



Las emociones como centro del impacto
narrativo
en la interacción con mundos ficcionales.
Su necesidad para la teoría literaria

Dr. Steven Bermúdez Antúnez

Universidad del Zulia
(Maracaibo-Venezuela)
sbermudez37@gmail.com

Resumen: La literatura narrativa ficcional se actualiza por medio de mundos ficcionales. Éstos permiten crear alternativas plausibles al mundo empírico. Una vez creados, su recepción impone, a través del proceso de lectura, establecer una *conexión* con ellos. El presente trabajo ofrece una discusión en torno a por qué la teoría literaria debería atender a las emociones como categoría heurística clave. Hasta la fecha, ellas han sido tema de atención de la biología, psicología, antropología cultural, neurología, etc. Sin embargo, la finalidad de la obra de arte verbal es producir un efecto emocional. La teoría literaria, cuyo interés se centra en ofrecer presupuestos y principios de funcionamiento del fenómeno designado como literatura, consigue en ella buenas razones para explicar y extender sus preocupaciones e intereses.

Palabras clave: teoría literaria, mundos ficcionales, emociones.

Abstract: The fictional narrative literature updates through fictional worlds. Fictional worlds allow to create plausible alternative to the empirical world. Once created, the reader can only access them through the reading process. Thus, to establish a connection with them. This paper provides a discussion about why literary theory should attend to the emotions as a important heuristic category. To date, these have been the subject of attention in biology, psychology, cultural anthropology, neurology, etc. However, one purpose of art verbal is to produce emotional effect. Literary theory, providing hypothesis of the phenomenon designated as literature, have good reason to explain and extend her concerns and interests.

Keywords: literary theory, fictional worlds, emotions.

1. De las emociones y otros laberintos

La ficción narrativa se actualiza a través de los mundos ficcionales que ella despliega. Los mundos ficcionales son creaciones intencionales de los autores en los cuales se proponen estados de cosas ficticias. La única forma de entrar en ellos es a través del proceso de lectura. Para que este acercamiento se haga lo suficientemente duradero (lo bastante como para conocerlos) es necesario que dichos mundos estimulen al lector a permanecer inmerso en su interior o contemplación. El principal estímulo que propicia la permanencia del lector en un mundo ficcional es que éste le suscite emociones.

En principio, el asunto de las emociones no parece fácil de enfrentar desde los que parecen ser sus espacios naturales de atención: la psicología clínica, la psicología social y la biología. Esto se complica aún más cuando otras ciencias vienen interesándose por ellas para ampliar sus ámbitos e impactos: la neurología, las ciencias de la comunicación, la bioquímica, y mucho más recientemente, la robótica. En todas, su estudio cubre un territorio tan dilatado, con tanta complejidad, con tan diferentes aspectos y con tantas preguntas que responder, que sólo una posición desprejuiciada y interdisciplinaria podría desafiarlas con significativo éxito. En contraparte, para las artes en general y para conformación cultural de los pueblos, las emociones siempre han tenido un lugar privilegiado y central. Por ejemplo, las

religiones (las grandes religiones como la cristiana y la musulmana, pero también las pequeñas como las de los pueblos aborígenes sobrevivientes) tienen su centro gravitacional en fundamentos emocionales: la culpa, la redención, la venganza, el amor, la compasión, la felicidad, el temor, etc. En el caso de la ciencia literaria, sobre todo en lo concerniente a su participación en el complejo circuito de interacción con productos ficcionales, las emociones no han tenido una sistemática atención ni mucho menos han sido parte crucial de sus preocupaciones teóricas. En un primer momento, esta preocupación estaría justificada debido al hecho de que las emociones resultan claves en la interacción con productos ficcionales.

En lo que respecta a la literatura, la respuesta emocional puede dispararse desde diferentes distancias, esto es, podemos internarnos en ella y permitir que nos arroje hasta hacernos olvidar el mundo empírico, pero también podemos permanecer distantes, contemplando el espectáculo imaginativo que se ofrece (Oatley y Gholamain, 1997:63). En cualquiera de los casos, nuestra disposición a sentir o vivir dichas emociones es voluntaria y estamos en posibilidad de abandonar la experiencia en cualquier momento. Eso agrega a la ficción (literaria o visual) una ventaja sobre las experiencias emocionales de la vida empírica: aquellas son un refinado laboratorio experimental, pero *voluntario*. Por el contrario, la posibilidad de controlar las situaciones en que se presentan las segundas es bastante limitada o nula.

Esta desatención hacia las emociones en la teoría literaria no puede menos que sorprender ya que:

Gozar de la literatura y del arte, de la gran literatura y del gran arte sobre todo, es una necesidad universal y eterna del hombre. Contribuir a explicar y a aproximar, incluso desde muchas limitaciones y provisionalidades reconocidas, las razones de esa necesidad y sus fundamentos históricos y universales, poéticos y antropológicos-estéticos, de manera que la exigencia común de racionalidad que ha presidir todo debate intelectual, no se extreme y esterilice en una demanda máxima de cientificismo metodológico o de rigorismo hermenéutico, ambos inapropiados al objeto estético de la teoría (...), continúa siendo como siempre la tarea de la Teoría de la Literatura en el presente (García Berrio, 1994:24-25).

Si no nos conformamos con versiones perezosas y simplistas, se pueden encontrar algunos escollos cuando queremos hallar las implicaciones que las emociones provocarían en la teoría literaria. Sobre todo debido a que, hoy por hoy, sigue siendo una apasionante labor determinar cuál es el territorio sobre el que la teoría literaria debe emitir juicios y cuál sería su grado de validez. La teoría literaria, como parte de una ciencia de la literatura, se nos sigue presentado con algo de “vergüenza”. A ello ha contribuido el “pensamiento fragmentario” postmoderno. No obstante, desde nuestra perspectiva, la teoría literaria, afianzando sus aportes y perfilando su espacio de colaboración, puede ofrecer algunas luces en este campo minado. De todos modos, el asunto de las emociones debería estar bien situado entre sus ámbitos de interés y reflexión si entendamos a la teoría literaria como un conjunto de proposiciones que debería interesarse por todo aquello que hace a algo funcione como literario, esto es, como un metalenguaje que trata sobre aquellos textos considerados como literarios.

De tal forma que, a la inquietud de si las emociones le corresponderían ocupar un lugar o provocar la atención dentro de la teoría literaria, debería ser, sin lugar a dudas, afirmativa. La teoría literaria (ni ninguna teoría en el ámbito de las ciencias semióticas) se construyen a partir de proposiciones que por verificables, se convierten en leyes. En teoría literaria nos acercamos mejor a nuestros fenómenos viéndolos y juzgándolos desde las *funciones* que ellos propician para su construcción, instalación e intercambio.

1.1. Sobre la teoría literaria y las emociones.

Todo intento de discusión, aceptación o reflexión sobre teoría literaria tiene un supuesto anterior: la literatura, como hecho empírico, es de evidente discriminación semiótica y práctica. Esto quiere decir que el corpus de obras consideradas “literatura” puede identificarse y aislarse de aquellas que no pertenecerían a este grupo (por algún tipo de procedimiento). Esto, a su vez, supone que tales obras cuentan, al menos en principio, con una serie de *características* y *convergencias* formales y pragmáticas vinculadas para tal proceso de discriminación. Lo cierto es que el debate sobre la teoría literaria ha tenido su lugar de acción en el espacio académico. Ha sido allí donde ha surgido y donde ha mantenido sus controversias.

Debemos considerar que la historia de la teoría literaria se ha atrincherado, por largos períodos, en dos perspectivas: una que considera su labor como un proceso de creación de actividades metodológicas y categorías críticas con las cuales se procura pensar y reflexionar sobre aspectos claves que inciden en la creación de tal fenómeno semiótico. La otra perspectiva, toma en consideración que una obra literaria la crea un autor para ser “leída”, por tanto, ofrece una serie de constructos “orientadores” de lecturas “adecuadas” frente a lecturas “erróneas”. En ella, la experiencia singular del lector cobra una importancia central.

Para Walter Mignolo (Mignolo, 1986) la noción de *teoría literaria* ha estado ligada a un sentido y dos expresiones: una que se le conecta con la reflexión sobre las propias obras de los autores (más ligada a la interpretación y crítica) y otra con la actividad que tiene como fin la exploración de principios generales, la refutación y formulación de hipótesis. Esta última visión crea un sistema de interrelaciones de conceptos y postulados. Entonces, las *teorías* no deben confundirse con definiciones de un objeto de estudio (en nuestro caso, definiciones de la literatura o de las obras literarias). Las teorías sobre un fenómeno como el literario hay que entenderlas más bien como un conjunto de *proposiciones* sobre ese tipo de fenómeno. Tal conjunto permitiría *describirlo* y *explicarlo*. Habría que agregar, además, que las proposiciones de este conjunto se constituyen y se distinguen unas de otras debido a que construyen su propio cuerpo de *supuestos centrales* y *distintivos*. Aceptemos, por ejemplo, que un *supuesto central* de una teoría de la literatura podría ser que todo hecho literario está enmarcado y controlado por el fenómeno de la *ficcionalidad*. Esto impediría ver a las obras literarias desde interpretaciones que sólo validen su acoplamiento con los fenómenos factuales del mundo empírico. De este modo, el supuesto de la *ficcionalidad* resultaría *distintivo* de la teoría literaria con respecto a una teoría del mensaje informativo. Estas decisiones crean lo que Mignolo denomina *marcos discursivos* (*idem*, 28): el saber *cómo* y el saber *qué* adquirido en una comunidad disciplinar (conocimientos, tradición y reglas disciplinares) dirigiendo el proceder del discurso disciplinar producido en cierta comunidad académica. Este proceder es el que demuestra la erudición adquirida desde la disciplina en la cual me desempeño.

Lo anterior nos lleva a concluir en la imposibilidad de considerar “una” teoría literaria. Más bien, y en concordancia con la posibilidad de hacer emerger diversos supuestos centrales, habría que reconocer la existencia de “teorías” de la literatura. Recientemente, Jonathan Culler (Culler, 2000) ha propuesto por lo menos cuatro característica que debería cubrir toda teoría que trabaje con fenómenos semióticos: que sea interdisciplinaria y afecten campos fuera de su lugar de origen; que sea analítica y especulativa de modo que ataque el supuesto sentido común y todo concepto que quiera imponerse como natural; que sea reflexión sobre cómo reflexionamos un fenómeno (el literario, por ejemplo) y proporciona una honda revisión sobre la categoría que utilizamos para hablar de ese fenómeno, perturbando toda idea preconcebida al respecto. En lo concerniente al otro camino seguido por la teoría literaria, su activación ha producido cierta “resistencia” (De Man, 1990). Muchos la consideran como un compendio estratégico que pretende *dirigir* y

controlar las lecturas de los textos. Paul De Man precisamente ha hablado de esa resistencia a una lectura que implique resolverla desde los procedimientos retóricos o tropológicos del texto literario.

En el ámbito literario, las emociones sólo han sido convocadas para tratarlas desde el asunto de la experiencia íntima que provoca en cada lector. Esta visión conlleva a la identificación de esta experiencia como algo trascendental de lo humano y que, por tanto, quedaría fuera de todo alcance de la especulación teórica (Webster, 1990). Pero podemos considerar que las teorías deberían cuestionarnos todo lo aparentemente visible y obligarnos a extender nuestra mirada más allá. Revelan, de este modo, que toda comprensión supone un valioso esfuerzo intelectual. Las teorías preocupadas por lo literario se han enfrascado en una terca actitud de purismo innecesario y desdeñan muchas otras áreas que pudieran alimentar mejor un conocimiento tan complejo como lo es el interactuar y disfrutar de productos ficcionales. Dado que la interacción ficcional (por ejemplo, leer literatura o ver películas) es un tipo de interacción humana como tantas otras, y dado, también, que está basada en elaboraciones semióticas, retóricas y en convenciones socialmente fijadas, no se puede entender en toda su extensión e impacto social si no se abre a las otras áreas disciplinares que atienden aquellos aspectos que, aunque ni propia ni estrictamente literarios, le son colindantes y determinantes. De igual manera, dado que cuando interactuamos con productos ficcionales esperamos la *eficacia* y el *éxito* de tal interacción, un asunto como las emociones y su participación en el intercambio y comprensión se debe convertir en un asunto atrayente. Así, dado que las emociones son un aspecto central en la eficacia y éxito de la comunicación literaria, es indudable que requieren ser incluidas como parte de los supuestos *centrales* y *distintivos* que conformaría una teoría de la literatura. Hasta ahora sólo cierta versión de la teoría de la recepción (ya que ésta también presenta *tendencias*) parece haberse percatado del asunto.

Toda la reflexión académica y la no académica confiere a este aspecto un lugar primordial en relación con la recepción de obras de ficción, es decir, con los efectos que las emociones producen y dejan en los receptores (cómo impactan sus creencias, pensamientos, conocimientos y representación del mundo). Leemos y vemos ficciones (textos y cine) con el propósito de *disfrutar* de un *efecto* durante la lectura o la contemplación. Ya esto está muy bien anunciado en Aristóteles, en su *Poética*. En esta obra, Aristóteles ya afirmaba que la obra dramática tiene un alcance *“catártico”*. Así, mientras que para Platón la literatura podía influir destructivamente en el ciudadano (visión negativa), para Aristóteles era todo lo contrario: la literatura (claro, ensanchando su noción sobre el *“drama”*) es un buen vehículo para que el hombre reconduzca, entienda y se libere de muchos de sus conflictos vitales. Pero esto se debía, positivamente, al hecho de que las ficciones podían generar ciertas alternativas o ser como *“laboratorios”* en los que el ser humano experimentaba *“eso”* que mostraba la ficción, pero sin la necesidad de *“padecerlo”* empíricamente, sin poner en riesgo su existencia.

Es pertinente destacar que esta mirada sobre las emociones no pretende convertirlas en un nuevo *“centro”*, en términos derridarianos. En estos casos, siempre corremos el riesgo de poner en duda o desplazar un *“centro”* de atención teórica y tratar de postular otro que inmediatamente lo ocupe. En ese sentido tan discutido por Derrida, es como si no pudiéramos pensar sin una *“presencia”* constante que nos dé seguridad. Creemos que este no es el caso. Las emociones, lejos de intentar desplazar a *algo*, se presentan como otro componente participante del complejo proceso de interacción comunicativa literaria. Por eso, ya sea desde una perspectiva u otra, su inclusión como categoría válida dentro del corpus teórico que piensa, reflexiona, especula o explica el hecho literario, puede tender puentes comprensivos y complementarios junto a categorías como género, narrador, historia, discurso, fronteras, lector, autor, puntos de vista, narrativa, lectura, niveles narrativos,

tradición, autoridad, convenciones, actos de habla, texto, desfamiliarización o extrañamiento, ideología, personaje, intertextualidad, fábula, etc.

1.2. Un paréntesis: Otra vez Aristóteles

Aristóteles sigue siendo el principal antecedente reflexivo sobre muchos asuntos que aún hoy nos siguen interesando en la teoría literaria. Sobre todo, a aquellos que la vemos como un *continuum* (no en línea recta, sino en constante preocupación) de postulados que afectan el modo de pensar a los productos literarios. Aunque podamos aceptar la tesis según la cual la teoría literaria no toma la forma tal como la concebimos en la actualidad sino hasta el siglo veinte (Ansensi Pérez, 1998), eso no bloquea el hecho cierto de que muchos de sus intereses ya quedarán anunciados y prediseñados en la obra del filósofo griego. En el caso específico de las emociones, el filósofo también fue fabulosamente intuitivo y trató el asunto desde dos aspectos en dos de sus obras: la *Retórica* y la *Poética*.

En el caso de la primera, no nos detendremos con mayores detalles dado que su tratamiento no nos atañe. En la *Retórica*, el asunto de las emociones fue enfocado como un aspecto importante de la motivación conductual. La *Retórica* se concibe como el arte de lograr convencer o persuadir a otro, usando los mejores argumentos (no quiere decir esto que sean los más apropiados, los más valederos, etc.). Para Aristóteles, entonces, era prioritario conocer los diversos estados emocionales. Conociéndolos, se podría persuadir e incidir en las acciones de los otros ya que las acciones siempre están dirigidas, orientadas y motivadas por ciertas emociones. Por eso, si queremos tener éxito en nuestra persuasión, debemos conocer qué tipo de emoción gesta la acción hacia la cuál queremos dirigirnos con la persuasión retórica. Aristóteles hace un minucioso recorrido por las acciones y las emociones y de este modo, describe qué principios habría que seguir para que la persuasión tenga éxito. Pero, insistimos, ésta no es la perspectiva que nos interesa de las emociones. Será en la *Poética* donde la valoración de las emociones toma un marco que realmente se conecta con nuestros intereses.

En la *Poética* por lo menos habría que considerar dos aspectos: uno sería lo que respecta a la obra misma; el otro sería (como consecuencia del anterior) lo que produce en el espectador. Con respecto al primero, Aristóteles considera que existe una manera de estructurar la obra; la cual se adecua para garantizar su efecto. Cuando Aristóteles realiza sus observaciones sobre “Qué se debe buscar y qué se debe evitar al construir la fábula”, lo que advierte es que se requiere practicar *ciertas decisiones estructurales* (preferir una estructura compleja a una simple, la forma de presentar a los hombres, la forma de hacerlos transitar su destino, etc.) para lograr que la obra cause un efecto:

Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece... (Aristóteles, *La Poética*, 1453b).

Esta sería la primera dimensión que vale la pena destacar entre la conexión literatura-emoción. La siguiente está directamente conectada con la anterior y sería su inevitable consecuencia: los espectadores se sienten *afectados* por las obras y esta afectación no es más que sentir las emociones que desde ellas se avivan para que sean generadas. Aristóteles afirma que es tan importante esto que de ella se desprende su concepción de *catarsis*, primitivo antecedente de la teoría de la recepción. Las emociones, entonces, se convierten en la razón de ser de quehacer artístico.

La clave de esta apreciación aristotélica es el anuncio de un hecho indudable: la respuesta emocional es una realidad determinante durante el proceso de lectura o recepción estética. La interrelación (leer literatura y disfrutar de mundos ficcionales) tiene como meta central producir en los receptores respuestas emocionales que lo conecten (acercándolo o resistiéndose) al mundo ficcional propuesto.

1.3. ¿Qué es una emoción?

El propósito de este trabajo no es entrar a discutir, en toda su complejidad, tal categoría. Ello implicaría tratar con asuntos tan diversos que ya, como en efecto ocurre, ocupan trabajos exclusivos que pueden subsanar dicho interés (Izard, 1977; Frijda, 1986; Frijda, 1988; Ekman & Davidson, 1994; Goldie, 2002; Evans, 2003). No obstante, habría que tomar algunas decisiones que puedan ser útiles a nuestro propósito.

La clasificación en las ciencias parece un asunto más que estratégico. Resulta un recurso de alto impacto para *ordenar* y *organizar* la información del mundo que se nos presenta con bastante irregularidad. No nos parece sorprendente y ni extraño encontrarnos ante la clasificación en otras cosas del mundo. Es más, muchas de ellas las reconocemos como fenómenos casi universales. En el caso de las emociones, Averill (Averill, 1994) afirma que los estudiosos han mostrado bastante desinterés en aplicar tal procedimiento. El problema se genera porque para practicar cualquier tipo de taxonomía hay que basarse en algún principio que logre abstraerse desde los elementos clasificados. En el caso de las emociones, ya que no parecen existir criterios generales compartidos que permitan su definición de manera inequívoca, tal procedimiento resulta provocador. Siguiendo a Averill, lo que parece cierto es que toda clasificación denota más la perspectiva elegida por el investigador. En ella parece destacarse el criterio de clasificación más que el objeto mismo. Sería igual con el asunto de las emociones. Claro que al proponernos clasificar “objetos inanimados” como piedras, plantas, hojas, etc., tenemos ciertas ventajas: “Emotions are not like inanimate objects that remain unchanged regardless of how they are conceived. As a form of human behavior, emotions are constituted, at least in part, by the same “implicit theories that lend emotional concepts their meaning” (Averill, 1994: 7).

Sin embargo, si pretendemos develar la importancia que deben tener ellas en los estudios literarios, se hace necesario optar por alguna dirección que nos avizore sus contornos. Para Peter Goldie (Goldie, 2002:12) una emoción es un estado complejo:

An emotion—for example, John's being angry or Jane's being in love—is typically complex, episodic, dynamic, and structured. An emotion is complex in that it will typically involve many different elements: it involves episodes of emotional experience, including perceptions, thoughts, and feelings of various kinds, and bodily changes of various kinds; and it involves dispositions, including dispositions to experience further emotional episodes, to have further thoughts and feelings, and to behave in certain ways.

El debate sobre las emociones ha estado centrado en si son de origen natural o cultural. En uno y otro bando se han intentado dar argumentos que las alojen sólo en un ámbito. Para la teoría cultural de las emociones, ellas son un tipo de conducta aprendida, transmitida socialmente, como las lenguas o hábitos culinarios. Esta perspectiva obliga entender que toda persona antes de poder *experimentar* y *mostrar* una emoción (X), *debe* presenciar a otros seres experimentándola y mostrándola en un contexto (Y). Luego la aprendería. Basados en esta visión, las personas que viven en diferentes culturas, deberían experimentar diferentes emociones (Evans, 2003). A esto se resisten perspectivas como las encabezadas por Paul Ekman (Ekman, 2004). Su estudio con la tribu Fore en 1972 (Nueva Guinea) demostró que ciertas

expresiones faciales están asociadas a ciertas emociones y, por tanto, pueden considerarse universales e innatas. Los miembros de este grupo nativo, los cuales no habían tenido nunca contacto con nadie de la cultura occidental, eran capaces de reconocer a través de fotografías con diversas expresiones faciales, las emociones que ellas mostraban. Por ello, Ekman ha sostenido, sistemáticamente, que algunas emociones, al menos algunas, son *universales e innatas*: placer, angustia, miedo, sorpresa, cólera y disgusto o repugnancia. Pero así como existen emociones *innatas*, Ekman no descarta la existencia de otras que, aunque también inherente a la condición humana, son acuñadas culturalmente. Estas emociones son aprendidas en el sentido de que, aunque todo ser humano está capacitado para experimentarlas, ellas se refinan y toman formas de expresión específica debido a la experiencia cultural. Es el caso de emociones como la culpabilidad, la vergüenza, la venganza, la envidia, el amor, etc. Siguiendo a Evans (2003), en lo concerniente a las emociones innatas, hay que considerar que el innatismo no es cuestión de todo o nada. Para este autor habría que pensar en procesos de gradualidad. En la actualidad, se ha llegado a determinar que ambos ámbitos (el innato y el cultural) son concurrentes. Desde esta perspectiva, las emociones básicas son más innatas que las emociones culturalmente aprendidas, pero éstas también requieren de algunas mínimas condiciones para su desarrollo. Habría que agregar que la *hipótesis cognitiva* sobre las emociones, la cual se fundamenta en que ellas son el producto de una evaluación cognitiva de un estímulo, defiende que éstas han evolucionado para administrar la acción y las metas. De este modo, es que son configuradas por las culturas.

Para Casacuberta (Casacuberta, 2000:127-128) las emociones se definen por conjunto criterial:

- a) Una experiencia que produce una persona al evaluar un evento, consciente o inconscientemente, de modo tal que el evento se evalúa como relevante para el objetivo que se considera importante. La emoción se experimentará como positiva si el objetivo es alcanzado y negativa si se impide su logro.
- b) El foco de una emoción es que facilita la acción y puede conducir a la modificación de planes. Esto se traduce en que una emoción prioriza unas cuantas líneas de acción o actuación.
- c) Las emociones se experimentan como un tipo de característico de estado mental. Con frecuencia tales estados mentales vienen acompañados de cambios corporales, expresiones faciales, acciones, etc.

Tampoco podemos asumir la propuesta de una definición como una cuestión de “*todo o nada*”, de modo tal que nos sintamos enteramente satisfechos con ella y no haya más que decir; o por caso contrario, convencidos de que toda definición es insuficiente, no nos molestemos en la construcción de ninguna.

Como podemos observar, las emociones, sean lo que sean, son un fenómeno fisiológico fundamentalmente. Es algo que “sienten” nuestros cuerpos debido a la segregación de ciertas endorfinas. Está claro que esta dimensión no tiene mucho que dar en una teoría literaria. El asunto está en que además de esa indudable participación fisiológica, en lo que también se está de acuerdo es que las emociones se producen gracias a una buena participación de índole cognitiva. Es desde esta dimensión donde sí hay que conectar teoría literaria y emoción. Las emociones, como formas de sentir y las emociones como formas de pensar, han entrado en tensión, queriéndose una imponerse a la otra. Hoy podemos asegurar que ninguna resuelve, satisfactoriamente, de manera aislada, su utilidad y participación en la vida humana:

Philosophical debate on the nature of emotions, informed to greater or lesser degree by available work in psychology, has in the past thirty years or so revolved around an opposition between feeling- (or sensation) based and thought- (or cognition) based approaches. The former holds that at the core of an emotion is an internal feeling or set of sensations, while the latter holds that at the core of an emotion is a particular kind of thought, judgment, or evaluation. While the feeling approach has trouble accommodating the intentionality (or object-directedness) and amenability to reason of many emotions, the thought approach has trouble with the experiential aspect of emotions (that is, with what it is to feel emotions as opposed to merely having beliefs or entertaining thoughts); with the evident inertia and passivity of many emotional conditions; as well as with states of desire, whose connection with many emotions seems more than contingent (Levinson, 1997:21).

Así, la búsqueda que nos interesa debe concertar y abarcar el fenómeno en su integridad, como realidad cognitiva-fisiológica. De ese modo hallaríamos la conexión con otra experiencia: la reconstrucción mental de los mundos ficcionales que realizamos durante la lectura. A la teoría literaria le debe interesar saber cómo se producen emociones dentro del mundo ficcional y cómo los mundos ficcionales son capaces de activar emociones en los lectores, teniendo en consideración que tales mundos, empíricamente hablando, no existen.

2. Las emociones por mundos ficcionales literarios

Patrick Colm Hogan (Colm Hogan, 2003) afirma que la narrativa ficcional está completamente conectada con la emoción:

Literary stories, especially the stories we most admire and appreciate, are structured and animated by emotion. Any coherent sequence of events might constitute a story. But stories that engage us, the stories we celebrate and repeat - “paradgm stories- are precisely stories that move us, most often by portraying emotions or emotionally consequential events (Colm Hogan, 2003:5).

Este autor también asegura que nuestra respuesta emocional hacia todas clases de cosas, incluidas la interrelación con mundos ficcionales, está orientada por un limitado número de patrones de estructuras narrativas. Es más, el autor se arriesga a declarar que existirían ciertas estructuras literarias *prototípicas* que proporcionarían tales desencadenantes emocionales: *el poema épico y la novela romántica*. Esto en el sentido de que contienen la estructura más convencionalizada para tales fines. La misma idea gestiona Oatley (Keith Oatley & Gholamain, 1997) cuando afirma que ciertos géneros literarios están conectados con la intención de producir ciertas emociones: el thriller, miedo, suspense, ansiedad; el melodrama, tristeza; las historias eróticas, placer (sexual); la sátira, desprecio.

Por otro lado, un trabajo como el de Alan Palmer (Palmer, 2004) propone la necesidad de las emociones para el estudio de las mentes ficcionales presentes en la narrativa literaria. Ellas nos informan de las motivaciones y las razones del comportamiento y las decisiones que toman los personajes. Ya esto había sido advertido por Dolezel (Dolezel, 1999) cuando alegaba que ellas son el poderoso motor de las motivaciones y, por tanto, son las conductoras de la acción narrativa ficcional. El mismo Dolezel advertía para entonces que las emociones seguían siendo ignoradas en la interpretación y explicación de los mundos ficcionales.

Los argumentos anteriores nos sirven como incitador a nuestra tesis. La teoría literaria actual sigue y necesita seguir abriendo su compás de preocupaciones e intereses. No obstante, para que tal propuesta (que las emociones sean vistas como parte del corpus de categorías de una teoría de la literatura y formen parte del vocabulario con el que ésta construya sus supuestos centrales y distintivos), se hace necesario determinar desde dónde se introduce en los mundos ficcionales.

2.1. La reflexión sobre emoción literaria

Los mundos ficcionales alcanzan su idiosincrasia a través de *procedimientos ficcionales*, entendidos éstos como las decisiones estéticas, técnicas, ideacionales, representacionales, genéricas, etc., que gestan el mundo ficcional de una obra en particular. Una de esas decisiones estéticas, apoyada en muchos casos en contingencias técnicas, lo constituyen la construcción de la *emoción literaria*. Como emoción literaria entendemos el proceso mediante el cual, en el mundo ficcional narrativo o poético o por el mundo ficcional mismo, se construye y propone un tipo de estados de cosas con la finalidad de *perturbar* al lector. Esto incide y sirve como mediación cognitiva para su comprensión textual. De este modo, la emoción literaria es la impronta sensitiva con la cual se conecta el lector, producto de su reconocimiento y apreciación en la obra literaria como resultado de un acto intencional del autor. Lo importante de estos procedimientos es que son los responsables de la representación mental producida en nuestras mentes como consecuencia del actor lector.

Con Ingarden (Ingarden, 1998) hemos aprendido que la obra literaria se origina por acciones intencionales de su autor, quien a través de un proceso de estratificación de elementos, plasma su imaginación artística. Una vez constituida, se ofrece a una variedad de lectores, en diferentes espacios y tiempos. Del mismo modo, todo mundo ficcional plasmado en una obra de arte verbal deja *espacios* para la intervención del lector. El acto de escribir está sometido a una limitación física: no se puede decir *todo* en la escritura. Lo no dicho por el autor queda *indeterminado* en la obra, pero se puede completar y puede ser subsanado a través de la colaboración del lector. Cuando el lector opta por hacer esto (colma las *indeterminaciones* del mundo ficcional) la obra se convierte en un objeto estético íntegro. Las *indeterminaciones* de una obra son espacios proteicos para el impacto emocional.

A pesar de que desde la teoría de la recepción (ya sea desde su perspectiva histórica o fenomenológica) se ha rescatado el necesario equilibrio entre el goce estético y la respectiva reflexión (Jauss, 2002), vale la pena destacar que tal preocupación ha sido más atendida por teóricos ajenos a la teoría literaria misma. Insistamos con el investigador y escritor Kein Oatley. Él ha sido uno de los que más dedicación ha puesto a estudiar la participación de las emociones en la interrelación con los mundos ficcionales. Oatley propuso (Keith Oatley, 1994) una *taxonomía* de la respuesta emocional a la literatura. En ella, el autor plantea dos niveles que deben considerarse, esto es, dos formas en que un lector puede relacionarse con un mundo ficcional y activar el proceso de respuesta emocional:

- a) Un primer nivel en que el lector se mantiene fuera del mundo ficcional proporcionado por el texto. En este caso se produce un proceso de distanciamiento estético. La relación es la de una persona con un objeto (el texto).
- b) Un segundo nivel en que el lector se introduce dentro del mundo ficcional. Se da un proceso de empatía e identificación. En este caso la imagen más cercana es la que produce Alicia cuando penetra a través del espejo en ese mundo fantástico.

Estos dos niveles no se producen de modo consecutivo. Generalmente, los lectores responden emocionalmente de una forma u otra, aunque durante el proceso de lectura y disfrute de la experiencia ficcional se pueden coexistir en diferentes momentos. Esta taxonomía no la propone Oatley para establecer estados de exclusión entre una forma u otra. Más bien le interesa destacar los “diferentes modos de experiencia emocional”, tomando en consideración ciertas variables que se activan según el género, estilo, la disposición lectora, etc. Más recientemente, este investigador ha insistido sobre el papel de los mundos ficcionales literarios creados en las novelas, los cuentos o las obras teatrales como *simuladores*, esto es, cognitivamente comportándose de la misma forma en que lo hace las simulaciones por ordenadores; sólo que tales simulaciones, en lugar del ordenador, ocurren en nuestras mentes. Al igual que las simulaciones virtuales nos ayudan a conocer, comprender y dominar el comportamiento de muchos fenómenos de la vida material (recordemos que el adiestramiento con simuladores es una parte central para los pilotos aéreos y espaciales), del mismo modo, la *simulación* que nos proporcionan los mundos ficcionales nos hacen penetrar mejor en el funcionamiento de muchas de nuestras interrelaciones sociales, las emocionales, por ejemplo:

Works of narrative literary art-plays, novels, short stories-offer us worlds for the understanding of emotions, simulated worlds, where (as in computer simulations) we can look beneath the surface of things to see how our minds work, how emotions work, how society works (Keith Oatley, 2000).

Volvamos a la taxonomía anteriormente propuesta. Para el investigador, las emociones que ocurren durante el proceso de lectura son bastante similares a las que experimentamos en la vida diaria. Quizá lo que varía es el contexto y su control. Muchas de las emociones que experimentamos en la vida cotidiana nos toman desprevenidos. De igual modo, en la mayoría de los casos no podemos “suspenderlas” o “abandonarlas”, mucho menos evitar el acontecimiento que las provoca para que cesen. Por el contrario, sobre las emociones gestadas desde y por los mundos ficcionales tenemos cierto “control” inmediato. Podemos abandonarlas cuando queramos el acontecimiento que las produce y de este modo, evitamos o rescindimos de la experiencia. De este modo, se convierten en un eslabón esencial dentro del proceso de comunicación literaria.

La taxonomía de Oatley justifica los tipos de emociones que se producen al interactuar con mundos ficcionales. Kneepkens y Zwann (Kneepkens & Zwaan, 1994) han propuesto la siguiente:

- a. Las emociones que se generan dentro del texto (en el mundo ficcional). Estas estarían motivadas por procesos de empatía o identificación con los personajes y sus vicisitudes dentro del mundo ficcional.
- b. Las emociones que se generan a partir de la interacción con el texto como artefacto artístico. Estas se gestan por el reconocimiento de ciertos procedimientos formales que hacen pueden provocarlas.

Tomemos en consideración este último tipo. Existen estudios que corroboran tal apreciación. Así, Brewer y Lichtstein (Brewer y Lichtenstein, 1982) propusieron la *teoría del efecto estructural*. Para estos investigadores, dado que una historia ficcional es una descripción de una serie de eventos, el orden cronológico en que estos deben aparecer puede denominárseles *estructura de los eventos*. Pero un autor puede valerse de ciertas alteraciones cronológicas (retrocesos, adelantos, fragmentaciones, etc.) para narrar tales eventos y darle a su historia un orden fractal. El orden en que son narrados los eventos por parte del autor lo denominan *estructura del discurso*. Lo anterior, evidentemente, se alimenta de la tradición narratológica

instaurada desde Aristóteles (Bal, 1985; Genette, 1989). Pero el aporte de la investigación de Brewer y Lichtstein es que determina que ciertas estructuras discursivas son capaces de evocar ciertas emociones, por ejemplo, la sorpresa y la curiosidad: “A story in which the outcome is related right away, is more likely to evoke curiosity than suspense. A story in which, on other hand, the outcome is unknown, is more likely to evoke suspense than curiosity” (Hoeken y van Vliet, 2000: 279).

En lo concerniente al primer tipo de emoción (emociones que se generan dentro del mundo ficcional), se produce debido que el lector reconoce los personajes y sus vicisitudes en una red de intenciones que los conducen hacia determinadas salidas emocionales. En ese reconocimiento, la vinculación de personajes con las acciones y eventos de la historia posibilita que el lector se *identifique* con él. La identificación se intensifica en la medida en que la intención y el comportamiento del narrador y del personaje son evaluadas dentro de los eventos narrados. Investigaciones como las de Igartua (Igartua P, 2007) nos confirman que gran parte del disfrute generado por las películas a sus audiencias es resultado de la identificación con los personajes. Tal proceso puede incluso generar impactos que trascienden dicho disfrute y conducir a efectos causales más permanentes.

La atención en la teoría literaria a las emociones también impone desgranar cuándo y cómo éstas son, eficazmente, parte de respuestas adecuadas a obras artísticas de mérito. La respuesta emocional a una obra de ficción (independientemente de su calidad o modalidad) no parece un asunto complicado. El ser humano está, genéticamente, acondicionado para dejarse afectar por las ficciones. El reto para la teoría sería el determinar cuándo ellas son parte importante para que una obra literaria cobre una dimensión superior, esto es, cuándo son pertinentes para que una obra de mérito artístico funcione estéticamente. Claro que la teoría tiene que considerar que las reacciones emocionales surgidas durante una relación con productos ficcionales estarán determinadas por las experiencias singulares de cada lector (Currie, 1997). Esto hace que una teoría se detenga no tanto en la intensidad de la experiencia como en los recursos y estrategias que posibilitaron su activación por parte de la obra, de su validación y de las condiciones pragmáticas que más les son favorables al lector. Una teoría literaria debería, también, estar en capacidad de ofrecer buenas razones para discriminar cuando se estereotipa un recurso artístico para producir emoción y cuando se promueven opciones novedosas y sustentables, de qué tipo es dicho recurso y con qué está interconectado.

3. Conclusión

Si como hemos afirmado hasta el momento, las emociones son de importancia central para su éxito de la comunicación literaria, entonces un área disciplinar que se ocupe de la literatura no puede ignorarla o tratarla como inaccesible acontecimiento producido por la experiencia singular de cada lector y que, por tanto, queda fuera de toda posible especulación disciplinar. Leemos y disfrutamos obras de ficción para incursionar en los mundos ficcionales que desde ellas se crean. Esto supone el acceso a un despliegue de eventos y situaciones dirigidas por las decisiones de los habitantes ficticios de estos mundos. Los principales responsables de la construcción de los mundos ficcionales son dos entidades ficticias: el narrador y los personajes. La enunciación que surge de ellos es la que nos propicia el marco de referencia para su conocimiento. Por lógica consecuencia, las emociones disparadas desde los mundos ficcionales tienen como principales artífices a los narradores y a los personajes. Cuando el lector se conecta con ellos, entra en comunicación una red de convenciones a las cuales sigue o reta. Del mismo modo, caben cierto número de

interrogantes que la teoría literaria podría procurarles respuestas: ¿siente, obligatoriamente, todo lector esa conexión emocional?, ¿existen diferencias en las experiencias emocionales entre obras de desigual mérito artístico?, ¿cómo se marca el logro de una adecuada transmisión de la emoción literaria? También teoría de la *simulación* de Oatley (Oatley y Gholamain, 1997) puede ofrecer todavía interesantes caminos para recorrer y formular nuevas interrogantes. Sea como sea, el asunto también estará en cómo estas relaciones gestadas desde la respuesta emocional a la literatura logran explicarse más allá de sola recepción y alcanzar también a cómo hay en el emisor real del producto literario, intenciones y recursos a los que apela, aunque carezca de la seguridad de su éxito.

La teoría literaria, como área de conocimiento disciplinar, ha tenido que transitar por muchos caminos y corregir muchos sesgos y limitaciones. Ha hecho correcciones casi siempre desde los extremos. Así, pasar de una visión que valoraba al texto y sus límites como único fenómeno válido para la reflexión, hacia mirar al lector y sus controversias como la necesaria y verdadera vía de realización del hecho literario. En medio de estos extremos, sobreviven los matices. Sin embargo, a pesar de las dudas, incompletudes y todavía endeble certezas, la teoría literaria sigue siendo para un ámbito académico y un espacio de reflexión que proporciona respuestas y orientaciones sobre el hecho social que consiste en el acto de escribir y de leer ficciones.

4. Bibliografía

Ansensi Pérez, M. (Ed.). (1998). *Historia de la teoría de la literatura*. Valencia . Tirant lo Blanch.

Aristóteles . *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Averill, J. R. (1994). *Emotion Are Many Splendored Things*. Oxford Oxford University Press.

Bal, M. (Ed.). (1985). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* Madrid: Cátedra.

Brewer, W. F. y Lichtenstein, E. H. (1982). Stories are to entertain: A structural-affect theory of stories. *Journal of Pragmatics*, 6, 473-483.

Casacuberta, D. (2000). *¿Qué es una emoción?* Barcelona: Editorial Crítica.

Colm Hogan, P. (2003). *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Culler, J. (Ed.). (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona(IEspaña): Editorial Crítica.

Currie, G. (1997). The Paradox of Caring: Fiction and the Philosophy of Mind In M. HJORT & S. LAVER (Eds.), *Emotion AND THE Arts* (pp. 63-77). New York Oxford Oxford University Press.

De Man, P. (1990). *La resitencia a la teoría*. Madrid: Visor.

- Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- Ekman, P., & Davidson, R. J. E. (1994). *The nature of emotion. Fundamental questions*. New York: Oxford University Press.
- Ekman, P. (2004). *¿Qué dice ese gesto?* Barcelona: RBA Libros.
- Evans, D. (2003). *Emotion: A Very Short Introduction* Oxford Oxford University Press.
- Frijda, N. (1986). *The emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frijda, N. (1988). The laws of emotion. *American Psychologist*(43), 349-358.
- García Berrio, A. (1994). *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra. Segunda edición revisada y ampliada.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.1972.
- Goldie, P. (2002). *The Emotions: A Philosophical Exploration*. New York Oxford University Press.
- Hoeken, H y van Vliet, M. (2000). Suspense, curiosity, and surprise: How discourse structure influences the affective and cognitive processing of story. *Poetics*, 26, 277-286.
- Igartua P, J. J. (2007). *Persuasión narrativa*. España: Editorial Club Universitario.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus Pensamiento (primera edición 1960).
- Izard, C. (1977). *Human Emotions*. New York: Plenum Press.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Kneepkens, E. W. E. M., & Zwaan, R. A. (1994). *Emotions and literary text comprehension*. *Poetics*, 23, 125-138.
- Levinson, J. (1997). Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain In M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion AND THE Arts* (pp. 20-34). New York Oxford Oxford University Press.
- Mignolo, W. (Ed.). (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Oatley, K. (1994). A taxonomy of the emotion of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, 23, 53-74.
- Oatley, K. (2000). Shakespeare's invention of theatre as simulation that runs on minds. *Artificial Intelligence Simulation of Behavior*, Birmingham, UK.

Oatley, K., & Gholamain, M. (1997). Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction In M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts* (pp. 263-282). New York / Oxford: Oxford University Press

Palmer, A. (2004). *Fictional Minds*. United States of America University of Nebraska Press.

Webster, R. (1990). *Studying Literary Theory. An introduction*. London: Replika Press Pvt.

© *Steven Bermúdez Antúnez 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

