



*Travesía*, 2008



# Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura

◆ Angélica Tornero

A partir de los años ochenta, la estética de la recepción comienza a destacar como propuesta teórico-metodológica, dentro del marco de los estudios humanísticos. Para los investigadores no bastaba ya con explorar los procesos internos de producción de significado, como lo había propuesto la semiótica, sino que era importante rescatar la reflexión que incluyera el papel del receptor. La aproximación a los estudios sobre la recepción se extendió a los discursos de la literatura y el arte, y ha logrado aceptación entre un grupo amplio de estudiosos. El propósito del presente escrito es ofrecer algunos elementos de este enfoque, desarrollados en la teoría literaria y en la teoría del cine.

La aproximación a la estética de la recepción no es nueva en cine. El espectador había sido importante para la reflexión en torno al discurso cinematográfico. Ya Walter Benjamin había destacado la relevancia del cine, a partir de la variación de

los procesos cognitivos de los espectadores, de la revaloración del arte desde el punto de vista social y de la *inyección* que la técnica daría a las masas con vistas a un proceso revolucionario.<sup>1</sup> La nueva forma de percepción, según el filósofo, apartaría a los espectadores de la contemplación que se había instalado entre la burguesía como la forma de consumir el arte.<sup>2</sup> Aun cuando estas tesis de Benjamin han encontrado diversos argumentos en contra,<sup>3</sup> lo que interesa es rescatar la preocupación teórica por el receptor, que difiere de la postura del formalismo<sup>4</sup> y, sobre todo, de la semiótica del cine.

El cine —que hacia mediados de los años veinte iba ya en camino de establecerse como arte legítimo por derecho propio— brindaba a los formalistas un espacio para ampliar las ideas “científicas” en las que ya habían avanzado sus reflexiones sobre literatura.<sup>5</sup> Siguiendo las pistas del lingüista Ferdinand de Saussure, estos estudiosos intentaron sistematizar el mundo aparentemente caótico de

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México DF, 2003, p. 74.

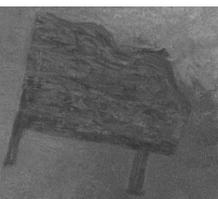
<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, en “La industria cultural”, de alguna manera refutaron las ideas de Benjamin. Si bien esta refutación no es explícita, sí es fácilmente reconstruible. Cfr. Bolívar Echeverría, “Introducción”, en Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>4</sup> Los formalistas rusos aspiraron a construir una base sólida, una poética de la teoría cinematográfica, comparable a la poética de la literatura también creada por ellos. Viktor Shklovski publicó “Literatura y cine” (1924) y Yury Tynyanov, “Cine-Palabra-Música” (1924). Boris Eijembaum coordinó el libro *Poetika kino* (1927).

<sup>5</sup> Robert Stam, *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 66.

◆ Profesora e investigadora, Facultad de Humanidades, UAEM



los fenómenos fílmicos.<sup>6</sup> Para Viktor Shklovsky, amigo y biógrafo del destacado cineasta ruso Sergéi Eisenstein, el arte existe para que uno pueda recuperar la sensación de la vida. La técnica del arte “desfamiliariza” los objetos, aumenta la dificultad y la duración de la percepción.<sup>7</sup> Los formalistas rusos describían la manera en que la técnica cinematográfica separaba al arte de la representación de la realidad.

Con el desarrollo de la semiótica en los años sesenta y setenta, se privilegió la aproximación al estudio interno de la mecánica de los filmes. La semiótica del cine se propuso estudiar un modelo amplio, capaz de explicar cómo un filme corporiza un sentido o lo transmite a un público. Esta semiótica “confía en determinar las leyes que hacen posible la visión del filme y descubrir los *patterns* particulares de significación que dan su especial carácter a filmes individuales o a géneros”.<sup>8</sup> La semiótica tuvo un dominio importante sobre la teoría cinematográfica. A partir de los años ochenta, el descenso del texto como objeto de estudio, en el cual se centraba inicialmente la semiología, dio paso al desarrollo de diferentes teorías,<sup>9</sup> entre las cuales se encuentran los enfoques sobre la recepción. Hacia los años noventa, los estudios del cine

prestan cada vez más atención al carácter históricamente condicionado de la espectacularidad.<sup>10</sup>

Las teorías de los formalistas rusos desarrolladas para realizar estudios sobre cine fueron inicialmente pensadas en el ámbito de los estudios literarios,<sup>11</sup> como ya se mencionó. Entre 1915 y 1930, estos estudiosos configuraron un conjunto de teorías relevantes, que marcaron de manera definitiva el rumbo en este ámbito disciplinar. Desde este enfoque, la reflexión se concentraba, obviamente, en los estudios formales de los textos literarios. El estructuralismo y la semiótica reemplazaron al formalismo, sin abandonar la perspectiva que privilegiaba el análisis de las estructuras de significación sobre cualquier otra posibilidad. Aun cuando hay desarrollos paralelos en la teoría literaria —por ejemplo, la semiótica de Mukarovsky, que considera la recepción, o los estudios marxistas que amplían su perspectiva hacia el análisis histórico-social—, el enfoque estructuralista prevaleció y limitó durante varias décadas la posibilidad de pensar en el lector.

En los setenta resurgirá el interés por el receptor/lector, nunca abandonado totalmente en los estudios de cine y eclipsado de manera importante en los estudios literarios durante algunas décadas.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>7</sup> Viktor Shklovsky, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (coord.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México DF, 1995, p. 60.

<sup>8</sup> J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 211.

<sup>9</sup> Estudios culturales, deconstrucción, crítica feminista, crítica poscolonial, entre otras.

<sup>10</sup> Robert Stam, *Teorías...*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>11</sup> Shklovsky, Tynyanov y Eijembaum realizaron importantes aportaciones a la teoría literaria.

Iniciaré la exposición sucinta de las teorías de la recepción dentro del marco de la teoría literaria, no sólo porque anteceden cronológicamente a algunos planteamientos de estudios de cine actuales, basados en este enfoque, sino también porque estos últimos se desarrollaron a partir de aquéllos.<sup>12</sup>

En los años setenta, Wolfgang Iser y Hans Robert Jaus, de la Escuela de Constanza, Alemania, realizaron estudios de estética de la recepción. Ambos echaron mano de la fenomenología, aunque a partir de diferentes perspectivas: el primero fue seguidor del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer y el segundo de Edmund Husserl y del filósofo polaco Roman Ingarden. Como se ha dicho ya, el enfoque fenomenológico privilegia la teorización de la relación entre el texto y el lector, espectador o receptor y, en otro sentido, el autor. Es en el constructo relacionado con el receptor/lector en donde podemos encontrar la diferencia fundamental entre estos dos teóricos de la literatura. Para Jaus, el lector debe ser comprendido desde la perspectiva histórica, mientras que para Iser se trata de caracterizar al lector implícito.

Desde la perspectiva de Jaus, se analiza la recepción que el lector histórico —o, en otro sentido, el público lector de la época— hizo de un texto en un momento dado. Es decir, se estudia la acogida

que un texto tuvo por un público determinado. Así, la reconstrucción de este lector se realiza a partir de los textos legados. Se trata de hacer estudios de historia literaria a partir de la recepción.<sup>13</sup>

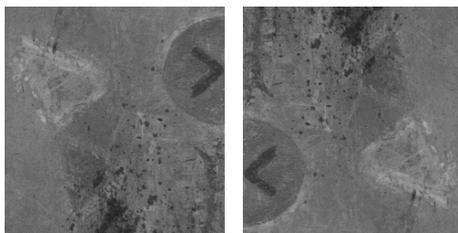
Iser se enfocará más en la descripción de los mecanismos de lectura del texto literario. Se parte de la idea de que el texto no es el que suministra al lector y éste recibe pasivamente sus contenidos; se puede decir que el lector inicia la transferencia, pero ésta se logra sólo por los actos que reclaman aptitudes de la conciencia. El concepto de lector implícito es central en esta teoría y aleja a Iser de la idea del lector histórico o empírico. El lector implícito no posee ninguna existencia real; representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Éste no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto. Iser se interesó por describir los actos que la conciencia realiza al momento de confrontarse con el texto literario.<sup>14</sup> Dentro del marco de esta teoría, Iser desarrolla otro concepto importante, el de espacios vacíos, relacionado con los actos que realiza el lector al leer el texto literario. Más adelante se retoma este aspecto.

En el ámbito de los estudios cinematográficos, Stuart Hall publicó un trabajo importante relacionado con la recepción, *Decoding and Encoding*

<sup>12</sup> José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine: la teoría de la literatura y la teoría cinematográfica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 179.

<sup>13</sup> Cfr. Hans Robert Jaus, *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 2000.

<sup>14</sup> Cfr. Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987.



(1980), en el cual afirma que los textos de los medios audiovisuales no tienen un significado unívoco, sino que pueden ser leídos de maneras distintas por lectores diferentes. Este autor realiza una tipología sociológica de los espectadores. La primera es la lectura “dominante”, producida por un espectador que acepta la ideología dominante. La segunda es la lectura “negociada”, que se produce en el espectador que acepta la ideología dominante, pero cuya situación de vida le permite desarrollar inflexiones críticas. La tercera es la lectura “resistente”, que caracteriza al espectador cuya situación y conciencia le sitúa en una relación de oposición con la ideología dominante.<sup>15</sup>

Seguidor de Stuart Hall, Robert Stam ha desarrollado una teoría que incluye también al receptor, desde el punto de vista social y cultural. Este autor sostiene que los espectadores configuran la experiencia y son configurados por ésta en un proceso dialógico sin fin.<sup>16</sup> El espectador es una categoría compleja que debe ser abordada desde diferentes perspectivas. Este autor distingue cinco tipos de espectadores: 1) el espectador configurado por el texto (mediante la focalización, las convenciones del punto de vista, su estructuración narrativa, la puesta en escena); 2) el espectador configurado por los dispositivos técnicos (multisalas, IMAX, magnetoscopio doméstico); 3) el espectador configurado

por contextos institucionales de la espectacularidad (el ritual social de ir al cine, los análisis escolares, las filmotecas); 4) el espectador constituido por los discursos y las ideologías de su entorno, y 5) el espectador en sí, personificado, definido por su raza, género, situación histórica.<sup>17</sup>

Robert Stam se aproxima al planteamiento de Jauss, ya que se privilegia la idea de hacer historia de la recepción y no sólo análisis de los mecanismos del proceso de recepción del filme. La propuesta es hacer historia de las películas a partir de los distintos significados que los públicos han ido atribuyendo sucesivamente al cine y no sólo historia de los directores o tendencias estilísticas. Se trata de explorar, a partir del análisis de los filmes, los condicionamientos de índole histórica y conceptual que configuran la recepción.

Stam desarrolló también la idea de que las posiciones del espectador “son multiformes, presentan fisuras, esquizofrenias, se desarrollan de manera desigual, son discontinuas en lo cultural, en lo discursivo, en lo político y forman parte de un territorio cambiante de diferencias y contradicciones que se ramifican”.<sup>18</sup> La experiencia cinematográfica, dice Stam, tiene una cara lúdica y también un rostro imperioso: privilegia un yo plural, mutante, que ocupa un espectro de posiciones del sujeto. Como espectadores, nos vemos *doblados* por el

---

<sup>15</sup> Robert Stam, *Teorías...*, op. cit., p. 268.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 271.

dispositivo cinematográfico, tanto en la sala de proyecciones como en la cámara, el proyector y la acción en la pantalla. Así, las posiciones sociales del sujeto quedan temporalmente suspendidas frente a esta pluralidad de voes que se revelan al seguir un filme.<sup>19</sup>

La propuesta de Stam ha sido retomada y desarrollada por otros autores, con la finalidad de configurar una teoría que integre aspectos fenomenológicos de la recepción, así como la perspectiva hermenéutica, que integra aspectos históricos.

Dentro del marco de las teorías del espectador, se advierte también el desarrollo de un enfoque derivado de la fenomenología y orientado al cognitivismo. En términos generales, los cognitivistas rechazan que el cine sea un lenguaje y que pueda aprehenderse mediante un enfoque lingüístico-semiológico, así como por las teorías psicoanalíticas del cine (el inconsciente), y se inclinan a favor de las operaciones conscientes y preconscientes. La teoría del cine debe aproximarse a la condición de ciencia progresando a través de la investigación empírica y el debate racional.<sup>20</sup> Los cognitivistas se basan en las teorías de la percepción y el razonamiento para comprender cómo se reciben y se siguen las películas en cuanto a su narración.<sup>21</sup>

Uno de los autores más destacados de este enfoque es David Bordwell. Este autor parte de la

idea de que el cine da pie al espectador para ejecutar una variedad definida de operaciones que lo conducen a la interpretación. En *La narración en el filme de ficción* (1996), sostiene que cualquier teoría de la actividad del espectador se debe basar en una teoría general de la percepción y la cognición<sup>22</sup> que permita comprender los actos que realiza el receptor. Desde la perspectiva de Bordwell, en el cine se puede distinguir el acto de ver de la comprensión narrativa. El primero se relaciona con los actos que realiza la mente al mirar el filme y el segundo con los actos que permiten al lector seguir la historia. En el acto de ver, el perceptor tiene esquemas —conjuntos de conocimientos organizados que dirigen nuestra creación de hipótesis—<sup>23</sup> que le permiten el reconocimiento visual. En relación a las estructuras narrativas de la película, el autor señala que el filme narrativo está hecho de tal forma que anima al espectador a realizar actividades para construir una historia. Los espectadores emplean esquemas interpretativos para construir historias ordenadas e inteligibles en sus mentes.

Estos elementos de la teoría de Bordwell se aproximan a los planteamientos que hizo Wolfgang Iser en *El acto de leer*. Cuando leemos el texto literario, afirma Iser, no percibimos de manera directa los objetos; antes nos hacemos representaciones de ellos. La configuración de las representacio-

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>22</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 30.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 31.



nes es posible debido a que en el texto aparece una secuencia de esquemas, organizados por el repertorio y las estrategias, a partir de los cuales se realiza la representación. Los esquemas no son hechos, como se podría aducir en el discurso sobre la realidad, pero se manifiestan “como si” se refirieran a un hecho que no está dado y que debe ser producido. La secuencia de esquemas del texto guía la actividad representativa del lector. En esta secuencia de esquemas sólo aparecen aspectos que implican dos clases de realidades: la constitución de un horizonte de sentido, que en lo dado de los esquemas sólo posee sus aspectos, y la necesaria constitución de un punto de visión del lector que se sitúa “en el lado de acá de toda visión”.<sup>24</sup> Así, el lector se representa los objetos del texto al seguir la secuencia de los aspectos de los esquemas. Mediante la secuencia de esquemas, el texto despliega un horizonte de sentido que es parcial. La totalidad estará constituida por el punto de visión del lector.

En la descripción de los actos que realiza el receptor, Bordwell incluyó el concepto de lagunas, el cual retomó de Meir Sternberg. Este concepto remite de inmediato a la noción de espacios vacíos de Iser. No obstante, el mismo Bordwell advierte que hay diferencias entre estos dos conceptos. Wolfgang Iser entiende por espacios vacíos aquellas cuestiones que el texto deja sin resolver, y que

pueden ir solucionándose o modificándose con el trabajo del lector. Los espacios vacíos provocan que, tras una primera lectura, una segunda del mismo texto nos desvele nuevos descubrimientos. Iser señala que durante el acto de lectura, el lector retiene en su memoria lo leído y se crea expectativas en relación con lo que podrá pasar. El lector va, así, refigurando el sentido del texto no sólo a partir del cumplimiento de sus expectativas, sino también en relación con aquellas que no se cumplen y se ven frustradas. El lector se enfrenta al efecto de extrañamiento, momentáneamente, o quizá de manera más prolongada, dependiendo de la estructura de los espacios vacíos desarrollada en el texto. El lector y el espectador realizan el trabajo de cerrar esos espacios vacíos que se producen textualmente mediante sus procesos interpretativos.

Bordwell se deslinda del concepto de Iser al aclarar que el término de Meir Sternberg, al que se adhiere, no coincide con el del autor alemán. “Para Sternberg [...] las lagunas se producen sólo por la relación entre el argumento y la historia. Yo sugeriría que habitualmente son bastante indeterminadas, especialmente dados los esquemas canónicos de la construcción de la historia”.<sup>25</sup>

Los conceptos de historia y argumento son el punto de partida para desarrollar la noción de lagunas o espacios vacíos en las teorías de Sternberg y Bordwell. Estos conceptos son derivados de la

---

<sup>24</sup> Wolfgang Iser, *El acto de leer...*, op. cit., p. 227.

<sup>25</sup> David Bordwell, *La narración...*, op. cit., p. 342.

teoría de las narraciones de Gérard Genette, con un sentido diferente. La distinción entre historia y argumento, señala el autor, se diferencia de la que le precede en estudios literarios: historia/ discurso. La historia no es un acto enunciativo no marcado, como en el caso del texto literario, sino un conjunto de inferencias. En cuanto al argumento, éste ofrece una forma de analizar los aspectos de una película que el espectador organiza en una historia. Bordwell relaciona esta distinción con el concepto de lagunas o vacíos. “La variable analítica más importante es el conjunto de correspondencias formales entre historia y argumento [...] Cualquier argumento selecciona qué sucesos de la historia presentará y los combina de formas específicas. La selección crea vacíos y la combinación crea composición”.<sup>26</sup>

El argumento puede presentar lagunas temporales, espaciales y causales, y los espectadores actúan sobre ellas, pues evocan el proceso completo de formación de esquemas y comprobación de hipótesis. Los componentes prototípicos de la historia y los esquemas estructurales de la “historia canónica” ayudan en este esfuerzo de ordenación

del material. En el transcurso de la construcción de la historia, el espectador usa esquemas y claves para hacer asunciones y extraer inferencias sobre los acontecimientos de la historia en cuestión, y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados y venideros.<sup>27</sup> Las lagunas pueden ser temporales o permanentes, difusas o enfocadas, dependiendo si se pueden llenar con asunciones generales y típicas o con respuestas concretas.<sup>28</sup> Además, el argumento puede realzar o suprimir lagunas de la historia.

Las aproximaciones de Jaus e Iser y de Stam y Bordwell a los estudios literarios y de cine, respectivamente, surgieron de la crítica al papel pasivo que las teorías suelen conferir al lector/ espectador, al que minimizan considerándolo un sujeto apostado, a la espera de recibir lo que los textos ofrecen. Los teóricos que se han preocupado por explorar los enfoques de la recepción, tienen como objetivo estudiar las expresiones literarias y cinematográficas con una perspectiva más amplia, que les permita comprender las formas de espectadorialidad del cine y de lectura de los textos literarios.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>28</sup> David Bordwell, *La narración...*, *op. cit.*, pp. 50-51.