

ATENCIÓN Y PREFOCALIZACIÓN
EN LA LECTURA DE OBRAS LITERARIAS
Genette, Schaeffer y Carroll reexaminados
· *Leandro Javier Chernavsky*

Leandro Cherniavsky

Universidad Nacional de Buenos Aires

Sociedad Argentina de Análisis Filosófico - Instituto de Investigaciones Filosóficas.

Atención y prefocalización en la lectura de obras literarias: Genette, Schaeffer y Carroll reexaminados

DOI: 10.36446/be.2023.65.344

Resumen

El presente trabajo critica el rol constitutivo que tanto Gérard Genette como Jean-Marie Schaeffer le otorgan a la atención en la relación estética entre un sujeto y una obra literaria. A su vez, el análisis realizado es útil para resignificar el concepto de prefocalización criteriosa de Noël Carroll. A partir de análisis estructurales y narrativos de la obra de arte literaria, se argumenta que la atención estética no es necesaria en la relación estética. Por otra parte, se defiende que los estados afectivos y estéticos generados por la lectura dependen de la relación entre el lector y ciertos elementos formales existentes en la obra. En concordancia, se propone una interpretación de la prefocalización criteriosa que resalta la importancia de la influencia de las elecciones del autor en la respuesta afectiva del lector.

Palabras clave

Estética; Literatura; Atención; Interpretación; Narración

Attention and Prefocusing in the Reading of Literary Works: Genette, Schaeffer and Carroll revisited**Abstract**

This paper criticizes the constitutive role that both Gérard Genette and Jean-Marie Schaeffer give to attention in the aesthetic relation between a subject and a literary work. At the same time, the analysis is useful to resignify Noël Carroll's concept of criterial prefocusing. Based on structural and narrative analyses of the literary work of art, it is argued that aesthetic attention is not necessary in the aesthetic relation. In turn, it is argued that the affective and aesthetic states generated by reading depend on the relation between the reader and certain formal elements existing in the work. Accordingly, an interpretation of criterial prefocusing is proposed that highlights the importance of the influence of the author's choices in the reader's affective response.

Keywords

Aesthetics; Literature; Attention; Interpretation; Narration

Recibido: 13/07/23. Aprobado: 28/10/23.

En este trabajo abordaré dos cuestiones íntimamente relacionadas en torno a la obra literaria y su correspondiente lectura por parte de un sujeto. Específicamente trabajaré las concepciones de *atención estética*, tanto de Gérard Genette (2000) como de Jean-Marie Schaeffer (2018), y la *prefocalización criteriosa* [*criterial prefocusing*], defendida por Noël Carroll (véase Carroll 2001b, 2010 y 2020). El objetivo principal de este análisis será cuestionar la importancia de la atención en la relación estética suscitada entre un sujeto y una obra literaria. Del mismo análisis surgirá el cuestionamiento del rol de la prefocalización, tal como la entiende Carroll, respecto de lo generado por la lectura de una obra, teniendo en cuenta el análisis estructural de la obra de arte literaria realizado por Roman Ingarden (1998), así como otros análisis acerca de la narración. El trabajo se dividirá en cinco secciones: en primer lugar, se realizará una breve presentación de los conceptos centrales; luego, se pondrán en primer plano ciertos análisis en torno a la estructura y la recepción de la obra literaria; a continuación, se establecerá que el concepto de *atención estética* resulta insuficiente para explicar la relación estética entre un lector y la obra literaria.

En las últimas dos secciones, se propondrá una visión alternativa tanto de la relación estética como de la prefocalización criteriosa. Se establecerá que lo producido emocional/afectiva/estéticamente por la lectura de una obra no recae en procesos cognitivos del lector, como los que tienen como protagonista a la atención, sino que es *influenciado* fuertemente por la estructura formal de la obra y ciertas

elecciones del autor, especialmente respecto del estilo narrativo elegido. Debido al análisis, se defenderá que la *atención estética* únicamente puede considerarse como causante contingente de *algunos* de estos estados. En concordancia, se propondrá una interpretación del concepto de prefocalización criteriosa, que dará cuenta, de mejor manera, de la importancia de las elecciones del autor en su búsqueda de una particular reacción afectiva por parte del lector. La idea general que subyace en este trabajo es, entonces, reivindicar el concepto de “relación estética”, siguiendo con la atribución de una importancia central al sujeto, pero sin olvidar que la relación supone un vínculo con algo exterior a él.

1. LA RELACIÓN ESTÉTICA, LA ATENCIÓN Y LA PREFOCALIZACIÓN

El concepto de relación estética surge especialmente a partir de un análisis perteneciente a la tradición kantiana. Cabe recordar que, al hablar de estética, se está hablando de cuestiones que involucran percepción, sensibilidad y sensaciones y no de conocimientos teóricos acerca de un objeto. La “Analítica de lo bello”, de hecho, comienza con este pasaje:

Para discernir si algo es bello o no lo es, no referimos la representación por medio del entendimiento al objeto, con fines de conocimiento, sino por medio de la imaginación (quizá unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de placer o displacer de éste. El juicio de gusto no es, entonces, un juicio de conocimiento y, por consiguiente, tampoco lógico, sino estético; se entiende por éste aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser *de otro modo* sino *subjetivo*. (Kant [1790] 1992: §1)

En este sentido, lo estético se relaciona mayormente con el sentimiento de placer/displacer, que contiene una fundamentación totalmente subjetiva, y no con propiedades objetivas de un supuesto “objeto estético”. El análisis kantiano acerca de lo estético, incluso, evidencia la imposibilidad de formular una ontología de lo estético en el sentido de estipular, de antemano, una serie de características necesarias para que un objeto pueda ser considerado como estético. Lo importante de la obra de Immanuel Kant, en este aspecto, es focalizar lo estético como una cuestión relacional, con una primacía en el sujeto y en el libre juego de sus facultades (imaginación y entendimiento), que resulta diferente del proceso que llevan a cabo esas mismas facultades en un juicio de conocimiento o lógico.¹ Así, un juicio estético, entonces, otorga más información acerca del juego de las facultades del sujeto en relación con el objeto, que del objeto en sí. A partir de este análisis kantiano se desprende, como ya se mencionó, la idea de la “relación estética”. El desafío filosófico, ahora, gira en torno a explicar y fundamentar cómo se constituye o funciona la relación estética entre el sujeto y el objeto.² Con el afán de otorgar una

¹ Aquí evito adentrarme profundamente en la teoría de Kant debido a cuestiones de espacio y a la finalidad buscada. Probablemente sea necesario explicar el concepto de ‘desinterés’ para establecer mejor la diferencia entre el juicio estético y el de conocimiento, así como matizar varias cuestiones relacionadas con la teoría. Sin embargo, mi objetivo presente es únicamente mencionar la posición kantiana como un marco general en el que puede rastrearse el origen del concepto de relación estética. ² En este trabajo decidí simplificar la terminología utilizando la noción de “objeto”, siendo que suele ser la más utilizada en las discusiones filosóficas. Cabe aclarar, de todos modos, que una relación estética no necesariamente depende de la existencia de un objeto específico, sino que, probablemente, la mayoría de las oportunidades, sucede ante una *situación*. Es decir, pueden darse cierto tipo de experiencias que no incluyan un objeto específico y que, igualmente, susciten una relación estética entre el sujeto y su vivencia. Por ejemplo, la experiencia de escuchar una obra musical puede generar una relación estética con un sujeto y no es necesario comprometerse con la idea de que esa *performance* es un objeto.

fundamentación del concepto kantiano, surgen, entre otros, los filósofos que son centrales para este trabajo: Genette y Schaeffer, quienes pretenden establecer que la facultad del sujeto que interviene centralmente en la relación estética es la atención (o, al menos, un tipo particular de atención).

El concepto de atención, tal como lo tematizan Genette y Schaeffer, tiene una carga teórica que puede rastrearse en la fenomenología y articularse, principalmente, con la intencionalidad de Franz Brentano y de Edmund Husserl. En el marco de este trabajo, lo que me interesa es el rol que le adscriben a la atención en relación con la obra literaria o, más específicamente, con la apreciación (entendida de modo amplio, incluyendo la respuesta emocional/afectiva/estética) que el lector realiza de la obra. Tanto Genette como Schaeffer tratan a la atención como eje fundamental de la relación estética.

En primer lugar, Genette define a la atención de un modo amplio, ligado a la idea de intencionalidad de John Searle y Husserl, y distingue entre intención en sentido estricto (con una finalidad, por ejemplo, productiva) e intención en sentido amplio (más relacionado con la recepción). Con ese segundo sentido en mente, propone llamar *atención a*: “[...] la actividad (intencional en el sentido amplio) de un receptor; responda o no a la intención de un productor: toda actividad perceptiva, o cognitiva, es intencional en este sentido.” (Genette 2000: 17). Genette, a su vez, aplica el concepto de atención aspectual a todo tipo de atención que procure focalizarse en algún aspecto del objeto atencional.³ Según Genette, esta atención es necesaria para que se instaure una relación estética, pero primero necesita diferenciarla de usos atencionales mayormente relacionados con lo cognitivo,

³ Un objeto atencional es, en la teoría de Genette, cualquier objeto en el que un sujeto posa su atención.

como puede ser la atención prestada a dos elementos para diferenciarlos entre sí. Por ello, le otorga la etiqueta de “atención estética” a aquella “[...] atención aspectual animada por, y orientada hacia, una cuestión de apreciación o, lo que viene a ser lo mismo, como una cuestión de apreciación [...] planteada sobre la base de una atención aspectual [...]” (Genette 2000: 16).

Como puede observarse, la atención, para Genette, es atender a cierto o ciertos aspectos y lo constitutivo de la atención estética es atenderlos de una manera particular: como siendo apreciados. Evidentemente, hay que considerar, también, lo que significa la apreciación para Genette: “la apreciación estética es un hecho subjetivo real cuyo contenido objetivado (el predicado de apreciación) es, como tal, ilusorio” (2000: 80). Es posible destacar que la apreciación para Genette está relacionada con una cuestión subjetiva en donde *algo* gusta o no gusta: “la apreciación puede ser provisional [...], pero no se puede suspender, en el sentido de *diferir*; mi sensación puede cambiar, pero en cada momento es, plenamente, mi sensación de ese momento” (2000: 19). Es en este sentido en el que Javier Barcia Gonzalez comenta que, según Genette, “no gustamos por el gusto de otro, sino por el nuestro, sobre el cual no se puede ‘actuar’ *a fortiori* desde afuera” (2001: 241). Esto implica, como se explicó previamente, un alejamiento del “objeto estético” para valorar la subjetividad de quien se relaciona con él. Sin embargo, sería erróneo pensar que el objeto no tiene importancia en el resultado de la relación estética (en términos de si resulta placentera/displacentera). Tal como plantea Barcia Gonzalez:

[...] Genette define la *apreciación estética* como una relación mutua entre objeto y sujeto, en la que cada uno pone lo que le

corresponde: al objeto le corresponde *aparecer* y al sujeto *gustar* – o *disgustar* – de las propiedades que en él considera estéticas. (2001: 241)

Al reponer los conceptos de Genette, se entiende que la atención estética es aquella que considera algún o algunos aspectos de un objeto con el fin de dilucidar si resulta o no agradable al sujeto en ese momento específico. El resultado de esa relación es subjetivo, pero no arbitrario: depende de si el sujeto gusta o no del objeto que se *aparece*, o, al menos, de ciertas propiedades de ese objeto. Es notable que ese discernimiento únicamente puede darse, dentro de esta lógica de apreciación estética, considerando a la atención como constituyente de la relación estética. Para remarcar esa necesidad propuesta por Genette, cierro con una cita suya: “Un objeto que no es (ahora) atencional para alguien no puede ser (ahora) ‘estético’” (2000: 18).

Por su parte, Schaeffer realiza un análisis aun más profundo de la atención, incluso realizando una tipología de ella. Toma de Barthes dos puntos centrales a considerar acerca de la atención en general: la atención es *abierta* y tiene una *dimensión temporal*. Es decir que la atención recibe abiertamente todo lo que se le presenta y se desarrolla en el tiempo. Al querer entablar requisitos para la existencia de una experiencia estética, lo primero que afirma es que tal experiencia es cognitiva. Al considerar el carácter abierto de la atención, se asume que tal experiencia cognitiva es muy general y que incluso “[...] la cognición es coextensiva a la atención que prestamos al mundo” (Schaeffer 2012: 68). Es importante notar que, incluso, la misma caracterización de lo “cognitivo” es amplia, llegando al punto de afirmar que “[...] *oler* unos perfumes [...], *probar* sabores, son también actividades estéticas que dan cuenta de la misma relación con el mundo, la atención cognitiva” (Schaeffer 2005: 34). Teniendo esto en cuenta, esta definición de experiencia estética, al igual que a Genette,

le resulta insuficiente, por lo cual agrega otro requisito: “[...] para que una atención cognitiva proceda de una conducta estética, hace falta que finalice con la satisfacción adquirida en la actividad atencional misma” (2012: 68). Es decir que, para Schaeffer, es la misma actividad atencional la que debe ser satisfecha de cierta manera⁴ para poder ser considerada constitutiva de la relación estética entre el sujeto y el objeto atencional. Para decirlo de otro modo, con terminología kantiana, lo que quiere afirmar Schaeffer es que el placer/displacer es el resultado de un juego de las facultades del sujeto, únicamente que aquí se concentran todas esas facultades en la figura general de la atención.

Ahora bien, la atención estética, como un subconjunto de la atención estándar, se evalúa en virtud de la presencia de dos componentes: la saturación emotiva (emociones como intensificadores de la actividad atencional) y el componente hedónico (el “placer estético” de la atención). Es en estos componentes donde Schaeffer ubica lo central de la atención estética y todo su análisis se basa en explicar la relación entre atención, emoción y (dis)placer. La atención estética cumple la función fundamental de predisponer al sujeto a experimentar una relación estética, relación que supone el “juego” entre esos tres componentes. Luego, si esa relación llega a existir o no dependerá de otras cuestiones.⁵ Lo importante es remarcar que la atención, para Schaeffer, es necesaria para que se desarrolle una experiencia estética. Por último, vale la pena destacar otra distinción introducida por el autor (ya que sirve para explicar lo que continúa): la atención puede ser

⁴ Explicar en extremo detalle el proceso atencional según Schaeffer y cómo la atención puede ser satisfecha para que suceda una relación estética, escapa los motivos y la extensión de este trabajo.

⁵ Esto da cuenta del fuerte subjetivismo que maneja la teoría de Schaeffer y su reivindicación de que no hay propiedad alguna en un objeto que garantice la existencia de una relación o experiencia estética.

focalizada o distribuida. En el primer caso, el sujeto es atraído hacia ciertos aspectos atencionales y, en el segundo, la atención no está prefocalizada. La prefocalización, dice Schaeffer, puede provenir tanto del lado del sujeto (por sus expectativas) como del objeto (por ejemplo, la pantalla del cine enmarca el lugar hacia donde se debe atender).

Es en ese segundo sentido de prefocalización (el proveniente del objeto) en el que Carroll hace hincapié, respecto de las obras literarias, a lo que llama ‘prefocalización criteriosa’ (véase Carroll 2001b, 2010 y 2020). Carroll afirma que el autor de una obra literaria describe personajes y escenas relevantes con un énfasis en ciertos aspectos de la situación, específicamente en los aspectos que el autor considera necesario enfatizar con el fin de provocar cierta respuesta emocional particular. La idea general es, entonces, que el autor, mediante las proposiciones o descripciones contenidas en la obra, “prefocaliza” la atención del lector hacia ciertas propiedades relevantes: propiedades elegidas criteriosamente con el fin de suscitar una emoción particular en el lector. Esta postura es complementaria al análisis de Currie (2010) en torno a la atención guiada [*guided attention*], la cual es producida por elementos pertenecientes al marco narrativo que guían la atención del lector con la finalidad de responder de una manera particular al contenido atendido. Desde estas posturas es posible afirmar, entonces, y en concordancia tanto con Genette como con Schaeffer que, debido a la prefocalización determinada por la obra, la cual produce que la atención del lector priorice ciertos aspectos del contenido, es que se puede generar una relación estética o, al menos, emocional entre el lector y la obra.

En estos tres autores se nota una primacía de la atención en el análisis de la relación estética. La atención aspectual de Genette se vincula estrechamente con el tratamiento que Carroll le otorga a la atención de los contenidos del pensamiento (véase Carroll 1990 y 2001b). Esa

centralidad de la atención implica su necesidad, para el sujeto, a la hora de experimentar una relación estética. De la misma manera, la atención en Schaeffer, definida de un modo más amplio, es necesaria para la evaluación tanto emotiva como hedónica. En estas teorías se realza, entonces, un carácter cognitivo fundamental de la relación estética, que resumo en el concepto de “atención estética”. A continuación, intentaré mostrar que dicho elemento cognitivo no es ni necesario ni suficiente para la relación estética.

2. LA OBRA LITERARIA: ESTRUCTURA E INTERPRETACIÓN

En un libro magnífico, Ingarden (1998) realiza un tratamiento estructural de la obra literaria, dividiéndola en cuatro estratos: el de los sonidos verbales y sus formaciones fonéticas, el de las unidades significativas de distintos órdenes, el de los aspectos múltiples esquematizados, y el de las objetividades representadas. Bajo estos cuatro aspectos, afirma, se puede estructurar y explicar toda obra de arte literaria. Según Ingarden, aunque los estratos pueden diferenciarse teóricamente, funcionan como una polifonía: todos ellos se relacionan entre sí, lo que le da riqueza y variedad a cada obra. Nuevamente, no va a ser posible adentrarse en cada uno de estos conceptos, pero, a los fines de este trabajo, me interesa focalizar en el primero de ellos que, a menudo, parece haber sido olvidado por ciertos filósofos.

El estrato de los sonidos verbales y sus formaciones fonéticas no debe ser entendido literalmente como compuesto de sonidos o materia sonora. Al leer una obra literaria, dice Ingarden, *no* escucho sonidos. Aclarado esto, cada palabra tiene una *forma verbal* particular que está supeditada a la unidad lingüística de sentido de una obra literaria: el enunciado. El sonido verbal en una obra literaria, entonces, no es ni depende de cada palabra sino de un conglomerado: únicamente puede representarse en la unidad lingüística determinada por el

enunciado. A su vez, los enunciados enlazados constituyen lo que Ingarden llama el *ritmo* de la obra, que se constituye en la repetición de determinadas secuencias: “es literalmente cierto que cada texto literario está provisto de algunas cualidades rítmicas” (1998: 68) y “[...] la selección y el ordenamiento de los sonidos verbales determinan las cualidades rítmicas del texto e imponen ciertas exigencias sobre la manera de su representación” (1998: 69). Aún hay más, el ritmo da espacio a otro fenómeno fónico: el *tempo*. El *tempo* es la velocidad de lectura de la obra. Esta velocidad no debe ser entendida como algo subjetivo, como singular de cada lector, sino como un grado de agilidad o ligereza en el que la obra *se deja* leer y que está predeterminada por su ritmo: “oraciones cortas, por ejemplo, exigen un *tempo* más veloz” (1998: 70). Todas estas cualidades fónicas son centrales y constituyentes de la obra literaria, así como también de la experiencia del lector: “sería un error, no obstante, pensar que el aspecto fónico del lenguaje de una obra literaria es enteramente neutral y que las cualidades emocionales son arbitrariamente proyectadas por el lector o el oyente” (Ingarden 1998: 72). La importancia de este estrato no reside únicamente en ser condición de posibilidad de la existencia de la obra literaria (es decir que las formaciones lingüísticas son, sin duda, necesarias para su existencia), sino también en establecer que la elección de una concatenación de sonidos verbales expresa cierto contenido a ser aprehendido emocionalmente por el lector; e, incluso, funciona como una manera de *prefigurar* el modo de representación adecuado al texto en cuestión.

Una posición semejante en lo que respecta a la importancia del aspecto fonético del texto literario puede encontrarse en las ideas de Vigotski:

[...] hipotetizaba que el ritmo y la prosodia, el modo de *leer* la obra prefigurado por su redacción, provocaría en el espectador,

a través de los movimientos fonatorios y respiratorios, determinado estado o *set* psíquico, una determinada dirección de sus funciones perceptivas y reactivas que, en el ritmo de la obra, le acercarán a la catarsis. (Del Río y Alvarez 2007: 13)

Vigotski, entonces, concuerda con Ingarden en que existen aspectos fónicos de la obra, correspondientes a su manera de estar redactada, que repercuten en el ritmo de la obra y el *tempo* de lectura. Remarca a su vez que esos aspectos influyen en la respiración y las funciones perceptivas: por ejemplo, un *tempo* más acelerado (es decir, una lectura más veloz) generará respiraciones más rápidas que un *tempo* más lento.

Por su parte, Peter Kivy (2006) presenta la teoría de que la experiencia lectora de una obra literaria es una performance de la misma. Desde su teoría, al leer la obra literaria, las palabras llegan al lector como siendo narradas en “voz alta” por un narrador. Es decir, quien lee se representa fonéticamente cada palabra como siendo pronunciada por un narrador, lo que le da matices y pronunciaciones diferentes a cada palabra y enunciado. Obviamente, el narrador es creado por el mismo lector arbitrariamente e, incluso, automáticamente (a menos que se restrinjan ciertas propiedades del narrador dentro de la misma obra, i.e. si la narradora es la protagonista de la historia, la voz que “escuchará” el lector será de una mujer). La tesis general de Peter Kivy es que “[...] las lecturas de novelas no solo son *tokens* de un tipo de obra sino también de un tipo de performance de ellas: son, de hecho, como lecturas silenciosas de poesía, “*voicings*” en la cabeza” (2006: 56, trad. propia). Al considerar la lectura como una performance, se atribuye a la obra un contenido perceptual, más allá de que sea una percepción surgida de una representación mental, es decir, que sea un estímulo interno. Este análisis se acerca al de Ingarden en relación con el aspecto fónico. A pesar de que, si bien el filósofo

polaco no asume que en la lectura se escuchen sonidos, su análisis no entra en contradicción con la postura de Kivy: aún puede sostenerse que las palabras tienen formas verbales, que los enunciados son la unidad lingüística de la obra, que los enunciados enlazados constituyen el ritmo, que el ritmo propone un *tempo* determinado de lectura y que el conjunto de esos elementos presupone una manera particular de representación. Ingarden y Kivy focalizan distintos puntos en relación con la obra de literatura: el primero se centra en el análisis de la obra escrita, mientras que el segundo lo hace en el de la experiencia lectora de la misma. El aporte de Kivy realza la importancia de los elementos estructurales de Ingarden, así como también la importancia de la respiración y la prosodia a la cual se refiere Vigotski. En este sentido es fundamental entender que la única manera en la que un sujeto puede relacionarse con una obra literaria es a través de la experiencia lectora (su performance, según Kivy): experiencia que es, en gran parte, influenciada por el llamado estrato de los sonidos verbales presentado por Ingarden.

Para continuar con ejemplos que sustentan mi postura, en general, las teorías cercanas al formalismo ruso destacan la centralidad de propiedades estructurales tanto en cuanto a la creación como a la recepción de la obra literaria (véase Todorov 1978). Por ejemplo, Eichenbaum (1978) hace una reconstrucción histórica de los cambios producidos en las obras literarias enfocándose en el papel del narrador, atribuyendo centralidad a cómo se experimenta la obra de acuerdo a su forma narrativa:

[...] a veces esos diálogos adoptan una forma puramente dramática y tienen como función hacer avanzar la acción más que caracterizar los personajes por sus réplicas. Se convierten, de esta manera, en el elemento fundamental de la construc-

ción. [...] Las conversaciones ocupan páginas y capítulos enteros; el narrador se limita a notas explicativas del tipo: "él dijo" - "ella respondió". Se sabe que los lectores buscan en este tipo de novela la ilusión de la acción escénica y que a menudo leen solamente estas conversaciones, omitiendo todas las descripciones o considerándolas únicamente como indicaciones técnicas. (Eichenbaum 1978: 149-150)

En esta cita, se ejemplifica claramente la aplicación de los elementos estructurales de ritmo y *tempo* presentados anteriormente, introduciendo su importancia en relación con la figura del narrador. De acuerdo con el análisis hecho por Eichenbaum, cuando el narrador se limita únicamente a presentar diálogos entre personajes, el *tempo* de la obra se acelera: hay una sensación de un tiempo rápido debido a que lo leído representa un diálogo entre dos personas y, por costumbre, no suele haber muchos silencios entre el momento en que un hablante culmina de hablar y el momento en que el otro responde. Esto, obviamente, también depende de la longitud de cada oración y del ritmo de la obra porque, como ya se ha comentado anteriormente, oraciones cortas exigen un *tempo* más veloz. Diferente es el caso en donde el narrador describe con detalle un paisaje, un personaje o cualquier elemento de la ficción. Por ejemplo, cuando el narrador de Tolkien presenta descripciones con una inmensa cantidad de detalles, el *tempo* de lectura se desacelera: no hay una sensación de inmediatez o de acción, sino que la obra incita a leer lentamente y a considerar cada elemento descrito. La sensación es parecida a la descripción de una fotografía, en donde el lector no espera una resolución inmediata de una situación o de una conversación o, en palabras de Eichenbaum, no hay una ilusión de acción escénica.

Estas ideas siguen reforzándose en algunos análisis contemporáneos de las narrativas. Stefano Predelli (2020) realiza una distinción entre

el *mundo de la historia* y la *periferia*, siendo el primero los acontecimientos ocurridos en la ficción y el segundo, el lugar desde donde se narran esos acontecimientos (incluso en narraciones homodieéticas). Esta distinción toma valor en este análisis cuando Predelli teoriza acerca del tiempo narrativo de la historia: “[...] es la voz ficcional la cual hace eco en la periferia la que, ficcionalmente, acelera, frena, alarga o condensa” (2020: 62; trad. propia). Entonces, una vez más, se nota que el “estilo narrativo” (así lo llama Predelli) es el que maneja el tiempo de la obra literaria, más allá del contenido del mundo de la historia. La elección acerca de cómo narrar los acontecimientos es primordial no solo para establecer la diferencia temporal entre el acontecimiento ficticio y el tiempo que lleva narrarlo, sino también para la experiencia del lector de la obra que, como fue notado en el análisis del párrafo anterior, cambia drásticamente ante narrativas de diversos estilos.

Puedo ver en estos autores un tratamiento profundo de las cualidades de los enunciados constituyentes de la obra literaria, así como de la experiencia lectora, incluso desde su aspecto más primitivo o fundamental que es la forma fonética y cómo esta repercute en la lectura. Si bien acá solamente menciono uno de los estratos a los que Ingarden refiere, no hay que olvidar la importancia de los otros que también constituyen la estructura de la obra literaria. Sin embargo, el aspecto fónico parece haber sido dejado de lado en ciertos tratamientos filosóficos, que únicamente se concentraron en la representación de los contenidos en la imaginación. De la misma manera, los análisis efectuados acerca del estilo narrativo son una herramienta para argumentar a favor de la existencia de recursos literarios basados enteramente en la forma o estructura de la obra y que afectan directamente a la experiencia subjetiva de lectura. Como se verá a continuación, el aspecto fónico y lo dicho acerca del ritmo y *tempo* de la obra

(que constituyen la experiencia lectora), así como varios aspectos relativos a la narración, no están ligados a ninguna actividad atencional.

3. LA ATENCIÓN: NI NECESARIA NI SUFICIENTE

El análisis de la obra literaria proporcionado en el apartado anterior incita a la pregunta de si realmente la atención juega algún tipo de papel en el estrato de los sonidos verbales y sus formaciones fonéticas o en la experiencia de esos sonidos. Según Schaeffer, los cuatro estratos que distingue Ingarden en la obra literaria se corresponden con cuatro modos de atención definidos por los aspectos hacia donde la atención del lector es dirigida: el lector puede poner mayor atención a uno u otro estrato dependiendo de la situación, el contexto, sus fines, etcétera. De esta manera, dice Schaeffer (y puedo parafrasear a Genette), es posible atender de manera estética al aspecto de las formaciones lingüísticas de sonido de la obra. Pero, ¿es eso lo que sucede realmente?

El lector de una obra literaria lee lo que está simbolizado por los enunciados. Es decir, si existe una atención en particular no es, de ninguna manera, dirigida al ritmo o al *tempo* de la obra: la parte activa del lector se concentra en lo representado, en las descripciones ofrecidas por el autor, en el significado de los enunciados, en el contenido de la obra. Por otra parte, la *manera* en que ese contenido es narrado o descrito escapa a lo atencional, al menos de manera estética. Funciona, en este caso, como una especie de presupuesto o prejuicio que indica cómo interpretar o sentirse ante la lectura de los contenidos representacionales dados. Esto puede explicarse concediendo que la percepción contiene una aptitud interpretativa que precede a toda cognición o, como dice Schaeffer, que hay una interpretación pre-atencional. Esta última afirmación no está puesta en duda ni siquiera por los autores con los que discuto. En la percepción

involucrada en la lectura de una obra literaria, ninguna de las formaciones fonéticas percibidas pasa a ser el foco de atención del lector, sino que, sencillamente, son parte constituyente de la forma narrativa que tiene dicha obra.⁶ Es tan fundamental e importante que es la que rige el desarrollo de toda la actividad lectora y es por eso mismo que escapa al análisis del contenido representacional de la misma. Ya quedó claro con los análisis provistos por Eichenbaum y Predelli: la forma narrativa elegida por el autor cumple un papel central en la experiencia lectora. El ritmo y el *tempo* de la obra pueden generar, por sí mismos, adrenalina, calma, suspenso, curiosidad, etcétera. Es en este sentido en donde el tiempo de la periferia, que propone Predelli, tiene la mayor importancia. Estos elementos son los que dan la norma acerca de cómo interpretar los contenidos descriptos en la obra.

Es necesario aclarar, entonces, por qué considero que la atención no es necesaria ni suficiente para la experiencia estética. El hecho de que no resulte suficiente parece no requerir mayor justificación, siendo que nadie defiende semejante tesis: es normal prestar atención a algo, incluso con la intención de relacionarse estéticamente con dicho objeto, y que, sin embargo, no se genere una relación estética. Dado que es claro que no es suficiente, mi esfuerzo argumentativo apuntará a demostrar que la atención no es necesaria para la experiencia estética. El problema, desde mi punto de vista, se genera porque los análisis de Genette y Schaeffer involucran una concepción demasiado amplia y vaga de la atención, lo que genera confusiones respecto del rol real que ocupa en la relación estética.

⁶ Lo que no significa que las formaciones lingüísticas de sonido no puedan ser analizadas. Sin embargo, un análisis semejante escapa a la experiencia estética de la lectura de una obra literaria porque no aporta, de ninguna manera, al universo representado, ni al significado de las palabras/enunciados, etcétera.

Voy a centrarme, entonces, en la noción de ‘atención’, tal como es tratada por estos autores. Entiendo que llaman atención a dos procesos diferentes, aunque aunados por la idea de intencionalidad: por un lado, la atención puede ser algo involuntario, provocado por un estímulo exterior, y, por otro, la atención puede ser voluntaria, como una decisión consciente de enfocarse en ciertos aspectos particulares de un objeto o situación. El primer caso puede ejemplificarse con el evento de escuchar un ruido fuerte, que funciona como un estímulo para que nuestra atención se dirija hacia él en busca de información acerca de su causa: *algo* capta la atención. El segundo caso puede ejemplificarse con la voluntad de atender a *algo*, como la búsqueda de detalles en una obra pictórica. Ahora bien, ya explicados estos dos procesos atencionales diferentes, queda por establecerse si alguno de ellos puede considerarse como necesario para la relación estética entre un sujeto y un objeto. Mi hipótesis es que no.

Primero voy a considerar la segunda acepción del término, como en el ejemplo de la búsqueda de detalles en una obra pictórica. Intuitivamente puede observarse que ese tipo de atención no es necesaria para la relación estética: aunque un sujeto no realice la actividad intencional de buscar detalles en la obra, ésta puede ser que le guste, que le dé placer, que ciertos colores le generen alegría o tristeza, que le produzca una sensación de calma, etcétera. Todo esto puede generarse sin una intención del sujeto de focalizar en ciertos detalles o aspectos, sino que puede provenir directamente de un estímulo no esperado. A partir de lo analizado sobre la estructura de la obra literaria, puedo decir que no es necesario que el sujeto atienda especialmente a cierto contenido particular, sino que al lector se le presentan elementos que escapan a lo atencional y forman parte de su relación estética con la obra: el ritmo y el *tempo*. Entonces, este tipo de atención no puede considerarse necesaria para la relación estética. A lo sumo, alguien podría defender que existe una atención necesaria

muy general al tomar la decisión de sentarse a leer un libro, es decir, al decidir “prestarle atención” a la lectura. Pero una afirmación tal resulta muy débil en defensa de un argumento que introduzca a la atención como constitutiva de la relación estética. La atención, en ese sentido, únicamente funcionaría como una condición de accesibilidad a la obra, pero nada aportaría con respecto a la relación estética. Sería análogo a defender que la atención que se pone al intentar identificar un taxi en la calle es constitutiva del viaje, cuando sólo es una condición para emprenderlo. Incluso, desde una mirada estética más amplia, la experiencia estética de la naturaleza muchas veces irrumpe sin una atención predeterminada ni entendida, siquiera, como condición de accesibilidad. Por ejemplo, el canto de un pájaro que uno no se espera puede otorgar placer sin necesidad de haber atendido especialmente a su escucha.

En cuanto a la atención “involuntaria” o aquella causada por estímulos externos, se trata de un proceso de segundo orden: la atención, aquí, responde a un estado corporal anterior, un estado corporal relacional generado por una interacción entre el sujeto y un elemento externo, un estímulo. Como se ha dicho, esa primera relación ya contiene una interpretación pre-atencional, tal como sostiene Schaeffer, de parte del aparato perceptivo. Esto quiere decir que el sujeto dota de sentido a todo estímulo,⁷ y lo hace pre-cognitivamente. Por ejem-

⁷ Generalizo aquí en pos de la claridad explicativa. Evidentemente, hay estímulos que no pueden ser dotados de sentido o, al menos, de un sentido determinado con claridad, de manera pre-atencional por un sujeto. Esto sucede en especial con estímulos que nunca ha vivenciado antes, como puede ser ver un animal por primera vez o sentir una textura desconocida. Sin embargo, aunque la fuente del estímulo sea desconocida, el cuerpo relaciona el estímulo actual con estímulos y vivencias anteriores similares o de la misma familia, quizás ya no dotándolo de un sentido particular, sino para reaccionar automáticamente a éste de la manera más adecuada posible.

plo, al escuchar un ruido fuerte en su casa el sujeto no escucha meramente un ruido, sino que escucha “una puerta cerrarse por el viento”. Cuando la atención se posa en ese estímulo, entonces, ya está previamente interpretado. Esa interpretación del ruido particular que escucha no se realiza cognitivamente, se produce de manera automática en relación con experiencias pasadas, vivencias similares, etcétera. Es de la misma manera que el sujeto dota de sentido a cada objeto a su alrededor, incluso sin que funcionen como un estímulo de “atención involuntaria”: no es necesario que quien escribe en una computadora atienda en ningún momento al hecho de que está sentado en una *silla*, utilizando un *teclado* y mirando una *pantalla* para interpretar que esos son los elementos que lo rodean. Es decir, no se necesita la atención para dar sentido a lo percibido. Como afirma Schaeffer: “[...] la subestimación de la parte pre-atencional de nuestra vida mental es una de las inclinaciones más perjudiciales para una justa apreciación de la complejidad de la mente humana” (2018: 251).

Además, en este mismo tipo de interpretación pre-atencional es en donde pueden generarse emociones particulares sin necesidad de elementos cognitivos o atencionales.⁸ En estos casos, entonces, cuando se afirma que la atención es captada por *algo*, ese *algo* es el estímulo ya interpretado emocionalmente/pre-atencionalmente. Lo dicho respecto del ritmo y el *tempo* de la obra literaria condice, también, con el análisis realizado: la manera en que al lector se le genera una carga afectiva desde la lectura de una obra literaria, o pasajes de la misma, se relaciona directamente con sus elementos formales que no son objeto de “atención estética”, sino que pueden ser interpretados sin entrar nunca en el plano de lo atencional. Parece, entonces, que este

⁸ Escapa a los motivos de este trabajo la justificación de una teoría de las emociones no cognitivista. Para más detalles, véanse James 1884; Solomon 2004; Prinz 2004a, 2004b y 2005; Robinson 2005.

tipo de atención involuntaria tampoco es necesaria para la relación estética entre un sujeto y la obra literaria.

4. ENTENDIENDO A SCHAEFFER DESDE OTRA PERSPECTIVA

Queda un punto por aclarar: para Schaeffer el cálculo hedónico (tal como él lo llama) es lo que caracteriza la relación estética y es un cálculo que toma como objeto a la atención (y su relación con las emociones). Se puede, por ello, afirmar que he realizado un análisis injusto e incompleto, ya que se podría considerar a la *emoción/afeción* causada por la lectura de una obra literaria como un proceso pre-atencional, pero a la relación *estética* como una evaluación que incluye procesos cognitivos concernientes a la emoción o afectividad, caracterizados por una actividad atencional. Para ser más específicos, en la teoría de Schaeffer, el cálculo hedónico en una relación estética se realiza constante y automáticamente y sirve para darle continuidad o cesarla: hay una retroalimentación entre la atención y la calculadora hedónica que puede resultar en, por ejemplo, curiosidad o tedio, y que va a indicar al sujeto su deseo (o no) de continuar apreciando al objeto de la relación estética. Analizando esta relación en Schaeffer, Muñoz afirma que “La imbricación de discernimiento y satisfacción, atención y gozo definen el comportamiento estético” (2010: 3). Es cuando sucede esa relación interdependiente entre lo cognitivo/atencional y lo afectivo del sujeto en donde se halla lo estético. El disfrute o el placer estético, entonces, sería una evaluación que muestra la conformidad o no con el proceso atencional que se está llevando a cabo al relacionarse con un objeto. Schaeffer llega a afirmar, incluso, respecto de esa retroalimentación, que “[...] la experiencia estética es ese círculo y nada más que ese círculo” (2018: 185).

Lo que quiero defender en esta sección es que el cálculo hedónico al que se refiere Schaeffer no debería por qué dirigirse al proceso atencional. Aquí no intento proponer ninguna teoría acerca del placer estético como tal, sino dar una explicación alternativa desde la misma teoría de Schaeffer. Aun concediéndole que existe lo que él llama “cálculo hedónico” (como cálculo constante y automático que puede resultar en placer/displacer/neutralidad), es posible defender que el objeto de ese cálculo no es un proceso atencional sino un estado particular que se da de hecho. El error de Schaeffer es, desde mi perspectiva, establecer como objeto de evaluación al proceso atencional, al cual caracteriza de modo demasiado amplio y general, y al cual le impone la etiqueta de “cognitivo” sin mucha fundamentación al respecto. Como noté en la segunda sección de este trabajo, parece llamar cognitivo a todo tipo de información que pueda recolectar el sujeto de su entorno, incluso lo más primordial que corresponde a los sentidos del olfato, tacto, vista, etcétera. Este tipo de vaguedades en las definiciones son problemáticas en su teoría estética. Estas caracterizaciones de la atención y de lo cognitivo, en extremo generalizadas, que los relaciona con cualquier tipo de evento que implique al sujeto fuera de un ámbito enteramente solipsista, sin nexo alguno con cualquier elemento del mundo, no explica en absoluto su función dentro de la experiencia o relación estética. Así definidos, como afirmé en una crítica anterior, solo amerita considerar esos elementos como condición general de posibilidad de tener *cualquier* tipo de experiencia. En *Adiós a la estética*, Schaeffer afirma que esta atención cognitiva es uno de los dos elementos necesarios para tener un comportamiento estético:

En segundo lugar, es necesario precisar la importancia del elemento afectivo. Este nace del valor atribuido a las relevancias que selecciona el discernimiento, pero a la vez regula e im-

pulsa la propia actividad cognitiva. Los dos elementos son interdependientes. [...] discernimiento y satisfacción no sólo se alimentan mutuamente, sino que su mutua conexión es la que sostiene el proceso, de modo que al cesar cualquiera de los componentes, el comportamiento se extingue. El papel de elemento afectivo es por tanto tan decisivo como su par atencional. (Muñoz 2010: 6)

Ahora bien, considerando esa vaguedad en los conceptos propuestos por Schaeffer, cabe preguntarse qué papel cumplen como constituyentes de la relación estética. De hecho, quiero mostrar que todo el análisis de Schaeffer acerca de la relación estética puede ser defendido de otra manera, sin recurrir al concepto de atención cognitiva: estableciendo como el verdadero objeto de cálculo hedónico al estado corporal y psíquico del propio sujeto generado por su interacción con el entorno, es decir, su relación con un objeto/situación (relación que se podrá considerar como estética en caso de que el cálculo hedónico no resulte neutro). Es natural que, en caso de resultar placentera esa primera interacción entre el sujeto y el objeto, pueda existir una decisión de prestar atención al objeto. Lo que hay que entender es que aquí la atención (ya considerándola como un proceso intencional más restringido que lo que propone Schaeffer) es un *efecto* de la relación estética, y que también puede llegar a ser *causa* de la continuación de esa relación o, incluso, de otra relación estética; pero, de ninguna manera, debemos confundir la causa de un fenómeno con aquello que lo constituye.

Al igual que las emociones, el placer, entonces, puede entenderse como una evaluación no cognitiva (*appraisal*) de un estado relacional causado entre el propio sujeto y su entorno; evaluación que es totalmente subjetiva. Esta subjetividad del placer no debe ser entendida como una arbitrariedad, sino como un constructo histórico, so-

cial y particularmente contextualizado: la cultura, la crianza, las opciones de vida, las oportunidades, las elecciones particulares, los deseos, las expectativas, las vivencias, los vínculos sociales, y muchos más elementos del contexto en donde cada sujeto habita determinan la posibilidad de que ciertos estados psicofísicos sean considerados como (dis)placenteros. En relación con cómo se construye el placer en el presente y analizando a Schaeffer, Daniel Scheck afirma:

[...] aunque la experiencia particular y personal se despliega y se consume en el presente, parte de su densidad proviene de un pasado que no es individual, no completamente al menos, sino más bien el resultado de un proceso de construcción sociocultural compartido. (2020: 27)

De esta manera puede explicarse, sin problemas, lo subjetivo del placer: hay personas que sienten placer ante la calma del silencio y un buen paisaje, otras lo sienten ante la oscuridad y la música, otras sienten placer al sentir dolor, otras sienten placer al conmoverse hasta el llanto con una historia, otras sienten placer por el mero hecho de experimentar, en el tiempo, la lectura de una obra literaria, etcétera. Esto concuerda, nuevamente, con la manera en que Schaeffer entiende la subjetividad del placer y la afectividad:

En cuanto a la dimensión afectiva, no caben dudas de que ella resulta medular para Schaeffer; pero no solo en sentido literal, porque es uno de los rasgos definitorios de lo estético, sino también porque los afectos prefiguran la experiencia, condicionan nuestra respuesta emotiva y predeterminan nuestros futuros encuentros, tanto como el de los otros, aunque indirectamente. (Scheck 2020: 26-27)

La dimensión afectiva es primordial en la teoría de Schaeffer y es allí en donde tiene que enfocarse el análisis en torno a la relación estética,

no en la figura de la atención. Para volver a la literatura, el placer y el displacer pueden entenderse como la manera en que el sujeto está concibiendo su experiencia al relacionarse con la obra literaria (o, en definitiva, cualquier objeto o situación) y dicho proceso continúa siendo pre-atencional. Entendiendo el placer de esta manera es posible obviar todo elemento cognitivo como constituyente de la relación estética. Este distanciamiento de lo cognitivo no es arbitrario, sino que se basa en la vaguedad con la que se define la atención cognitiva desde la teoría de Schaeffer que, al abarcar la totalidad de la experiencia humana, pierde fuerza explicativa con respecto a la relación estética. De hecho, esta explicación de la relación estética podría ser consistente con el análisis de Schaeffer, únicamente poniendo el foco y criticando la amplitud que le otorga a lo atencional y lo cognitivo. Según mi propuesta, la atención *puede* ser causada por la relación estética como una meta-interpretación del estado actual del sujeto (atención involuntaria), sea para formular un juicio estético (como diría Genette) basado en ella o para intentar reforzar esa relación estética buscando detalles a la situación actual (detalles en una obra, en un paisaje, en un sonido) con la esperanza (o, al menos, la posibilidad) de que esos detalles *causen* o continúen manteniendo una relación estética (atención voluntaria). Con esto no quiero decir que la atención *no pueda* causar, contingentemente, una relación estética, sino que únicamente afirmo que no es constitutiva de ella, es decir, que la atención no es necesaria ni suficiente para que exista una experiencia estética.

5. MODIFICACIÓN DEL CONCEPTO DE *CRITERIAL PREFOCUSING*

Del análisis realizado anteriormente se desprenden algunos cambios conceptuales que podrían realizarse en torno al concepto de prefocalización criteriosa. Carroll (2020) la entiende así, respecto de la literatura: el autor de una obra busca generar un cierto tipo de emoción

en el apreciador y, por ello, hace evidentes ciertos aspectos de los objetos, eventos y personajes descriptos, para que la atención del lector se pose en ellos. Los aspectos elegidos son los que suscitarían la emoción buscada por el autor. Algo similar es lo que defiende Gregory Currie cuando dice:

[...] el marco [*framework*] es comunicado a nosotros, no como algo representado, sino como algo *expresado* en el proceso de representarse la historia. Y el marco, una vez comunicado, influenciará la respuesta de la audiencia a la historia, sus personajes y sus eventos. (Currie 2010: 86; trad. propia).

En esta cita puede verse una primacía del marco al *influnciar* la respuesta del lector. Pero, para Currie, al igual que lo que afirma Carroll, esa influencia es una guía para que la atención se pose en ciertos aspectos del contenido de la obra.

Con anterioridad, Carroll (2010) había introducido el concepto de prefocalización criteriosa de otra manera. Al discutir acerca de ciertas películas, toma como ejemplos de prefocalización (sin olvidar que es una prefocalización con el fin de suscitar ciertas emociones en particular) varios recursos estéticos que están a la mano del autor/director de la película: música no-diegética, planos visuales, velocidad de cambio de los planos, movimientos de cámara, etcétera. Más allá de que también destaca la importancia de los aspectos particulares a los que refieren, del contenido proposicional de la obra, es notoria la centralidad de estos otros recursos que, a primera vista, no aportan a dicho contenido. Todos esos recursos son los que yo llamaría la *forma de narrar la historia* y los ligo directamente con los análisis de Eichenbaum y Predelli respecto de las elecciones narrativas. Es notable entonces la diferencia entre su análisis de las películas y su análisis de las obras literarias: a las primeras les concede todos los recursos

estéticos mencionados anteriormente, pero no hace lo mismo en relación con las obras literarias.

Es claro que, al tratarse de dos formatos artísticos diferentes, cuentan con recursos diferentes. Sin embargo, puede pensarse, en contra de Carroll, que la prefocalización criteriosa tiene lugar en la literatura al igual que en las películas: hay recursos narrativos que no aportan al contenido representado y que, igualmente impactan enormemente en la respuesta emocional del lector. Me refiero, por supuesto, a los elementos mencionados en la tercera sección de este trabajo. Dichos elementos son análogos, por ejemplo, a la música no-diegética en una obra audiovisual, que no genera ningún tipo de contenido *dentro* del universo representado por la obra, pero que, finalmente, es determinante para la manera en que el apreciador de la ficción interpreta o responde emocional y afectivamente a los hechos descriptos. Son todos esos elementos los que forman parte de la *forma de narrar la historia*.

Dicho esto, la propuesta puntual de esta sección es enriquecer el concepto de prefocalización criteriosa, haciéndolo más abarcador, desligándolo de un rol únicamente proposicional o de contenido representacional para otorgarle una mayor importancia. De esta manera, considero que el autor de la obra literaria no solo elige describir con ciertos adjetivos puntuales objetos, eventos y personajes, sino que la misma narración utilizada (la forma de narrar la historia, la estructura de la obra), con sus silencios, sus formaciones fonéticas y su fluidez descriptiva son cruciales para la interpretación que el autor *espera* que se haga de ella (o de alguna de sus partes).⁹

⁹ Aquí no quiero sumar importancia a lo que el autor realmente espera y a si logra o no llegar a ese resultado. Lo crucial es mostrar que hay ciertos elementos con los que el lector se relaciona que acá se sintetiza en la *forma de narrar la historia*.

En esta misma línea es en donde se posiciona Jenefer Robinson: “[...] el orden de eventos, la secuencia de imágenes, los patrones de sonidos y ritmo juntos controlan el modo en que el lector responde a la obra [...]” (2005: 212; trad. propia). Luego agrega: “son las estructuras que encontramos en la novela las que gestionan o guían nuestras respuestas emocionales al contenido” (2005: 213; trad. propia).

De esta manera y como vengo afirmando, la forma de narrar la historia es la guía fundamental para la reacción emocional del lector. Así, la generación de suspenso, terror, tristeza, risa y demás emociones está supeditada a la manera de narrar el contenido elegido por el autor. Toda narración tiene su propia temporalidad y el autor elige cuándo alargar o frenar la narración de ciertos eventos en la ficción. Obviamente, *nada asegura que se genere una respuesta particular en el lector*, que es algo completamente subjetivo. Esto concuerda con los análisis realizados anteriormente: la relación estética y la afectividad responden a cuestiones personales, culturales, sociales, morales, etcétera. Esa importancia central de la subjetividad, al momento de explicar la relación estética, no impide defender la idea de que existen ciertos recursos narrativos y formales que son más exitosos que otros en una cultura particular (simplificando) para producir una carga afectiva particular. Sin dudas, todos los elementos formales de la obra literaria constituyen una manera de experimentar la lectura de la obra y de influenciar en el lector tanto un tipo de lectura (con una cierta respiración, ritmo y *tempo*) como una particular forma de evaluar (pre-atencionalmente) cada contenido a ser representado (las proposiciones de la obra). Además, más allá de la distinción teórica que se establece entre forma y contenido, cabe recordar que no hay forma pura ni contenido puro, sino que siempre se encuentran en conjunto. Esto es, desde mi punto de vista, lo que lleva a Robinson (2020) a afirmar que la *emoción estética* es aquella que tiene como

objeto intencional la interrelación entre ambos y, sobre todo, *la manera en que el contenido es estructurado por la forma*.

Más allá del concepto específico de Robinson de emoción estética, la idea central que quiero defender es la primacía de los aspectos formales de la obra literaria no como un contenido al que el lector *atiende* sino como la estructura fundamental con la que el lector lleva a cabo su experiencia de lectura. Esa estructura es la que establece las maneras particulares de representación del contenido proposicional: contenido que está prefocalizado criteriosamente (por la manera de estar narrada la obra) para ser “evaluado” o asimilado con una carga expresiva singular. Destaco, en concordancia con lo expuesto en las otras secciones, que la prefocalización criteriosa no debería ser entendida como la elección del autor de enfatizar tales o cuales características descriptivas con el fin de suscitar cierta afectividad particular en el lector, sino que aquella tiene relación con la elección de la *forma de narrar la historia*, teniendo en cuenta todos los elementos analizados, tanto el ritmo y *tempo* de la obra como la elección del narrador y del estilo narrativo. Sobre la base de estos elementos, la prefocalización criteriosa puede verse como algo más profundo: son elecciones del autor que influyen directamente en la relación estética entre el lector y la obra, *la cual es anterior a toda actividad atencional*.

6. CONCLUSIÓN

El tratamiento de la atención realizado por Genette, Schaeffer y Carroll no provee argumentos para considerarla un elemento constitutivo de la relación estética. En los primeros dos autores, la atención es un componente necesario para la relación estética entre un sujeto y un objeto. Sin embargo, mediante el análisis de la estructura literaria, elementos narrativos y experiencia lectora, queda en evidencia

que la carga afectiva generada por la lectura no supone necesariamente comprometerse con la existencia de un proceso atencional de parte del lector. La estructura formal de la obra literaria, los componentes de la experiencia lectora y la *forma de narrar la historia* son elementos que influyen directamente en la relación estética y se insertan pre-atencionalmente en la experiencia. En este sentido y en contra de Genette, no hay necesidad de ninguna atención aspectual dirigida a la obra literaria para que dé lugar a la relación estética.

Por otro lado, la vaguedad y generalidad de la definición de Schaeffer de la atención cognitiva dificulta su inclusión dentro de la constitución de la relación estética. Si la atención cognitiva es tan amplia y abarcadora como se afirma, puede considerarse como condición de posibilidad de todo tipo de actividad humana. Esa amplitud de la atención le hace perder poder explicativo a la teoría o, peor aun, se le atribuyen a la atención ciertas funciones que, *a priori*, no sería deseable atribuirle. Si bien este trabajo supone ser crítico, se esbozó una explicación de la relación estética entre un sujeto y un objeto con algunos elementos de la línea teórica de Schaeffer, pero mostrando que no es necesario recurrir al concepto de atención en dicha relación. Lo primordial en la relación estética es el segundo elemento que Schaeffer propone: la carga afectiva. La relación estética puede explicarse perfectamente desde la corporalidad y la capacidad del sujeto de interpretar pre-atencionalmente.

Finalmente, los análisis que se han realizado dejan en evidencia la centralidad de los recursos estéticos utilizados por el autor. En una crítica al concepto de prefocalización criteriosa de Carroll, si se entiende lo estético de la manera que propongo, se le puede otorgar al autor de una obra literaria mayor mérito en cuestiones narrativas y formales: el autor no solo elige destacar aspectos particulares de ciertos objetos o personajes, sino que cada palabra y concatenación de

enunciados elegidos, en cierto orden y sentido, *influyen* directamente en la carga afectiva del lector y, también, resultan primordiales para la evaluación hedónica que aquel realiza sobre sí mismo. Esto puede entenderse desde una perspectiva de la subjetividad, tal como la que defiende Schaeffer, que se caracterice por cargas afectivas provenientes de cuestiones culturales, sociales, económicas, personales, etcétera. De esta manera, ciertos recursos elegidos por el autor están convencionalizados o internalizados por los lectores: hay “recetas” narrativas y formales que tienen más éxito a la hora de generar un estado afectivo particular. Aunque nada garantiza el éxito de esas recetas, no hay que olvidar que la relación estética supone la existencia y la importancia de *algo* fuera del sujeto con lo que se relaciona: sea una obra artística, un paisaje, un olor, etcétera. En el caso de este artículo, la centralidad se posa en la literatura, en donde la experiencia lectora está influenciada por ciertas propiedades de la obra literaria con las que el sujeto (siempre desde su construcción personal, cultural, social, etcétera) se relaciona e interpreta, pudiendo resultar en una relación estética.*

REFERENCIAS

- BARCIA GONZALEZ, Javier (2001), “Gérard Genette: “La obra del arte” y la intencionalidad estética”, *Ágora: papeles de filosofía*, 20, 2: 233-245.
- CARROLL, Noël (1990), *The philosophy of horror: or, paradoxes of the heart* (Oxford: Routledge).
- ____ (2001a), *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2001b), “Art, Narrative and Emotion”, en Carroll (2001a: 215-235).

* Este artículo pudo ser escrito gracias a una beca doctoral otorgada por la Agencia I+D+I. Agradezco a mi directora doctoral, Eleonora Orlando, y a un revisor por sus comentarios, los cuales mejoraron invaluablemente la calidad y claridad de este trabajo.

- ____ (2010), “Movies, the moral emotions, and sympathy”, *Midwest Studies in Philosophy*, 34: 1-19.
- ____ (2020), “Literature, the Emotions, and Learning”, *Philosophy and Literature*, 44, 1: 1-18.
- CURRIE, Gregory (2010), *Narratives and narrators: A philosophy of stories* (Oxford: Oxford University Press).
- DEL RÍO, Pablo & ÁLVAREZ, Amelia (2007), “La psicología del arte en la psicología de Vygotski”, en Vygotski (2007: 7-37).
- EICHENBAUM, Boris (1978), “Sobre la teoría de la prosa”, en Todorov (1978: 147-157).
- EVANS, Dylan y CRUSE, Pierre (eds.) (2004), *Emotion, evolution, and rationality* (Oxford: Oxford University Press).
- GENETTE, Gérard (2000), *La obra de arte: la relación estética*, trad. de Juan Vivanco (Barcelona: Editorial Lumen) [*L'oeuvre d'art. La relation esthétique*, París: Seuil, 1994].
- INGARDEN, Roman (1998), *La obra de arte literaria*, trad. de Gerald Nyenhuis, prólogo de Gerald Nyenhuis (Madrid: Taurus).
- JAMES, William (1884), “What is an emotion?”, *Mind*, 9, 34: 188-205.
- KANT, Immanuel (1992), *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila).
- KIVY, Peter (2006), *The performance of reading: an essay in the philosophy of literature* (Oxford: Blackwell Publishing).
- MUÑOZ, Juan Bosco Díaz-Urmeneta (2010), “Una estética sin aura (Jean-Marie Schaeffer)”, *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 9: 1-14.
- PREDELLI, Stefano (2020), *Fictional discourse: A radical fictionalist semantics* (Oxford: Oxford University Press).
- PRINZ, Jesse (2004a), “Embodied emotions”, en Solomon (2004: 44-58).
- ____ (2004b), “Which emotions are basic?”, en Evans y Cruse (2004: 69-87).
- ____ (2005), “Are emotions feelings?”, *Journal of Consciousness Studies*, 12, 8/9: 9-25.

- ROBINSON, Jenefer (2005), *Deeper than reason: Emotion and its role in literature, music, and art* (Oxford: Oxford University Press on Demand).
- ____ (2020), “Aesthetic emotions”, *The Monist*, 103, 2: 205-222.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2005), *Adiós a la estética* (Madrid: Antonio Machado) [*Adieu à l'esthétique*, París: Presses Universitaires de France, 2000].
- ____ (2012), *Arte, objetos, ficción, cuerpo: cuatro ensayos sobre estética*, trad., ed. y prólogo de Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Biblos).
- ____ (2018), *La experiencia estética*, trad. de Silvio Mattoni (Buenos Aires: La Marca Editora) [*L'expérience esthétique*, París: Gallimard, 2015].
- SCHECK, Daniel (2020), “Cognición, afectividad, temporalidad: la experiencia estética en Jean-Marie Schaeffer”, *Boletín de Estética*, 50: 7-30.
- SOLOMON, Robert (ed.) (2004), *Thinking about feeling: contemporary philosophers on emotions* (Oxford: Oxford University Press).
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol (Buenos Aires: Siglo XXI).
- VIGOTSKI, Lev S. (2007), *La tragedia de Hamlet y psicología del arte* (San Sebastián de Reyes: Fund. Infancia y aprendizaje).