritura, sino que debe analizar las distintas obras literarias y musicales desde la óptica de su realización pragmática, del acto comunicativo. Esta óptica interesa especialmente en el presente trabajo, pues el enfoque didáctico que conviene seguir en el actual proceso de enseñanza-aprendizaje y que supone un desafío en la práctica de todo docente no puede alejarse de la aplicación de estrategias intertextuales artísticas para la adquisición de la competencia literaria y artística, y el fomento del hábito lector y la audición musical.

Los conceptos de “estructura esquemática”, “indeterminación” y “concretización” de Ingarden (1983), el “lector implícito” de Iser (1987), las modalidades del efecto estético basadas en el método de la recepción histórica de Jauss (1986), el “lector modelo” y la “cooperación interpretativa” de Umberto Eco (1987) son las aportaciones teóricas más representativas que se han preocupado por esta Poética de la Recepción, en sus dimensiones hermenéutica, histórica y semiótica. Sin embargo, pretendemos aquí una revisión teórica del fenómeno desde una perspectiva que entronque con el carácter y objetivos de los recientes modelos didácticos interdisciplinares validados en el campo de la Didáctica de la Lengua y la Literatura y la Didáctica de la Expresión Musical (Guerrero, 2008; Vicente-Yagüe, 2012). Por ello, tras realizar una aproximación a la teoría de Umberto Eco (1992, 1987) referente a los conceptos de “apertura”, “lector modelo” y “cooperación interpretativa”, serán objeto del estudio más concretamente el “intertexto lector” y las fases de recepción implicadas en la lectura de textos diseñadas por Antonio Mendoza Fillola (1998, 2000, 2001) y los procesos de audición musical basados en la expectativa y en la respuesta emotiva señalados por Leonard Meyer (2008).

2. La Estética de la Recepción de las obras literarias y musicales

2.1. Los conceptos de “apertura”, “cooperación interpretativa” y “lector modelo” en Umberto Eco

El concepto de “apertura” va a ser analizado a partir de las reflexiones de Umberto Eco llevadas a cabo en un primer momento en su trabajo titulado *Obra abierta*, para dar paso seguidamente al desarrollo posterior que este mismo concepto adquirió junto al de “cooperación interpretativa” y “lector modelo” en *Lector in fabula*, ensayo que culminará las ideas previas del autor.

En *Obra abierta* (1992), Umberto Eco comienza definiendo el concepto de “apertura” a partir de la discusión que la Estética viene planteando en las obras de arte. En este sentido, en la creación de una obra de arte, el autor produce un objeto determinado, definitivo y concluso en sí mismo, con la intención de que cada posible receptor comprenda y disfrute la forma originaria que él había pensado e imaginado; el creador pretende que su obra sea entendida como él la ha producido. Sin embargo, la obra es recibida por una pluralidad de consumidores, teniendo cada uno de estos una determinada situación existencial, sensibilidad, cultura, prejuicios, gustos, por lo que la comprensión del objeto creado se realiza según determinada perspectiva individual. De esta manera, la obra es válida en cada una de las múltiples perspectivas y posibilidades de interpretación, no perdiendo nunca su esencia.

En palabras de Umberto Eco, “una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original” (*Obra abierta* 74).

A continuación, Eco realiza un repaso a lo largo de la historia acerca de esta noción de “apertura”. Ya en los clásicos se advierte una preocupación en torno a la relación interactiva entre el sujeto que ve y la obra en cuanto dato objetivo. Platón señala en *El Sofista* que los pintores plasman en sus obras las proporciones según el ángulo de visión del espectador, en vez de atender a cuestiones objetivas. También Vitrubio se refiere a este hecho, diferenciando para ello entre “simetría” y “euritmia”, entendida esta última como la mencionada adecuación a la visión subjetiva del observador. Se observa aquí cómo

el autor de las obras pretende guiar al receptor hacia una única solución de interpretación (“único modo justo posible”), propiciando así el “hermetismo” de su obra y no dando lugar a su “apertura”.

Igualmente se puede referir la teoría medieval del alegorismo defendida por Dante, según la cual las Sagradas Escrituras, la poesía y las artes figurativas pueden interpretarse, además de en su sentido literal, en otros tres sentidos: alegórico, moral y anagógico. El lector sabe que existe una serie de significados posibles y que, según la clave de lectura que escoja, obtendrá diferentes interpretaciones. Sin embargo, las posibilidades no son infinitas, sino que se trata de cuatro significados previstos por el autor, no habiendo interpretación alguna que escape al control de este: es una poética de lo unívoco.

Eco también se detiene brevemente en la forma estática e inequívoca del Renacimiento, en la forma abierta, dinámica y móvil del Barroco, en la poesía pura del Clasicismo y en el significado impreciso y evocador del Romanticismo; pero es en el Simbolismo francés de la segunda mitad del siglo XIX con Verlaine y Mallarmé, donde encuentra la primera poética consciente de la obra “abierta”. Es una poética de la sugerencia, pues no se trata de la recepción de un significado concreto sino de una serie de significados imprecisos cargados de aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. A partir de aquí, cada vez más se ha ido avanzado hacia un tipo de obra con interpretación no unívoca, como ocurre en las obras simbólicas de Kafka, el *Ulises* y el *Finnegans Wake* de James Joyce o la poética teatral de Bertolt Brecht.

Mención aparte requieren otro tipo de obras, también “abiertas”, aunque en un sentido menos metafórico, definidas por Eco “obras en movimiento” (*Obra abierta* 84). Son obras no producidas totalmente o terminadas, ya que es el espectador el responsable de concluir las, el que colabora a hacerlas. Además, cada receptor ofrece su particular visión de la obra en la construcción y estructuración final de la misma; cada ejecución realiza la obra, pero no la agota; cada ejecución ofrece una posibilidad satisfactoria, pero a la vez incompleta, pues faltan otras muchas interpretaciones. La noción de apertura se dirige en estos casos al aspecto productivo.

En el campo de las artes plásticas, se observan objetos que poseen una cierta movilidad, que se metamorfosean continuamente, mostrando diferentes ángulos visuales y perspectivas. Eco se refiere a los *móviles* de Calder, a la facultad de arquitectura de Caracas construida con paneles móviles y al género de pintura en movimien-

to ideado por Bruno Maderni. También menciona las lámparas plegables, las estanterías que se pueden montar en formas diversas, los sillones que se metamorfosean, como ejemplos del dibujo industrial. En el ámbito literario, la obra no finalizada por Mallarmé *Le monde existe pour aboutir à un livre* no seguiría un orden fijo de lectura, siendo sus páginas intercambiables, móviles, aunque con algunas indicaciones del autor acerca de las posibilidades de combinación.

Por último, en el terreno musical, encontramos una gran cantidad de obras contemporáneas que se apoyan en esta especial configuración de sus partes. Umberto Eco comenzaba la redacción de *Obra abierta* refiriéndose precisamente a algunos de estos ejemplos musicales, con el fin de introducir la cuestión de la apertura a partir de estos casos extremos. Por ello, se dedican, a continuación, algunas líneas a la definición de este género de música, así como a su ejemplificación a través del proceso de composición y ejecución de las mismas.

El tipo de música en cuestión recibe el nombre de música indeterminada o aleatoria, basada fundamentalmente en la incorporación intencionada del azar en la composición y/o interpretación. De este modo, por ejemplo, recursos aleatorios frecuentemente utilizados son el no fijar un orden concreto para las distintas secciones de una obra, debiendo el intérprete realizar esta elección, así como el uso de símbolos, dibujos, textos u otras notaciones indeterminadas que el ejecutante debe también interpretar libremente. Todas las posibilidades están permitidas, pues el azar es el factor básico que guía toda composición. La principal figura de la música aleatoria está representada por el compositor John Cage, aunque pueden señalarse muchos otros que van desde la simple introducción de pasajes aleatorios en obras no indeterminadas hasta la adopción de la técnica aleatoria en la estructura completa de la composición.

Con el fin de ilustrar el concepto de “obras en movimiento”, se comentan más concretamente algunas de estas piezas, siendo las dos últimas también explicadas por Eco al comienzo de *Obra Abierta* junto a la *Sequenza* para flauta sola de Luciano Berio y la tercera sonata para piano de Pierre Boulez:

- 4'33" de John Cage

La partitura está formada por tres números romanos (I, II, III), correspondientes a los movimientos o partes de la obra, seguidos cada

uno de ellos por una duración numérica y por la palabra “tacet”. Esto indica que los intérpretes deben permanecer en silencio durante el tiempo indicado, en total cuatro minutos y treinta y tres segundos, el título de la obra. La pieza, pues, está basada en el silencio.

Esta obra se relaciona con la creencia de Cage de que en la nueva música solo importan los sonidos, tanto los escritos en la partitura como los que no. Por ello, en “4’33””, aun habiendo una ausencia de sonido escrito, existe una “música” formada por aquellos sonidos que concurren en toda interpretación: el aire acondicionado, el crujir de los programas de mano, las voces del público... (Morgan 382-383).

- *Solus para trompeta de Friedman*

Se trata de una obra que combina la notación tradicional con las nuevas grafías, siendo diferente la realización de algunas de estas últimas en cada interpretación. En este sentido, se observa cómo en “Scherzando and waltz” (tercer *solo*) una onda zigzagueante, situada sobre un pentagrama, se va haciendo cada vez más amplia; el trompetista tiene que tocar notas (no importa cuáles) que se ajusten a este diseño gráfico, es decir, deberá ejecutar una nota grave – nota aguda – nota grave – nota aguda..., pero dejando un intervalo cada vez mayor entre las notas, ya que la onda se va ensanchando (ver anexo 1).

En “Fanfare” (cuarto *solo*), se lee en la partitura “indeterminate number of notes” sobre un Si bemol, debajo del cual se advierte también la indicación numérica de 6”. En este caso, el trompetista debe tocar todos los Si bemol que considere durante seis segundos (ver anexo 2).

Por último, otro rasgo innovador frente a la música tradicional son las indicaciones de gritos que el intérprete tiene que proferir en determinados momentos de la obra. Esto se puede observar en el primer anexo con la indicación “AARRRGGH!” (Friedman 6).

- *Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen*

El compositor ha colocado diecinueve segmentos musicales independientes en una única hoja de papel de gran formato, de forma que todos ellos sean visibles al mismo tiempo por el intérprete. Según indica Stockhausen en el prefacio de la partitura, el pianista “debe

comenzar la ejecución con el primer grupo que encuentre a la vista, decidiendo él mismo la velocidad, la dinámica y el ataque” (Stoc-khausen, citado en Tranchefort 803).

A continuación, el intérprete pasará de un segmento a otro siguiendo un impulso momentáneo, aunque siempre teniendo en cuenta las indicaciones señaladas al final del anterior en lo concerniente al *tempo* y al ataque del siguiente. De esta forma, una misma célula musical podrá ser tocada varias veces de diferente manera y una vez que esta se haya interpretado en tres ocasiones (en una de las incontables versiones posibles que existen en toda forma móvil) finalizaría la interpretación.

- *Scambi (Intercambios) de Henri Pousseur*

El propio compositor se refiere a su obra de música electrónica con las siguientes palabras:

Scambi no constituyen tanto una pieza cuanto un *campo de posibilidades*, una invitación a escoger. Están constituidos por dieciséis secciones. Cada una de estas puede estar concatenada a otras *dos*, sin que la continuidad lógica del devenir sonoro se comprometa: dos secciones, en efecto, son introducidas por caracteres semejantes (a partir de los cuales se desarrollan sucesivamente de manera divergente); otras secciones pueden, en cambio, conducir al mismo punto. Puesto que se puede comenzar y terminar con cualquier sección, se hace posible un gran número de resultados cronológicos. Por último, las dos secciones que comienzan en un mismo punto pueden estar sincronizadas, dando así lugar a una polifonía estructural más compleja... No resulta imposible imaginar estas proposiciones formales registradas en cinta magnética, puestas tal cual en circulación. Disponiendo de una instalación acústica relativamente costosa, el público mismo podrá ejercitar con ellas, a domicilio, una imaginación musical inédita, una nueva sensibilidad colectiva de la materia sonora y del tiempo (Pousseur, citado en Eco, *Obra abierta* 71-72).

Tras los ejemplos referidos, se comprueba el funcionamiento productivo e interpretativo de estas particulares obras abiertas, llamadas por Eco “obras en movimiento”, que le llevan a formular la siguiente definición: “*toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una

de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal” (*Obra abierta* 98).

A partir de aquí, será necesario, por tanto, definir y concretar dos tipos de apertura, según se trate de la apertura más extrema de las obras inscritas en las corrientes artísticas contemporáneas (obras en movimiento) o de la apertura característica de toda obra de arte, que se comenzaba exponiendo. Eco resuelve en el ensayo titulado “Análisis del lenguaje poético” (*Obra abierta* 105-134) que el goce estético será finalmente el que determine el valor de la apertura, siendo la apertura condición de todo goce estético: “toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es abierta” (*Obra abierta* 126). Esto es así en todos los casos, independientemente de la univocidad o ambigüedad de las obras. Al explicar esta nueva idea en las obras de Dante y Joyce se advierte muy claramente la diferencia. Así, mientras que en cada lectura de Dante se goza de forma diferente a partir de un mensaje unívoco, pues el significado se va enriqueciendo de nuevas emociones y sugerencias; en Joyce se goza también de manera nueva en cada situación de recepción, pero esta vez con un mensaje plurívoco.

No obstante, frente a esta concepción de apertura, hay que apuntar que en un estudio posterior de 1979, *Lector in fabula*, Umberto Eco culmina y matiza el proceso teórico iniciado en la primera edición de 1962 de *Obra abierta*. Tal y como él mismo comenta en su introducción a *Lector in fabula*, el descubrimiento del formalismo ruso, la lingüística estructural y las propuestas semióticas de Jakobson y Barthes le proporcionaron los instrumentos para el análisis teórico de una estrategia textual, no resultándole indiferentes en sus siguientes trabajos.

En *Lector in fabula*, Eco señala que el código textual va a limitar la libertad en la interpretación, ya que esta libertad está sujeta al mecanismo generativo del texto: las infinitas interpretaciones del texto son, por tanto, previsibles y no arbitrarias. Según Eco, “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (*Lector in fabula* 79). Así, pues, es necesaria la construcción de la figura de un “lector modelo”, que garantice esa “cooperación interpretativa” demandada por Eco en la actualización de la obra prevista por el autor; la competencia del destinatario debe coincidir con la ideada para él por el autor del texto. Los procedimientos que el autor utiliza para conseguir esta cooperación o actualización textual por parte del

lector son variados: una lengua común, un determinado patrimonio léxico o estilístico, ciertas marcas distintivas que seleccionan el público (“Queridos niños”; “Amigos, romanos”).

Eco vuelve a tratar en este trabajo el concepto de “apertura”, explicando el significado de la obra abierta a partir de la consciencia de su autor de la situación pragmática de recepción. En este sentido, el autor “decide hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre” (*Lector in fabula* 84). El grado de libertad o apertura existente en la obra dependerá de la mayor o menor abundancia de elementos “no dichos”, los cuales deberán ser actualizados por el lector modelo. Por tanto, el fenómeno intertextual que muestre un determinado texto deberá ser actualizado por un lector que posea la suficiente competencia para realizar una adecuada interpretación del sentido. Al defender su teoría frente a los métodos estructuralistas, por otra parte, Eco apunta que “postular la cooperación del lector no significa contaminar el análisis estructural con elementos extratextuales” (*Lector in fabula* 16).

Asimismo, Eco limita el sentido de “uso libre” del texto que se había forjado como sinónimo de apertura: “debemos distinguir entre el *uso* libre de un texto tomado como estímulo imaginativo y la *interpretación* de un texto abierto” (*Lector in fabula* 85). Eco se aleja, pues, en sus planteamientos de una teoría del “uso” para desarrollar su libro *Lector in fabula* en el marco de una teoría de la “interpretación” textual.

Por último, cabría decir que pese a que *Lector in fabula* va referido exclusivamente al fenómeno verbal, más concretamente a los textos narrativos, el autor comenta al final de su introducción que, puesto que el concepto de “texto” abarca un conjunto de discursos más rico que el puramente lingüístico, sus ideas pretenden ser válidas y aplicables a los textos no verbales y no literarios, debiendo realizarse las oportunas modificaciones (*Lector in fabula* 21). De aquí que se pueda extrapolar a las composiciones musicales toda la teoría de la recepción desarrollada en *Lector in fabula*, al igual que ocurría de forma explícita en *Obra abierta*, cuyas investigaciones además se iniciaron a partir de las experiencias musicales de Luciano Berio y las discusiones sobre los problemas de la música contemporánea con este último, Henri Pousseur y André Boucourechliev.

2.2. Recepción literaria

Ya Mendoza señalaba la proyección didáctica del proceso de recepción de las obras en su estudio *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector* (2001). Además, más concretamente, acorde con la idea referida a la interacción texto-lector que nos concierne, Mendoza (1998, 2000) diseñó las fases de la recepción de un texto literario, que se exponen en las líneas siguientes por su interés didáctico.

En un primer momento, este autor se refiere a la anticipación lectora (Mendoza, *Tú, lector...* 98-103). La anticipación se desarrolla previamente a la descodificación del texto en cuanto unidad discursiva. Se trata de la actividad inicial en la que el receptor realiza una serie de previsiones y suposiciones generales sobre lo que va a descubrir en su lectura, estando orientada, por tanto, a construir un marco provisional donde situar el texto frente al que se encuentra el lector.

El atractivo de la portada, la sugerencia del título, el nombre del autor, las referencias de la contraportada, la crítica, el resumen de la obra, la lectura de algunos fragmentos cualesquiera, el estado emocional del receptor, entre otros, son factores que condicionan la valoración previa de la obra. Frente a una obra teatral de Lope de Vega, por ejemplo, el lector, en función de sus conocimientos previos, podrá intuir el tipo de construcción formal típica de este género, el estilo y los recursos expresivos propios de la época del Siglo de Oro, el contenido, las peculiaridades del autor, etc. Así, la anticipación está condicionada y limitada por los conocimientos y aportaciones del lector.

A continuación, se refieren las fases de lectura propiamente señaladas por Mendoza en *Lecturas de Museo* (22-24):

0. Descodificación

No se trata de una fase del proceso de lectura, sino de una actividad básica, mecánica y de reconocimiento, paralela al proceso de recepción-lectura. En la descodificación, el lector identifica las unidades primarias del texto (grafías, palabras, estructuras morfosintácticas, referentes gramaticales y significaciones denotativas) y realiza la primera aproximación al contenido.

1. *Precomprensión*

Es la primera fase del proceso de recepción. El lector descubre las instrucciones, las orientaciones internas o las condiciones de recepción que contiene el texto. Estas orientaciones de lectura estimulan la participación interactiva del lector, reclaman su atención y le facilitan los reconocimientos y la generación de expectativas. Así, esta es la fase en la que el lector formula las expectativas y elabora las inferencias. El lector observa las microestructuras retóricas y los usos estéticos y expresivos de la lengua, relacionándolos con los saberes de su competencia literaria. También el lector se implica en el proceso receptor, pues aporta al texto sus conocimientos para reconstruir el significado.

1.1. Expectativas

Las expectativas son conjeturas o previsiones que el receptor formula a partir de los datos iniciales e indicadores que se va encontrando en el avance de la lectura. Se refieren al contenido (acción, trama, personajes, estructura del texto, peculiaridades estilísticas, especificidad de época), a la intencionalidad, a la funcionalidad, a la forma del texto (estilo, género, tipología textual). La formulación de expectativas es el indicador más claro de la actividad privativa del lector en la recepción, ya que pone en interacción lo expuesto por el texto y lo aportado por el lector.

Las expectativas son provisionales y se van modificando, reformulando o sustituyendo por otras a lo largo del proceso de lectura. Cada expectativa guía este proceso, en el sentido de que une la actividad descodificadora con la cognitiva de comprender para generar un conocimiento coherente.

1.2. Inferencias

Son las concreciones de conocimiento elaboradas por el lector, que atribuyen significado a los distintos enunciados y completan partes de ausencia textual. Son conclusiones parciales que establece el lector y que el texto ratifica.

La explicitación es la confirmación, por parte del texto, de determinadas expectativas e inferencias generadas. Es la fase de ve-

rificación de previsiones, siendo estas confirmadas por medio de la comprobación del lector de que ni la concreción textual ni las expectativas ni las inferencias seleccionadas se contradicen entre sí; así, se considera válida la perspectiva en la que se encuentra el lector.

2. *Comprensión*

Es la (re)construcción del significado que surge de la identificación de los supuestos semánticos globales y particulares que el texto ofrece. La comprensión es el conocimiento de lo contenido en el texto, tras haber sido corroborado por las anticipaciones intuitivas, las expectativas y las inferencias que han marcado el avance del proceso lector. Constituye el establecimiento de un significado coherente y justificable en los límites de los componentes textuales.

3. *Interpretación*

Es el resultado de la valoración personal de datos, informaciones e intenciones que el texto ha presentado al lector. En esta fase culmina la interacción entre los datos procedentes de la competencia del lector con los obtenidos del texto, es decir, del reconocimiento del contenido (comprensión conceptual) y de los rasgos de estilo, de las alusiones (comprensión formal). Es la fase en la que el lector establece las asociaciones intertextuales que, consciente o inconscientemente, percibe a partir de las referencias textuales y de las de su propio intertexto.

2.3. *Recepción musical*

Los procesos de recepción musical se encuentran estrechamente ligados con los diferentes tipos de significado musical establecidos por Meyer: designativo e incorporado, por un lado, e hipotético, evidente y determinado, por otro (Meyer 52-57). En primer lugar, el significado “designativo” es aquel cuyo estímulo implica una consecuencia no perteneciente al mismo tipo que el estímulo; es el tipo de significado que poseen los signos lingüísticos, ya que una palabra señala un objeto que no es una palabra. El significado “incorporado” se obtiene cuando el

estímulo sí indica un acontecimiento de la misma clase que el estímulo. Este sería el significado de la música, según la postura absolutista de Meyer, donde un estímulo musical señala un acontecimiento musical. Por su parte, la postura referencialista, cuyos estímulos señalan objetos extramusicales, optaría por un significado “designativo”. “El significado musical incorporado es, en pocas palabras, un producto de la expectativa. Si, sobre la base de la experiencia pasada, un estímulo presente nos lleva a esperar un acontecimiento musical consecuente más o menos definido, entonces ese estímulo tiene significado” (Meyer 54). En consecuencia, todo estímulo que no genere expectativas carecería de significado.

En segundo lugar, los significados hipotético, evidente y determinado son tres estadios en la percepción musical, que constituyen el significado de una obra como experiencia completa. Las posibilidades previstas por el oyente con anterioridad al acontecimiento musical, la conexión del antecedente con el consecuente y finalmente la comprensión de las dos fases referidas una vez pasada la experiencia musical a la memoria, completan el significado de la obra a lo largo del desarrollo de su proceso musical.

Por tanto, con el fin de llegar a entender el proceso de significación y recepción musical, es preciso analizar el mayor o menor grado de cumplimiento de las expectativas generadas por una obra, que producen como resultado en el oyente una determinada *emoción* musical. La naturaleza y existencia de esta respuesta emocional es probada por Meyer a partir de lo que él denomina “evidencias subjetivas” y “evidencias objetivas”. Por una parte, las evidencias subjetivas estarían fundamentadas en los testimonios no solo de los oyentes, sino también de los compositores, intérpretes y críticos, quienes afirman y demuestran, con frecuencia, en sus escritos y partituras, los sentimientos y emociones que la música suscita. Por otra, las evidencias objetivas vendrían representadas por el comportamiento de los intérpretes y oyentes, y los cambios psicológicos provocados por la escucha musical, que demuestran igualmente esta idea de la respuesta emocional (Meyer 28-34).

En cuanto a las clases de expectativas que un oyente puede generar en la recepción musical, Meyer las describe atendiendo a la especificidad, la generalidad, la incertidumbre y lo inesperado del consecuente o resultado. En algunas ocasiones, el público espera un consecuente muy específico, como puede suceder en el ejemplo mostrado en el anexo 3 para un tipo de música muy concreto (música del

siglo XVIII), en la que el acorde final de tónica en tiempo fuerte sería la solución para la cadencia tras un acorde de dominante.

Sin embargo, la expectativa podría ser más general, en los casos en los que varios consecuentes resultan igual de probables para un mismo antecedente, sin ser capaz el oyente de predecir de forma exacta cuál va a ser su resolución. Por otro lado, si prácticamente cualquier desenlace es aceptable, debido a modelos, estilos o géneros menos claros, el estado de confusión e incertidumbre del público domina la situación musical. “La inquietud es esencialmente producto de la ignorancia en relación con el curso futuro de los acontecimientos [...]. La ignorancia y sus sentimientos concomitantes de impotencia producen aprensión y ansiedad, incluso en la música”, subraya Meyer (Meyer 47). Se debe señalar, no obstante, que un sentimiento más optimista y placentero podría experimentarse, provocado precisamente por esta duda e incertidumbre de no conocer la conclusión musical.

Por último, una respuesta inesperada, aunque considerada por el oyente como posibilidad, resulta ser la menos prevista o esperada entre varias opciones. No debe confundirse lo inesperado con lo sorprendente, pues mientras que en la sorpresa no se ha anticipado consecuente alguno, no se ha activado ninguna expectativa, lo inesperado no llega a ser nunca una sorpresa completa, ya que se encuentra entre las últimas opciones del receptor. El oyente, finalmente, ajustará lo inesperado y lo sorprendente a su particular conocimiento del estilo, suponiendo una inmediata revisión de los estímulos y sus causas o de las conclusiones parcialmente realizadas a lo largo de la audición. En el caso de que esta reevaluación no se produjera de forma instantánea, Meyer señala tres posibles situaciones (Meyer 49):

- La mente puede posponer la decisión, confiando en que lo que siga habrá de clarificar el significado del consecuente inesperado.
- Si no tiene lugar ninguna clarificación, la mente puede rechazar el estímulo en su totalidad y dará comienzo la irritación.
- El consecuente inesperado puede tenerse por una metedura de pata intencionada.

Todo este planteamiento lleva a afirmar a Meyer que las expectativas están determinadas por las respuestas habituales desarrolladas

en función de las características y posibilidades del estilo de las composiciones musicales, así como por la actividad mental del oyente, pues los modos de percepción y cognición que actúan en el proceso evidencian su significativa posición. A partir de este concepto de la actividad mental, realiza una distinción entre las “expectativas conscientes” y “expectativas inconscientes”, que dependen del menor o mayor grado de satisfacción de la respuesta, respectivamente. En este sentido, la satisfacción intelectual del oyente al anticipar la intención del compositor se realiza de manera inconsciente, mientras que en las situaciones en las que la expectativa es inhibida la actividad mental se vuelve consciente. “La actividad mental tiende a volverse consciente cuando la reflexión y la deliberación están implicadas en la culminación del modelo de respuesta; es decir: cuando el comportamiento automático resulta perturbado porque una tendencia ha sido inhibida” (Meyer 50).

Relacionando estos aspectos con la emoción musical, Meyer postula una idea que desarrollará a lo largo de su trabajo: “el afecto o el sentimiento emocional se originan cuando una expectativa —una tendencia a responder—, activada por una situación musical que sirve de estímulo, es temporalmente inhibida o permanentemente bloqueada” (Meyer 51). De ahí que solo las desviaciones no esperadas sean experimentadas de forma afectiva.

Enrico Fubini realiza una interesante aproximación a esta última cuestión al comentar la obra de Meyer en sus libros *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XXI* (1990), *Estética de la música* (2004) y *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (2006), explicando más concretamente en la primera de ellas las siguientes líneas citadas:

la percepción del significado del mensaje musical no es una *contemplación* pasiva, sino más bien un proceso activo que compromete toda nuestra psique; un proceso consciente en busca de una solución que se halla en estado provisional, de ambigüedad, de falta de conclusión; un proceso, en fin, que lleve a un punto sólido. El significado se hace patente, ni más ni menos, en la medida en que la relación entre tensión y solución se vuelve explícita y consciente (Fubini, *La estética musical...* 367).

Más adelante, tras analizar el problema del significado en la música, así como referir los distintos tipos, Meyer apunta que todo oyente de música está guiado en su audición por un mismo proceso perceptivo. Sin embargo, este mismo proceso perceptivo da lugar a dos tipos de

experiencia o de respuesta, las afectivas y las intelectuales, según señalan las corrientes expresionistas y formalistas. Además, serían posturas complementarias y no contradictorias, ya que no se trata aquí de procesos diferentes, sino de experiencias distintas de un mismo proceso.

Estos dos resultados están condicionados por la ejercitación y la disposición del oyente. En este sentido, aquel oyente que comprende la música en cuestiones analíticas tenderá a racionalizar su escucha, objetivando los procesos musicales como conocimiento consciente. Por otra parte, el aficionado que no ha estudiado música buscará en su audición respuestas afectivas. Meyer recurre al ejemplo de la resolución obligada de un acorde: un oyente instruido en la materia musical esperará de forma consciente la resolución del acorde de séptima de dominante, mientras que un aficionado, aunque ejercitado, sentirá su demora como afecto (Meyer 58-59).

Con respecto a la comunicación, Meyer comenta, citando a Mead, que esta únicamente tiene lugar cuando el mensaje tiene el mismo significado para el emisor y para el receptor. De esta manera, el compositor debe “adoptar la actitud del otro” (el público) para que su comunicación resulte efectiva. El compositor creará su obra teniendo en cuenta al oyente que la recibirá, quien a su vez asumirá el papel que el compositor ideó para él; reflexión que se muestra en conexión con la figura teorizada por Umberto Eco ya comentada del “lector modelo”, como estrategia textual en la interpretación de la obra literaria (*Lector in fabula* 73-95).

Sin embargo, el oyente no tiene por qué adoptar la actitud del compositor, no la necesita en su experiencia auditiva, pudiendo disfrutar y evadirse con la música sin reproducir o revivir los aspectos compositivos del autor. Meyer apunta, además, que se debe ser prudente ante afirmaciones como la siguiente de Cassirer: “no podemos comprender una obra de arte sin, hasta cierto punto, repetir y reconstruir el proceso creativo que la ha hecho nacer” (Cassirer 1953, citado en Meyer 59). Esto no quiere decir que el oyente no pueda adoptar la posición del compositor, como sucede en los casos de oyentes musicalmente ejercitados que desarrollan experiencias conscientes en su recepción artística.

Por otra parte, Meyer señala también la figura del intérprete, en cuanto que también “adopta la actitud del otro”, pues, como dijo Leopold Mozart, el intérprete “debe tocar todo de tal forma que a él mismo le conmueva” (Leopold Mozart, citado en Meyer 59). En este

sentido, realizando un inciso en el discurso de Meyer para insistir en esta figura del intérprete, cabría subrayar la particular dificultad que conlleva un estudio de la recepción de una obra, si se tiene en cuenta la perspectiva interpretativa o representativa que requiere una pieza musical. Esta especial característica de la música es referida por Chevrel en el apartado titulado “Le cas du théâtre et des spectacles” en *La littérature comparée* (Chevrel 34-35). Chevrel señala el ejemplo de las óperas y las obras teatrales, para afirmar que ninguna representación es igual a otra, pues la interpretación de los actores, la decoración y el espacio teatral son elementos que condicionan su recepción.

No obstante, no solo la ópera cuenta con esta faceta interpretativa, ya que el género musical en general, ya se trate de obras cercanas al estilo literario dramático o no (una sinfonía, un nocturno para piano, una sonata para violín y piano), poseen la figura mediadora del intérprete. El intérprete realiza pues una primera aproximación y asimilación de la obra, que será ejecutada posteriormente ante un público que, a su vez, llevará a cabo una nueva descodificación e interpretación de lo escuchado a través de la visión particular del intérprete. Así, se observa cómo el mensaje primero que quiso transmitir el compositor ha sido recibido, en primer lugar, por el intérprete, y en segundo lugar, por el público, a partir de la versión del primer receptor.

Finalmente, volviendo a Meyer, el autor hace hincapié en que “este análisis de la comunicación pone el énfasis en la absoluta necesidad de un universo discursivo común en el arte, ya que sin un conjunto de gestos comunes al grupo social, y sin respuestas habituales comunes a dichos gestos, no sería posible ningún tipo de comunicación. La comunicación presupone, surge y depende del universo discursivo que en la estética de la música recibe el nombre de estilo” (Meyer 60).

3. Conclusión

Una vez examinados los procesos receptivos de las obras literarias y musicales, nos encontramos en disposición de plantear un enfoque pedagógico que no se resista a la incorporación de elementos pragmáticos, comunicativos y receptivos en la educación tanto literaria como musical. Herederos de los tradicionales métodos de enseñanza basados en el aprendizaje de obras y autores, pretendemos

impulsar nuevas técnicas que persigan el disfrute, el goce y la experimentación de los productos artísticos. La literatura y la música deben ser recreadas por el alumnado a partir de su lectura o audición, deben ser revividas en cada acto receptivo y enriquecidas con sus experiencias previas, pues solo así se accederá a una significativa e interactiva interpretación de las obras.

Además, las relaciones intertextuales que vinculan y conectan unas obras con otras necesitan de esta actualización por parte del receptor, por lo que no podemos desligar ambos componentes en la formación lectora y auditivo-musical de la población discente. El verdadero acceso al conocimiento y comprensión de lo comunicado por el escritor o compositor solo es alcanzado mediante las aportaciones culturales, lingüísticas, literarias y pragmáticas del lector, que interactúan o cooperan con los mensajes artísticos.

Somos conscientes del reto o desafío que supone al docente esta nueva perspectiva, aunque no por ello desconfiamos de su aprovechamiento y utilidad en la adquisición de la competencia literaria y artística de nuestro alumnado, el cual está ávido de experiencias que lo empujen a un motivador y atrayente aprendizaje de las materias curriculares. La formación literaria o musical se desarrolla a partir de las experiencias lectoras y auditivas, por lo que la teoría estética desarrollada en las líneas anteriores, las expectativas generadas por las obras, las emociones suscitadas en los procesos lectores y auditivos deben ser el punto de partida de una educación que se estime por sus valores constructivistas, heurísticos y significativos.

Finalmente, solo podríamos concluir este estudio aludiendo a la dirección básica que debe guiar y dominar la actual enseñanza literaria y musical: el fomento de hábitos lectores y auditivos en el alumnado. Por ello, no podemos hablar de “enseñar literatura” o “enseñar música”, sino más bien de lograr unas estrategias de formación eficaces que repercutan en el gusto e interés por la lectura y audición. En definitiva, pretendemos incitar al profesorado a la investigación de modelos didácticos que apuesten por la innovación curricular de las disciplinas artísticas objeto de nuestras preocupaciones docentes.

Referencias bibliográficas

- Chevrel, Yves. *La littérature comparée* (6ª ed.). París: Presses Universitaires de France, 2009.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (2ª ed.). Barcelona: Lumen, 1987.
- . *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- Friedman, Stanley. *Solus*. Nashville: The Brass Press, 1975.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (2ª ed.). Madrid: Alianza, 1990.
- . *Estética de la música* (2ª ed.). Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- . *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 2006.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Guerrero, Pedro. *Metodología de investigación en educación literaria (el modelo ekfrástico)*. Murcia: Diego Marín, 2008.
- Ingarden, Roman. *L'œuvre d'art littéraire*. Lausana: L'Âge d'Homme, 1983.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.
- Mendoza, Antonio. *Tú, lector. Aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*. Barcelona: Octaedro, 1998.
- (coord.). *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2000.
- . *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Meyer, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza, 2008.
- Morgan, Robert P. *La música del siglo XX* (2ª ed.). Madrid: Akal, 1999.
- Tranchefort, François-René (dir.). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus, 1990.
- Vicente-Yagüe Jara, María Isabel de. *La Educación Literaria y Musical. Un modelo interdisciplinar de innovación didáctica en Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato y Enseñanzas Artísticas*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2012.

