

Rafael Núñez Ramos

El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato

...desarrollo de la Inteligencia
...calles concretos. La falta de co
... (todas las capas) se comprometa en
...ción eficaz. La experiencia literaria s
...terior al de la asignación de un nombre
...jerarquía, en el reconocimiento de la riqueza
...antes de que la nominación de la unidad av
...timiento de universalidad o veracidad, que es
...noceptual, pero tiene la forma
...mccional.

La vinculación del meca
no solo no resulta forza
funcionamiento mismo del
a su análisis estructural. Bart.
... la que las unidades de un nivel se agrupan p
... nivel superior: la anotación de un acontecimi
... le que habría que procesar: como núcleo entra
... nimientos y forma una serie de secuencias
... ecta hacia arriba para configurar un ras
... nivel de la narración (nivel 3)
... los caracteres y sus relaciones en v
... tanto expresa sin concepto y
... ante en la vida



El pensamiento narrativo

Aspectos cognitivos del relato

El pensamiento narrativo

Aspectos cognitivos del relato

RAFAEL NÚÑEZ RAMOS



Universidad de Oviedo

2010

Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento- No comercial- Sin Obra Derivada 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/> o envíe una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.



Reconocimiento- No Comercial- Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

 Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:

 Reconocimiento — Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciadore:

Rafael Núñez Ramos (2010), El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato. Oviedo: Ediciones Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.

 No comercial — No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

 Sin obras derivadas — No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2010 Ediciones de la Universidad de Oviedo

© Rafael Núñez Ramos

Ediciones de la Universidad de Oviedo

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)

Tel. 985 10 95 03 Fax 985 10 95 07

<http://www.uniovi.es/publicaciones>

servipub@uniovi.es

ISBN: 978-84-8317-824-9

DL AS 2990-2010

Para Tere, por cómo se ríe de lo que se ríe

Índice

PREÁMBULO	13
PRIMERA PARTE	
LA NARRACIÓN COMO ARTE Y COMO TEXTO	17
CAPÍTULO 1	
LA LITERATURA COMO ARTE	19
1.1. Expresión	21
1.2. Sentimiento.....	23
1.3. Conocimiento	26
1.4. Contemplación	27
1.5. El arte como representación.....	28
1.6. La literatura como diversión	29
CAPÍTULO 2	
EL CONCEPTO DE TEXTO.....	31
2.1. El texto como escritura. Sentido débil de texto	32
2.2. Unidad y textura. Sentido fuerte de texto	34
2.3. Textualidad e hipotaxis. Los tipos de texto	37
2.4. La ambigüedad del texto narrativo.....	43
2.5. Textos plenos y textos irregulares. El texto literario como texto pleno irregular	46
CAPÍTULO 3	
LOS TEXTOS NARRATIVOS	49
3.1. El concepto de narración.....	49
3.2. Entre la narración y el texto pleno	51
3.3. La plenitud del texto narrativo	54
3.4. El pensamiento narrativo.....	56

CAPÍTULO 4

LA ESTRUCTURA DEL TEXTO NARRATIVO	59
4.1. La historia como invención y selección de los hechos.....	60
4.1.1. Acciones, actantes y personajes	62
4.1.2. Objetos, espacio, tiempo	64
4.2. Discurso. Expresividad lingüística y técnica narrativa	65
4.3. Integración de historia y discurso	67

SEGUNDA PARTE

NARRACIÓN, CONOCIMIENTO Y COMUNICACIÓN	75
--	----

CAPÍTULO 5

LA FICCIÓN COMO CONOCIMIENTO.....	77
5.1. Ficción, conocimiento y memoria	80
5.2. La literatura como ficción.....	81
5.3. Los mundos narrativos y el mundo de la experiencia	83
5.3.1. La realidad como modelo	84
5.3.2. La realidad como fondo.....	88
5.4. La construcción del sentido	90
5.4.1. El ámbito mental de las representaciones ficticias.....	90
5.4.2. La emergencia del sentimiento.....	93
5.4.3. La representación de la realidad social.....	95
5.4.4. Representación concreta y realidad universal.....	99
5.5. Procesos cognitivos en la lectura de relatos literarios	103
5.5.1. Analogía y conocimiento	105
5.5.2. Disfunciones cerebrales y procesos cognitivos	107
5.5.3. La corteza cerebral y el sentido del relato	112
5.6. Síntesis: representación imaginaria e integración de sentidos	116

CAPÍTULO 6

EL SENTIMIENTO EN LA ACCIÓN, LA MENTE Y EL CEREBRO.....	121
6.1. La literatura narrativa en relación con otras formas simbólicas.....	122
6.1.2. Relato y sueño	122
6.1.3. Relato y humor.....	122
6.1.4. Relato y juego.....	123
6.2. La literatura como codificación.....	124
6.3. La unidad de acción y emoción	131
6.3.1. Las habilidades de simulación y de lectura de la mente	132
6.3.2. La conexión cerebral de acción y emoción	136
6.3.2.1. Acciones, emociones y vida social	136
6.3.2.2. Emoción, sentimiento y conciencia.....	138

6.3.2.3. La conciencia como relato sin palabras.....	140
6.3.3. La conciencia de la inconciencia	143
6.3.3.1. Distribución de tareas e integración de resultados	147
6.3.3.2. Criterios tácitos en la toma de decisiones	149
6.3.3.3. La riqueza oculta del contexto.....	149
6.3.3.4. La confusión de hechos e interpretaciones.....	150
6.4. Síntesis	151

CAPÍTULO 7

LA COMUNICACIÓN, EL TEXTO NARRATIVO Y EL JUICIO ESTÉTICO	153
7.1. Comunicación literaria y comunicación humana.....	153
7.1.1. El autismo como deficiencia comunicativa.....	154
7.1.2. La comunicación narrativa.....	157
7.1.3. El contenido de la comunicación narrativa	158
7.1.4. Las unidades narrativas como indicios	160
7.2. La narración literaria como texto pleno	164
7.2.1. El sentimiento, estructurador implícito del texto narrativo	164
7.2.2. El sentido del texto: construcción del lector e implicación comunitaria	167
7.3. El juicio estético de los textos narrativos	174
7.3.1. Narración literaria y diálogo público.....	174
7.3.2. El lenguaje crítico sobre la narración artística.....	176
7.3.3. Juicio estético y conocimiento narrativo	180

CONCLUSIONES	183
--------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	195
--------------------	-----

Preámbulo

El objetivo de las teorías científicas consiste en reducir el margen de misterio que rodea a los objetos de su radio de acción, explicar su funcionamiento en términos precisos, racionales y coherentes y, en definitiva, conseguir una mejor comprensión de su modo de ser y una mayor eficacia en su dominio de actuación. La literatura, como el arte en general, que está en sus orígenes vinculado a rituales mágicos, ya de por sí misteriosos, ha conservado hasta nuestros días un halo de inefabilidad que se resiste a cualquier explicación científica, a pesar de los numerosos progresos que la teoría de la literatura ha conseguido en el siglo xx, como no se había realizado, a nuestro entender, desde Aristóteles. La propia naturaleza de la literatura, no conceptual, impide que descubramos su secreto en términos absolutos dentro de un lenguaje científico, por tanto conceptual.

El sentido de la obra literaria siempre será patrimonio de cada obra en particular, por más que las interpretaciones sean legítimas, supongan acercamientos a su núcleo intraducible y faciliten el acceso de futuros lectores. Y al decir que es patrimonio de la obra, no queremos afirmar que esta tenga un sentido definitivo oculto, sino una estructura que propone diversos recorridos de sentido, que solo existen cuando alguien los realiza en el acto de lectura, que alcanzan legitimidad en su relación con la obra y con el entorno en que vive y que, en definitiva, descansan en el hecho objetivo que es la obra, cuyo ser último no acaba nunca de definirse

y apresarse. Pero esto no ocurre solo con los objetos literarios, sino con todo lo que merece la atención de la especulación teórica o científica. El objeto último es inaccesible y solo él mismo posee todos sus secretos. Sin embargo, en el mundo del arte y de la literatura, el misterio se sitúa no ya en la identidad y significación última del objeto, sino que se refiere precisamente a sus mecanismos, a los modos de funcionar, de actuar sobre el lector y de producir sentido; como si este se produjera por arte de magia, ya que los recorridos convencionales no funcionan o simplemente conducen a resultados triviales de los que, sin saber muy bien cómo, surge una especie de iluminación, más en concreto: a través de un mensaje manifiestamente falso acerca de la realidad (permítasenos momentáneamente esta forma de expresión) la literatura nos conduce a numerosas verdades acerca de la existencia humana; para que se produzca ese salto es necesario que se pongan en funcionamiento múltiples mecanismos, se activen amplios dominios de conocimiento y se establezcan estrechas relaciones entre ellos.

Muchos estudios, en particular los relativos a la teoría de la ficción literaria y a los procesos de lectura, han revelado los entresijos de este trabajo que, por ser intuitivo, semiinconsciente y muy rápido, aparenta, en efecto, los caracteres de lo mágico, tal como se manifiesta continuamente en críticas y comentarios sobre todo tipo de textos literarios (por ejemplo, el siguiente comentario de *The New York Times, Book Review*, a propósito de la novela *El certificado*: «Singer es un mago que transforma la realidad en arte con un aparentemente fácil juego de prestidigitación») e incluso de lo religioso, como ponen en evidencia algunos conceptos utilizados para referirse a la experiencia que la literatura y el arte promueven: epifanía (Joyce), revelación (Huidobro), gracia (Bateson, Azúa), lo místico, el último refugio de administración de lo sagrado en nuestra secularizada sociedad (Groys), o la condición del genio artístico que «necesariamente invoca lo trascendental y lo extraordinario porque es plenamente consciente de ellos» (Harold Bloom).

En todo caso, esta apelación a la magia, al misterio y a la trascendencia pone de relieve que la literatura es algo más que una forma para ser admirada, que apela a múltiples fibras del ser humano y le exige una profunda implicación, que para conocer sus entresijos es necesario investigar todas las dimensiones del hombre con las que entra en relación, cómo le afecta y a través de qué mecanismos lo hace. Entendemos, en consecuencia, que la teoría de la literatura ha de considerar e integrar conocimientos de las diversas disciplinas que estudian al hombre, desde la antropología a la psicología evolutiva, desde la sociología a la filosofía de la mente, desde la lingüística a la neurología. Pero ha de hacerlo sin perder su identidad, sin alejarse del punto de

referencia objetivo que constituyen los textos, las obras de arte que, en el caso de la literatura, se presentan como textos, y en el marco de una concepción rigurosa de su naturaleza y función. El recurso de los estudios literarios a alguna de estas disciplinas resulta sin duda novedoso, pero porque tales disciplinas solo muy recientemente han alcanzado un grado de desarrollo o autonomía significativo, no porque la poética haya desdeñado los problemas que su concurso puede ayudar no solo a resolver, sino también a definir (los acercamientos cognitivos, por ejemplo, están bien arraigados en toda la tradición de las humanidades que se han centrado siempre en las cuestiones de la mente y el lenguaje con perspectivas abiertas e integradoras [Mark Turner 2002: 9-20]).

En este sentido, creemos que la integración, en el marco de la teoría literaria tal como se ha conformado en los últimos años, de los descubrimientos realizados por esas otras disciplinas más o menos próximas, constituye un buen método para comprender el funcionamiento de lo literario e intentar reducir su misterio en un futuro inmediato al mínimo nivel necesario. En esta línea se sitúa nuestra investigación que ha elegido el texto narrativo no solo por el interés específico que ofrece, singularmente su naturaleza imaginativa, su condición de imitación de acciones y conductas humanas, sino porque consideramos que en este aspecto se encuentra gran parte del misterio, por otra parte característico, en mayor o menor medida, del arte en general.

AGRADECIMIENTOS

La curiosidad y el empeño por abordar la teoría literaria como encrucijada interdisciplinar fue suscitada y alentada, desde mis años de estudiante hasta hoy mismo, por María del Carmen Bobes Naves, que leyó el original e hizo sugerencias y comentarios enriquecedores. Algunos antiguos alumnos, hoy ya viejos compañeros y amigos, me impulsaron con su entusiasmo, sus proyectos y sus propuestas a ampliar los límites de la teoría: con Juan Carlos García, Guillermo Lorenzo, Javier Rubiera, Ricardo Saavedra y Pedro J. Alonso tuve oportunidad de discutir con provecho muchas de las cuestiones que aquí se abordan. También leyeron alguna versión del texto y aportaron su colaboración mis colegas Fernando Andacht, Enrique del Teso, José Luis Cortés y Fernando Baños. Alberto Álvarez Sanagustín, Magdalena Cueto, Emilio Fechilla y Gloria Baamonde forman parte del sustrato en que resulta posible y estimulante plantearse, discutir e investigar nuevos problemas semióticos y literarios.

Una muy grata conversación con Darío Villanueva me ayudó a encontrar una orientación definitiva para el trabajo. Y por supuesto Teresa Pereira, mi mujer, sin quien ni siquiera habría iniciado la aventura, y mis hijas, Susana y Cristina, que ofrecieron una colaboración más indirecta, pero permanente e igualmente eficaz.

Quede constancia, finalmente, de que la investigación que aquí se presenta fue subvencionada por la Fundación para el Fomento en Asturias de la Investigación Científica Aplicada y la Tecnología (FICYT) como parte del proyecto titulado *El texto: unidad estructural y diversidad tipológica* (IB-05043).

PRIMERA PARTE

LA NARRACIÓN COMO
ARTE Y COMO TEXTO

CAPÍTULO 1

La literatura como arte

La definición de la literatura no deja de plantear múltiples problemas que la teoría de la literatura no puede resolver por sí misma sin caer en petición de principios. Nuestra opinión es que, considerando a la literatura como una forma de conducta expresiva del ser humano, su definición habrá de venir de otras disciplinas más especulativas y empíricas cuyos fundamentos no pueden ser otros que un contacto profundo, directo y prolongado con el ser humano en todas las manifestaciones que ofrece su presencia en la Tierra: a lo largo y ancho de su geografía, en el transcurso de todos los tiempos, desde la mirada atenta e inquisidora del trabajo de campo, de la comparación de culturas y sociedades, y desde la mirada interior reflexiva y fenomenológica. Existen varias disciplinas que proponen respuestas a este interrogante, respuestas que, si bien no son definitivas, habrán de ser discutidas en el marco de esas disciplinas y no en el nuestro de la teoría literaria. Como señala Habermas (1981: 37), en toda teoría, en toda argumentación, hay que partir de algo que se convenga como válido y que ya no puede fundamentarse más, que no puede someterse a discusión so pena de prolongar esta indefinidamente. En nuestra opinión, uno de los fundamentos básicos de la teoría literaria tiene que ser el de la definición misma de la literatura, que por eso mismo se da por supuesta con mucha frecuencia y, desgraciadamente, incluso acaba por olvidarse en ocasiones, con lo que el sentido de la investigación queda desfigurado. En todo caso, para el

propósito de nuestro proyecto es muy relevante la formulación clara y explícita de qué es la literatura y cuáles son sus funciones, toda vez que el objetivo que nos guía es precisamente el de determinar cómo se alcanzan y qué diferencias presentan con respecto a otros fenómenos semejantes.

Si, por decirlo en los sencillos términos con que lo planteó Roman Jakobson, el objetivo de la teoría de la literatura es estudiar qué hace de un mensaje verbal un mensaje literario, la especificación misma de qué sea lo literario habrá de proceder, como decimos, de otras disciplinas, al menos si no se quiere caer en un formalismo bastante banal, que tienen sus propios instrumentos, tradiciones y principios: la filosofía, la estética, la antropología y aun la sociología y algunas formas de psicología, sin desdeñar las aportaciones de tipo metaliterario que pueden aportar los artistas y escritores. Con esto no queremos proponer ahora un debate sobre el concepto de lo literario, enfrentando los resultados de estas áreas del saber para obtener conclusiones propias; por el contrario, lo que pretendemos es justificar la adopción de un determinado punto de vista sobre nuestro objeto, sin entrar a discutirlo, sino simplemente por la convicción alcanzada tras el estudio de algunas propuestas filosóficas, estéticas y antropológicas, fundamentalmente, y con la creencia de haber hallado un consenso bastante general, más allá de ciertos matices coyunturales, algunas diferencias en el vocabulario y el distinto peso que reciben los diversos aspectos y componentes de lo literario según las circunstancias y otras variables. Al mismo tiempo queremos significar que, a pesar de ciertas divergencias irreconciliables entre escuelas muy específicas, hemos encontrado una relativa uniformidad en las concepciones de los grandes pensadores y en las intuiciones de muchos artistas; las diferencias en el lenguaje, en el relieve que cada uno concede a los distintos aspectos del objeto, en el sesgo introducido por la época, el país o el campo del saber de que se trata no ocultan, entendemos, un sentimiento básico generalizado acerca de lo que es la belleza, el arte o la literatura.

Como se habrá observado por esta breve enumeración, ya hemos asumido un punto de vista restrictivo, el que considera a la literatura como una forma de arte, opción que exige hacer frente y explicar la posición en el universo de la cultura de todas las producciones que presentándose bajo la apariencia de la literatura, como formalmente literarias, no alcanzan sin embargo la categoría de arte: conceptos tan borrosos como la mala literatura, la falsa literatura o la creación verbal imaginaria de propósitos no artísticos tienen que ser considerados simultáneamente para alcanzar una comprensión del conjunto y de cada uno de ellos por referencia a los demás. La noción de literatura como arte será, en todo caso, la pauta principal.

Si la literatura puede ser definida axiomática y casi tautológicamente como arte que se manifiesta verbalmente, no cabe duda de que gran parte del problema queda desplazado a la definición del arte. En los últimos años y para propósitos distintos, hemos venido adoptando la que propone en diversas publicaciones la filósofa norteamericana Suzanne K. Langer. Para ella el arte es una expresión (proyección, forma simbólica) del sentimiento humano para su conocimiento y contemplación (1953: 47, 1967: 35-48). En este breve capítulo preliminar, nos proponemos analizar las implicaciones de esta definición y compararlas con las concepciones de otras figuras importantes del pensamiento actual.

1.1. *Expresión*

Suzanne K. Langer utiliza tres términos distintos para clasificar el tipo de cosa que el arte es. Nosotros hemos destacado el término «expresión», que nos parece más exacto desde una perspectiva semiótica, que el término «forma simbólica», mucho más genérico y, por tanto, indefinido. En la clásica concepción de las funciones del lenguaje de Kart Bühler (1934: 69 y ss), que nos parece perfectamente acorde con el planteamiento de Langer, el signo es expresión en la medida en que su sentido no procede de una convención que actúa explícitamente en el acto comunicativo, sino de una relación de concomitancia existencial entre ambos. El signo, término genérico de Bühler para referirse a todas las formas de significación, no es símbolo (convencional en su concepción) de los objetos y relaciones extrasemióticas, sino síntoma o indicio, «en virtud de su dependencia del emisor, cuya interioridad expresa» (1934: 69). En la expresión, en las formas expresivas, el sentido no se reconoce inmediatamente a través de la convención, pues es un sentido indirecto, ligado al emisor y, por tanto, a todas las circunstancias de la emisión. Son ejemplos de la expresión o función expresiva las interjecciones, en las que es predominante, pero también los actos de habla a partir de ciertas condiciones que los constituyen: una orden expresa el deseo del hablante de que el destinatario realice lo especificado en el contenido proposicional, una aseveración expresa la creencia del hablante en la veracidad de lo que asevera, etc., con mucha frecuencia aquello que se expresa depende del contexto (en las interjecciones mismas) y de los conocimientos de los interlocutores que le permiten valorar la situación.

Por tanto, al decir que el arte es expresión, entendemos que lo que la obra de arte transmite no es el significado simbólico que representa (puramente imaginario y sin conexión con la situación vital de los usuarios) sino las actitudes que expresa

indirectamente por medio de mecanismos característicos, pero también por la movilización de disposiciones humanas generales y saberes culturales que, proyectados sobre los enunciados, revelan la implicación del emisor y, por ende, de los lectores.

La vacilación terminológica de Langer no es obstáculo para que adoptemos este concepto de expresión, pues ella utiliza la etiqueta «forma simbólica» en el sentido más genérico que incluye la expresión, pero también los símbolos convencionales. Esto se ve corroborado por el empleo de un tercer término, «proyección», que tiene un alcance más antropológico que semiótico y refuerza la idea de expresión como exteriorización de procesos interiores. La literatura, mejor dicho, algunas de sus manifestaciones formales o de sus formas genéricas, como la poesía, el teatro o la narración, constituyen universales de la cultura humana, esto es, están presentes allí donde el ser humano funda una cultura y, por tanto, cumplen alguna función dentro de las sociedades que las producen. Son, por tanto, proyecciones del hombre, extensiones de su organismo, exteriorizaciones de funciones internas, en definitiva, una especie de prótesis que amplía las funciones de alguna parte de su organismo o de alguno de sus mecanismos. Es la tesis de Edward Hall (1976: 32), que más tarde adoptó McLuhan. Numerosas proyecciones del hombre, dice Hall, son de hecho expresiones de su naturaleza fundamental en su riqueza y multiplicidad. El fenómeno de la proyección pone de manifiesto el arraigo de la literatura y el arte, y de todas las instituciones, en la naturaleza humana, en los comportamientos más funcionales y primigenios de los que proceden, en las tendencias innatas a la realización del ser.

Como instituciones, la literatura y el arte se manifiestan en unos entornos, con unas condiciones y siguiendo unas pautas específicas que parecen autónomas y fuertemente convencionalizadas; por el contrario, en cuanto proyecciones, en cuanto evolución de exteriorizaciones más primitivas, nos obligan a considerar su funcionalidad más fundamental y espontánea, su condición de partes de nosotros mismos, de nuestro organismo, de nuestro espíritu.

En suma, la consideración del arte como expresión no oculta su condición de proyección, por el contrario, la implica, tampoco niega su carácter de forma simbólica: es un tipo particular. La propia Suzanne K. Langer, en su libro *Mind: An Essay on Human Feeling*, usa el término proyección en el título de un epígrafe: «The projection of feeling in art», y reflexiona sobre su significado sin alejarse del que hemos propuesto y de sus relaciones con «expresión» y «forma simbólica»:

‘Projection’ is really a word-of-all-work; sometimes it is used to denote a principle of presentation. Sometimes it is applied to the act of making the presentation, i. e., setting up the

symbol; the paranoiac's projection of his own feelings into someone else, who serves as a symbol of himself, is held to be an act, and indeed a mistake on his part. And finally, perhaps most often, we call the symbol itself a projection of what it symbolizes. In this sense, art may be said a projection of the artist's idea into some perceptible form; the expressive object he creates is called a projection of the life, mood, emotion or whatever he makes it express (1967: 36-37).

Independientemente de cuál sea su contenido, el arte se manifiesta problemático en su apariencia externa, en su condición semiótica; tanto el indicio o síntoma de Bühler como el concepto paralelo de índice en Peirce¹ constituyen clases de signos con alto grado de indeterminación, dependientes del uso y del entorno, poco convencionalizados y, en suma, carentes de una significación preestablecida, precisa e invariable. Estas características se corresponden con el sentimiento intuitivo más generalizado acerca del arte, pero deberían recibir una explicación convincente que evitara tenerlas como rasgos de oscuridad e indefinición, pues, como veremos más adelante, son la consecuencia de cumplir adecuadamente la genuina función que las obras de arte proyectan y de su propia forma de ser comunicativamente eficaces.

1.2. *Sentimiento*

El arte trata del sentimiento humano, no del sentimiento específico de su creador que, como el poeta Gottfried Benn puede llegar a declarar: «¿Sentimientos? Yo no tengo sentimientos» (Friedrich, 1956: 24). Ciertamente, el término *sentimiento* tiene un sentido muy amplio y difuso. Sin embargo, nos parece que ello refleja precisamente el vasto y no acotado terreno que el arte aborda, desde la percepción de un olor, pongamos por caso, hasta una cosmovisión, desde una actitud coyuntural hacia cualquier entidad, hasta un carácter complejo y contradictorio que es, en definitiva, una manera permanente de sentir el mundo.² El antropólogo George

¹ *Cfr.* Ch. S. Peirce: «Index. A sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand. [...] Indices may be distinguished from other signs, or representations, by three characteristic marks: first, that they have no significant resemblance to their objects; second, that they refer to individuals, single units, single collections of units, or single continua; third, that they direct the attention to their objects by blind compulsion. But it would be difficult if not impossible, to instance an absolutely pure index, or to find any sign absolutely devoid of the indexical quality.» (CP 2.305, 1901).

² *Cfr.* otra versión de la definición de S. Langer, (1957: 23): «Una obra de arte es una forma expresiva creada

Bateson, que considera al arte como una forma desarrollada del lenguaje cinético y paralingüístico, los cuales versan sobre sentimientos, los define de una manera todavía más general, como «asuntos de relación –amor, odio, respeto, temor, dependencia, etcétera– entre una persona y las que tiene frente a sí, o entre una persona y el ambiente» (1972: 442). Es decir, frente al lenguaje convencional, que pretende representar las cosas y las ideas en forma objetiva, los sistemas relacionados con el arte y los gestos transmiten la manera en que la realidad nos afecta, el modo en que la vivimos y experimentamos, la relación que mantenemos con ella. Por eso, también nos parece válida la fórmula de Edward O. Wilson, reconocido sociobiólogo y acérrimo defensor de la unidad del conocimiento. Wilson defiende precisamente la necesidad de un estudio transdisciplinar de las artes, en la medida en que las raíces de su inspiración se retrotraen a la historia profunda hasta el origen genético del cerebro humano y son permanentes; no pueden ser encerradas por esta o aquella disciplina de la ciencia:

La razón es que el papel exclusivo de las artes es la transmisión de los intrincados detalles de la experiencia humana mediante artificio para intensificar la respuesta estética y emocional. Las obras de arte comunican directamente el sentimiento de una mente a otra, sin ninguna intención de explicar por qué tiene lugar el impacto (1998: 321).

El sentimiento, la relación, la experiencia. Susan Sontag se refiere al mismo objeto con otro término, la conciencia:

Una obra de arte puede contener todo tipo de información y ofrecer enseñanzas sobre nuevas actitudes (a veces encomiables). Podemos aprender teología medieval e historia florentina en Dante; podemos hacer nuestra primera experiencia de melancolía apasionada con Chopin; Goya nos puede convencer de la barbarie de la guerra, y *Una tragedia americana*, de la inhumanidad de la pena capital. Pero, en la medida en que tratemos estas obras en cuanto obras de arte, la satisfacción que proporcionen será de otro orden. Será una experiencia de las cualidades o las formas de la conciencia humana (1966: 55).

para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación, y lo que expresa es sentimiento humano. Aquí debe tomarse la palabra “sentimiento” en su acepción más amplia, representando todo lo que puede sentirse, desde la sensación física, el dolor y el alivio, la excitación y el reposo, hasta las más complejas emociones, tensiones intelectuales o bien los tonos de sentimiento constantes de una vida humana consciente».

Una gran obra de arte no es nunca simplemente (ni siquiera fundamentalmente) un vehículo de ideas o de sentimientos morales. Es, antes que nada, un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad, y cambia la composición, si bien ligeramente, del *humus* que nutre todas las ideas y todos los sentimientos específicos (1966: 385).

Y Jacob Bronowski, en su profunda indagación sobre el arte como forma de conocimiento, también encuentra particularmente apropiada la palabra *conciencia* para referirse al contenido de ese conocimiento, porque conciencia quiere decir precisamente sentir, saber con, «es sabiduría con otra persona», «saber cómo es ser aquella persona», «lo que el libro nos dice realmente acerca de todas las personas que en él figuran es cuál es la sensación de ser como ellas, si lo conseguiríamos soportar, cuáles son los conflictos que se levantan» (1979: 165-166).

Puede parecer que el término *conciencia* es todavía más equívoco e impreciso que los anteriores. Sin embargo, aunque no nos parece necesaria una mayor determinación en lo que afecta a la definición del arte y la literatura, cuyos objetos abarcan las formas más heterogéneas de la subjetividad humana, sí creemos que un uso más riguroso del término puede ser útil para comprender los mecanismos de la significación narrativa que más adelante estudiaremos. La conciencia, por otra parte, ha sido un objeto privilegiado de estudio en las últimas décadas. La neurología, la psicología cognitiva y la filosofía de la mente le han dedicado abundantes páginas. Nos parece interesante, por ahora, recordar la descripción que hace Antonio Damasio, porque pone en juego e integra todas las dimensiones que han aparecido en este epígrafe.

Para Damasio, la conciencia es, dicho brevemente, el conocimiento del sentimiento de una emoción. Esto supone que en nuestro organismo, y a propósito de su relación con el entorno, se producen tres fenómenos estrechamente relacionados: la emoción, sentir esa emoción y saber que sentimos esa emoción. La emoción es el conjunto de respuestas somáticas y cerebrales que se producen en un organismo a partir de su relación con el entorno, con un objeto inductor de la emoción. El sentimiento o sensación es la imagen que el organismo se hace de tales respuestas. Finalmente, la conciencia genera el conocimiento de que dentro del individuo que las forma existen esas imágenes, las sitúa en perspectiva del organismo y las atribuye a una representación integrada del organismo; al hacerlo así, permite la manipulación de tales imágenes para su beneficio.

Cosa curiosa, la conciencia comienza como sensación de lo que ocurre cuando vemos, oímos o tocamos. Dicho con palabras más precisas, se trata de una sensación que acompaña a la fabricación de cualquier tipo de imagen (visual, auditiva, táctil, visceral) dentro de nuestro organismo vivo. Colocada en el contexto adecuado, la sensación registra esas imágenes como imágenes nuestras y nos permite decir, en el sentido estricto de los términos, que vemos, oímos o tocamos. Los organismos que no están preparados para generar una conciencia central están condenados a fabricar imágenes de visión, oído o tacto, aquí y ahora, pero no pueden llegar a saber que han hecho semejante cosa. Desde sus más humildes comienzos, la conciencia es conocimiento y el conocimiento es conciencia, tan entrelazados entre sí como la verdad y la belleza lo estaban para Keats (2001: 37).³

1.3. *Conocimiento*⁴

«La conciencia es conocimiento y el conocimiento es conciencia» con esta fórmula se comprende mejor la flexibilidad de las formas que se emplean para referirse a aquello sobre lo que el arte versa: la emoción, entendida en el sentido de Damasio, está muy al fondo, mediatizada por el sentimiento de la propia emoción; el sentimiento, diríamos, es objeto de conocimiento, aquello que conocemos a través del arte, pero como el conocimiento es conciencia, bien podemos decir con Susan

³ Es curiosa la proximidad entre estas ideas y las del filósofo Roger Collingwood (1938) a propósito de la expresión de las emociones en el arte. Para Collingwood, expresar una emoción significa, en primer lugar, ser consciente de que se tiene una emoción, pero no de cuál sea la emoción particular que se tiene; se empieza siendo consciente de una perturbación o excitación que se produce dentro de uno, pero se ignora su naturaleza. En este estado uno sabe que siente, pero no sabe lo que siente:

De esta condición de angustia y de opresión se libera haciendo algo a lo que llamamos expresarse. Esta es una actividad que tiene algo que ver con aquello que llamamos lenguaje: se expresa hablando. Tiene también algo que ver con la conciencia: la emoción expresada es una emoción de cuya naturaleza la persona que la siente deja de ser inconsciente. Tiene algo que ver con la manera en que siente la emoción. Mientras no la ha expresado la siente de una manera que hemos llamado angustiada y de opresión; una vez expresada la siente de una manera en la que esta sensación de opresión ha desaparecido. Su mente se aligera y tranquiliza de algún modo.

Las ideas de Collingwood sobre el arte no desentonan de las que aquí estamos considerando; sin embargo, su defensa a ultranza de las teorías expresivas lo lleva a un rechazo explícito y tajante de la condición representativa del arte que, según analizaremos más adelante, no solo no nos parece rechazable, sino que resulta compatible con la concepción expresiva e incluso la vuelve más congruente.

⁴ En el desglose de la definición de Langer que estamos haciendo omitimos la preposición «para» que, sin embargo, merece también algún comentario. No creemos que indique necesariamente intencionalidad individual, es decir, que el productor de arte se proponga conscientemente alcanzar un objetivo de naturaleza específica, sino más bien un objetivo intrínseco y oculto, antropológico y vinculado con otros objetivos y actividades que no nos corresponde analizar aquí.

Sontag que el arte es «experiencia de las cualidades o las formas de la conciencia humana».

Pero lo que ahora nos corresponde es subrayar la idea de que el arte es conocimiento, de que los sentimientos específicos de cada obra intervienen en el proceso artístico como objeto de conocimiento, de enriquecimiento de nuestras experiencias, de modificación de nuestra conciencia y sensibilidad. No se trata, pues, de que el arte provoque sentimientos, de que la experiencia del sentimiento expresado sea el efecto de la comunicación, como tampoco se trata de negar la existencia de un sentimiento estético, sino únicamente de diferenciarlo del sentimiento expresado y conocido por el arte, que es específico de cada obra. El sentimiento (efecto, placer o experiencia) estético es un sentimiento genérico que se relaciona con la experiencia misma del conocimiento, con el impacto que nos produce penetrar sin análisis en las profundidades del ser humano, es decir, de nosotros mismos. Este sentimiento no tiene nada que ver con el sentimiento expresado, es decir, conocido, aunque, por el carácter de representación de acciones humanas que tienen muchas obras de arte, se genera cierta empatía y con ello una coloración del sentimiento estético con ese sentimiento expresado. Así, por ejemplo, el placer que nos produce un cuadro que expresa la manera en que un personaje vive las penalidades de una agresión puede estar teñido de una tonalidad sombría que forma parte del sentimiento que captamos, admiramos y contagia la experiencia de percepción y disfrute.

En todo caso, esta tonalidad inevitable no es esencial a la respuesta estética. Más concretamente, creemos que el arte no tiene por objeto suscitar emociones, salvo la emoción estética y que, por tanto, cuando las emociones están programadas en el objeto, la dimensión cognitiva tiende a atenuarse o desaparecer y el fenómeno que se produce está más relacionado con la diversión que con el arte. El hecho de que puedan coexistir no hace sino subrayar los riesgos de confusión.

1.4. *Contemplación*

La idea de contemplación, según creemos, añade un matiz a la función del arte en las sociedades humanas. El conocimiento supone la adquisición de nuevos contenidos, en nuestro caso nuevas experiencias o sentimientos que, una vez asimilados, pasan a formar el acervo de lo conocido y dominado. Una vez explorado y roturado un territorio, lo que cumple es intentar la conquista de nuevos territorios. El conocimiento exige la renovación continua. La novedad deja de serlo con el paso del tiempo. Pero las obras de arte permanecen entre nosotros y siguen recibiendo nuestra

admiración porque son el mejor registro de nuestras experiencias y maneras de sentir, ya no son conocimiento, sino memoria. En la obra de arte queda codificado, para su recuperación y contemplación ulterior, un cúmulo de información muy amplio y complejo que solo la obra expresa con profundidad una y otra vez, por más que con su presencia continuada en las comunidades humanas vaya perdiendo en gran medida su capacidad de sorpresa.

En resumen, el arte se nos ofrece en dos dimensiones: como explosión o impacto y como presencia duradera; o lo que es lo mismo, su valor está relacionado con la originalidad, ligada al factor conocimiento, y la capacidad de permanecer en la conciencia y los espacios sociales, ligada a la memoria. Ambos valores parecen en crisis simultánea: la productividad desenfrenada lleva consigo un reemplazo inmediato de los objetos artísticos y un olvido consiguiente de las producciones precedentes, una sustitución de la novedad originaria por el estereotipo de la originalidad que produce ejemplares volátiles, renovación superficial sin posibilidad de permanencia. El arte se consume en los dos sentidos de la palabra y no encuentra espacio público para la aparición, la permanencia y el reconocimiento. La literatura en particular sufre las acometidas de las nuevas tecnologías y su seducción plurisensorial que amenazan, dicen, la propia existencia del libro que le sirve de vehículo. En efecto, la literatura tiene que ver con la originalidad y las formas explosivas porque es conocimiento de las formas de sentir la vida. El valor estético está, en primer término, en el impacto que produce en cada uno de nosotros la revelación de esos sentimientos que podrían ser los nuestros. La emoción estética se relaciona con el propio impacto que produce la revelación no conceptual de algo nuevo, no en las emociones suscitadas por la obra, con respecto a las cuales el lector debe guardar cierta distancia, para poder contemplarlas y conocerlas. Por eso mismo, quienes valoran únicamente la dimensión explosiva defienden el carácter efímero de la experiencia artística y la destrucción de sus manifestaciones, si las hubiere. Piénsese, por ejemplo, en los *happenings*, las *performances* y demás cosas por el estilo. Sin embargo, que las obras de arte puedan ser asimiladas y reutilizadas, incluso que vean atenuada su capacidad de sorprender, no es razón para negarles la de seguir siendo la forma más adecuada de conservar y conocer los diferentes sentimientos de la especie en todas sus implicaciones.

1.5. *El arte como representación*

No se nos oculta que la definición que hemos adoptado no parece tener en cuenta una faceta que se le reconoce al arte en todas las épocas y se considera prio-

ritaria en algunas, la del arte como representación y, a partir de ahí, crítica de la realidad. A nuestro entender, el arte es esencialmente una forma de conocimiento emocional, pero las propias exigencias de ese conocimiento favorecen también un conocimiento del mundo, de la sociedad, de la vida y de la historia. La razón de que esto sea así es que el sentimiento tiene necesariamente un objeto al que se refiere, es relación o implicación con algo. No hay sentimiento en abstracto, el sentimiento es siempre contextual; como señala Agnes Heller (1979: 125): «En las emociones lo que causa la emoción, aquello acerca de que sentimos la emoción, etc., pertenece a la misma emoción... El contenido del sentimiento no puede ser separado, en principio, de lo que suscita el sentimiento y de la interpretación del sentimiento». Y el contexto es siempre histórico, forma parte de las situaciones que el hombre vive, es la propia configuración de esas situaciones. Desde luego, existen conceptos para los sentimientos, abstracciones inscritas en el vocabulario de la lengua («tristeza», «aburrimiento», «amor», «compasión», «desazón», etcétera), en cuya definición puede hacerse referencia, también abstracta, a su vinculación contextual (*compasión*: «sentimiento de conmiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o desgracias», DRAE). En estos casos, la singularidad del sentimiento queda totalmente borrada y desfigurada. Precisamente el arte se caracteriza, frente a la ciencia y el pensamiento, en que pretende captar esa singularidad que es indisoluble del contenido, por eso tiene que evocar distintos aspectos de la realidad, para captar la variedad específica del sentimiento abstracto; una cosa es la compasión en general, que el término define con precisión, pero sin matices, y otra los sentimientos individuales de compasión, diferentes entre sí, por ejemplo, la compasión hacia quien sufre condiciones de vida precarias y la que se tiene hacia quien padece problemas psicológicos. Como veremos en el capítulo 5, la literatura entra en conexión con diversos estratos de la realidad, desde la realidad histórica a la existencial experimentada por el lector, y lo hace, entre otras cosas, para alcanzar la característica individualización del sentimiento.

1.6. *La literatura como diversión*

No quisiéramos finalizar este breve capítulo sin subrayar que la concepción de la literatura como arte la convierte en una forma de conocimiento y no necesariamente de diversión. La función del arte es conocer los sentimientos. Puede que ello vaya acompañado de emociones placenteras que se descargan en las situaciones ficticias que la obra de arte crea, esto es lo propio de la diversión, pero no es esto lo que

la convierte en obra de arte y, por tanto, no es una condición necesaria de su carácter artístico. Existen numerosos textos que persiguen únicamente la diversión, textos que cumplen una función antropológica, desde luego, pero que, si no consiguen ir más allá, no se inscriben en nuestro ámbito de investigación.⁵ El hecho de que en ambos casos intervengan emociones puede producir alguna confusión, por no hablar de la que se plantea en relación con formas pseudoliterarias como las que conforman el fenómeno *kitsch* (Eco, 1964). No pretendemos entrar en este interesantísimo terreno más que en la medida en que una caracterización de los resortes que subyacen en los textos y en las experiencias literarias contribuye a fijar de una manera más nítida las fronteras entre estos ámbitos. En todo caso, suscribimos, para el arte en general, lo que Francisco Ayala dice a propósito de la poesía:

La poesía es, a su modo, un método de conocimiento, conocimiento por vía intuitiva, que sin duda posee mayor amplitud y quizá mayor calado que el ofrecido en la vía racional de filosofía y ciencia; y tal es la razón de que filosofía y ciencia vayan redescubriendo tardíamente verdades que ya desde muy pronto la humanidad había recibido en revelaciones fulgurantes a través de la imaginación poética. Esto y no otra cosa es lo que implica el clásico «enseñar deleitando», siempre que no se interprete el enseñar como pedestre didactismo ni se abarate el deleite en trivial entretenimiento.

Nuestro propósito consiste, precisamente, en investigar los mecanismos, los procesos y las formas, las disposiciones y facultades humanas que permiten a la narración convertirse en una forma artística de conocimiento y satisfacción.

⁵ Sobre las diferencias entre el arte, la diversión y otras formas con que suele asociarse, asumimos los puntos de vista de Roger Collingwood (1938: 80-83) para quien el arte es un proceso de conocimiento que se produce en primer lugar en el artista, mientras la diversión es una técnica en la que el emisor calcula los medios para producir en el público unos efectos que no se producen en él, una artesanía en la que «una emoción es provocada por sí misma, como una experiencia deleitable», no como un objeto de conocimiento.

CAPÍTULO 2

El concepto de texto

La obra literaria es arte y, en cuanto tal, expresión del sentimiento humano, pero es arte que se manifiesta por medio del lenguaje, como sucesión de palabras y oraciones, como objeto complejo y unitario; a este tipo de objetos los denominamos, en un primer examen más bien intuitivo, *textos*. El concepto intuitivo de texto es acorde con algunos de los rasgos más significativos del arte y de la literatura: el texto es el vehículo de la interacción comunicativa que el arte promueve (expresión para el conocimiento), el texto se caracteriza por la imbricación de sus componentes, por la interpenetración de sus partes, por su textura, propia también de los objetos artísticos, el texto es la forma en que se reúnen y unifican las unidades lingüísticas menores, y esa es también la impresión que produce la obra literaria, de unidad y totalidad formada por múltiples elementos más pequeños de diversos grados de complejidad. La consistencia que tienen las propiedades de comunicación, unidad-totalidad y textura es tan grande en los conceptos de arte y texto que este último término ha extendido su uso de manera metafórica más allá de la literatura para alcanzar al arte en general, al texto artístico no lingüístico. Esta aproximación de los conceptos nos invita a un análisis más riguroso y profundo de los mismos y de sus relaciones, a un reconocimiento de las unidades, mecanismos y estructuras del texto que permita una caracterización de las unidades, mecanismos y estructuras de la literatura en cuanto tal, es decir, del texto literario, pues de esta manera se pondrán de manifiesto sus peculiaridades como forma de comunicación.

2.1. *El texto como escritura. Sentido débil de texto*

El Diccionario de la Real Academia, en la vigésima primera edición, define la palabra *texto* como «conjunto de palabras que componen un documento escrito».⁶ Por su extensión, nos dice poco a propósito de los textos. Solo dos propiedades: escritura y conjunto de palabras. Son textos, en este sentido, los anuncios luminosos, las listas de la compra, el menú de un restaurante, un telegrama, un ensayo, un editorial de un periódico, una novela, la nota adhesiva colocada en la puerta del despacho que dice «estoy en la biblioteca», una tarjeta de visita, el manual de instrucciones de la lavadora, etc. Efectivamente, es un uso muy habitual de la palabra *texto* para referirse a palabras escritas y reunidas en soporte común. Podemos, por ejemplo, preguntar cuál es el texto de un papel escrito que tiene palabras y dibujos; con ello queremos separar e identificar lo verbal, las palabras, sin preocuparnos por su estatuto como mensaje, acto de habla, etc. Aun sabiendo que se trata de palabras escritas al azar como resultado de un juego, preguntar por ellas utilizando la palabra *texto* es algo totalmente normal. Y, sin embargo, no diríamos en este caso que se trata de *un* texto. Si el actor no recuerda las palabras que tiene que decir reclama al apuntador: «¡texto!» Necesita y pide que le lean unas cuantas palabras, no *el texto* completo.

Las palabras sueltas, los fragmentos, lo escrito medio inadvertidamente sobre el mantel de papel, en definitiva, es texto, pero no constituyen un texto. La definición de la Academia apenas sugiere esta idea de unidad en la palabra *conjunto*.⁷ Las palabras que debemos buscar en una sopa de letras forman un conjunto, pero no diríamos que ese conjunto es un texto. Esta acepción de *texto* parece poco refinada y vaga, un comodín como *cosa* («texto = cosa escrita»). Así pues, aunque registra un uso muy amplio, esta definición no es útil para comprender lo que es un texto. La idea de que las palabras escritas se relacionan para formar un todo que no es simplemente la suma de las partes y la idea de que el todo se presenta con una intención comunicativa están asociadas al concepto de texto. Se dice *redactar un texto*: puede ser una

⁶ Se trata de un artículo enmendado en la última edición en la que queda como sigue: «Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos». Por razones que se irán aclarando a continuación, la definición vieja nos parece más vaga, pero por ello también más capaz de acoger los distintos usos, salvo los orales que, en su forma espontánea, nosotros no consideraremos como texto. Nuestra intención es ir progresando desde un sentido más amplio y genérico hasta los textos concretos pasando por los tipos de texto. Esta es la razón de que hayamos elegido la definición de 1992 y no la última.

⁷ En la nueva edición también el término «coherente» sugiere la idea de unidad, pero a costa de perder la referencia a la idea genérica de texto como opuesta a la de imagen.

novela o una solicitud de empleo, pero no una lista de la compra. El texto es, pues, un todo organizado. La misma etimología (de *textus*, *tesere*, «tejer») sugiere el estilo de esa organización: la de un tejido. Un texto tiene textura o textualidad. Por esta razón, la lista de la compra, el menú de un restaurante o la guía telefónica no llegan a constituir textos. Son conjuntos de palabras, hasta presentan cierta unidad, pero no están ensamblados textualmente; entre las palabras o grupos de palabras hay una mera relación de adición, de yuxtaposición de informaciones. Tampoco la intención comunicativa, por más que el mero uso lingüístico la sugiera, resulta manifiesta. Más bien estamos ante un almacenamiento de información para ser recuperada por un usuario no necesariamente en su totalidad, sino en segmentos pequeños (por ejemplo, un número de teléfono o un nombre de la lista de admitidos a un examen). La transmisión de información es ya una forma de comunicación, desde luego, pero la verdadera comunicación implica más al destinatario y reconoce la reversibilidad de la situación. En suma, si el término *texto* tiene un sentido débil cuando se emplea para referirse a las palabras escritas en cuanto palabras y en cuanto escritas, pero sin atender a los factores que puedan reunir las, no mucho más fuerte es el sentido de texto aplicado a las relaciones o enumeraciones de elementos de determinada índole. Hay unidad (por la pertenencia de los elementos a determinada clase) y organización (por clases, si hay varias, como el menú, o de acuerdo con otros criterios, para diferenciar dentro de la clase, alfabética en la guía telefónica, por actividades en las páginas amarillas, etc.), pero esa unidad no procede de las relaciones concretas entre los elementos, sino del criterio clasificatorio que los une.

Así pues, todos estos casos no constituyen textos, carecen de la unidad, de la cohesión, de la interrelación entre sus componentes y de estos con el conjunto, del entramado que forman las palabras cuando intuitivamente lo reconocemos como texto. La idea de texto está asociada a la de un plan global, a la de un discurrir fluido, natural, coherente e inteligible de las distintas unidades hasta formar una significación compleja pero integrada de todas ellas, a la de organización más que a la de superposición, a la de mensaje más que a la de repertorio. Por otra parte, las nociones comunes acerca de qué es un texto en abstracto conviven con la percepción de múltiples variedades, con la impresión de que esa idea general nos permite identificar los textos (frente a los no textos por decirlo así) de una manera superficial, casi puramente formal, por el aspecto con que aparecen a nuestra vista, pero no nos permite reconocer las estrategias y estructuras lógicas, semánticas y pragmáticas de los textos concretos. Necesitamos, por tanto, conceptos nuevos que permitan fundamentar las intuiciones e ideas comunes acerca de lo que es un texto, relacionarlas con propieda-

des más formales y manifiestas, explicar sus funciones en la interacción comunicativa y sus condiciones de variación para producir los textos concretos, cuyo número es infinito y abierto, y los tipos estructurales en que cabe clasificarlos.

2.2. *Unidad y textura. Sentido fuerte de texto*

Creemos que hay dos propiedades que se pueden asignar a los textos más allá de toda discusión, son la unidad y la textura. La unidad significa la condición de que todos sus componentes están integrados en una totalidad superior que los abarca y los orienta y reordena, que es esa totalidad la que tiene una función o intención global a la que se subordinan funciones o intenciones más específicas, que no puede ser amputado sensiblemente sin que su identidad, su función o su intencionalidad se vea afectada. La textura, por su parte, es la forma peculiar de composición, de interrelación o imbricación de unas unidades en o con otras: en el texto las unidades menores, las oraciones, por ejemplo, no se superponen una detrás de otra para que de la suma se obtenga un resultado, como en los juegos en los que se trata de identificar a alguien después de atribuirle algunas de sus características. Las oraciones se cosen, por decirlo así para conservar la imagen textil, prolongándose unas en otras (con el uso de anáforas y catáforas, por ejemplo) o con hilos específicos que las unen (como los conectores). Textura y unidad son precisamente esas propiedades formales que nos permiten reconocer un texto con solo mirarlo y diferenciarlo de una lista. Así, por ejemplo, el editorial de un periódico tiene todas las trazas del texto, mientras que los resultados de la liga o la lista de premios de la lotería, no.

A nuestro entender, todas estas condiciones y propiedades son el resultado de las estrategias que el texto despliega para alcanzar su eficacia como vehículo de interacción comunicativa, como instrumento que nos permite una comunicación plena con los demás a través de la escritura. Creemos que estas estrategias son tres y las llamaremos *estrategia de apelación, de abstracción y de hipotaxis*.⁸

La estrategia de apelación consiste en añadir a la pura transmisión de información la dimensión humana, la perspectiva del otro, la presencia del interlocutor en la confección del texto. En el texto hay información, e incluso es más notoria y preponderante que la apelación, pero el designio del texto no es el mero traslado de dicha

⁸ Concebimos estas estrategias como un desarrollo de las condiciones que definen al texto en cuanto unidad de interacción comunicativa; aunque somos nosotros quienes proponemos la interrelación entre ellas y su definición última nos apoyamos en ideas de A. Kibedi-Varga (1989).

información de un sujeto a otro para que tome nota de ella. El texto apela al lector para hacerle partícipe de los procesos intelectuales que desarrolla, en esto consiste la estrategia de apelación, sutilmente inscrita en la estructura general del texto y en su combinación con las otras dos estrategias, como se verá inmediatamente.

La estrategia de abstracción, que consiste en organizar la información concreta acerca de hechos, personas, objetos, lugares, etc., en interpretaciones, conceptos, generalizaciones, abstracciones en suma que permiten una comprensión y aplicabilidad más amplia que la del ámbito específico en que surgen. Las afirmaciones sobre hechos concretos reducen su interés al círculo que se ve afectado por ellas («el vecino de Luis vigila sus movimientos»), mientras que las abstracciones se proyectan de manera más general («conviene protegerse de la curiosidad de los otros»).

La estrategia de hipotaxis consiste en establecer relaciones entre los datos, entre las abstracciones y entre los datos y las abstracciones, en lugar de limitarse a su yuxtaposición. La hipotaxis es el recurso que permite entrelazar en una figura unitaria la multiplicidad de recursos que el texto moviliza. Hay una hipotaxis que formula relaciones de causalidad entre los fenómenos («salió corriendo porque vio a los traficantes que le esperaban») y otra que establece relaciones lógicas entre las ideas y entre las ideas y los hechos («la solución de los problemas medioambientales no podrá lograrse sin una solidaridad intergeneracional que garantice un desarrollo sostenible»).

Estas tres estrategias no son mecanismos independientes de la producción de textos, sino manifestaciones estrechamente vinculadas a su propósito de interacción comunicativa. Por ello situamos en primer término la estrategia apelativa que, sin embargo, puede carecer de expresión formal directa, pero está implícita en las otras dos. La estrategia de abstracción, que lleva a pasar de la información concreta a la formulación de ideas generales, tiene dos virtualidades: en primer lugar refuerza la estrategia de apelación, pues lo abstracto puede proyectarse sobre experiencias extrañas a las que lo originaron, por tanto, a las de los posibles lectores. En segundo lugar, las abstracciones permiten agrupar y organizar grandes cantidades de información concreta en breve espacio, de manera que facilitan su unificación y su recuerdo. Finalmente la estrategia de hipotaxis, al subrayar las relaciones semánticas y pragmáticas entre los contenidos del texto, expresa los vínculos de unos hechos concretos con otros y de todos ellos con las ideas que los interpretan y organizan, es decir, pone de manifiesto la estrategia de abstracción y, con ella, la de apelación, pues es precisamente en el encadenamiento aceptable de lo concreto con lo abstracto (argumentación) donde radica la pretensión de veracidad y la fuerza de convicción. Puede observarse esta imbricación funcional de las

estrategias en los siguientes párrafos de un breve texto de Manuel Hidalgo titulado *Proteger la basura*:

En la noche del pasado domingo veía *Los jueces de la ley* (TVE-1), del vertiginoso técnico Peter Hyams. La película comienza de la siguiente manera: una pareja de policías de patrulla persigue a la carrera a un sospechoso por un vericuetto de callejuelas de un suburbial Los Angeles.

Cuando casi le dan alcance, el individuo, frente a su casa, arroja una bolsa al cubo de la basura. Un poli se precipita hacia el cubo, pero su compañero le advierte: cuidado, para registrar un cubo de basura se necesita una orden judicial. La Constitución federal protege hasta ese punto la intimidad de los ciudadanos.

La información que transmiten las primeras frases es de tipo concreto: un individuo concreto que en un día concreto ve una película concreta. Nos la cuenta con cierto detalle. Pero como lectores todavía no estamos implicados, no podemos reconocer nuestro interés (¿qué nos importa lo que hace el autor el domingo por la noche? ¿por qué prestar atención al relato de una película que hubiéramos podido ver nosotros mismos?). Hay un encadenamiento de las acciones, pero resulta insuficiente. Todo empieza a organizarse y a tener una orientación comunicativa cuando el texto dice: «La Constitución federal protege hasta ese punto la intimidad de los ciudadanos»; la hipotaxis (por medio de la expresión «hasta ese punto») relaciona los hechos de la película con una idea abstracta que no se refiere únicamente a los individuos del filme, sino a todos los ciudadanos de los EE.UU. (la protección de su intimidad por la ley) y que se puede extender, por simple analogía, con los ciudadanos de cualquier país; en ese gesto se combinan la estrategia de abstracción —de la basura de un criminal a la idea de intimidad— y la de apelación, pues la exposición de los hechos se presenta como la justificación ante el otro (ante nosotros lectores) de la validez de la idea abstracta.

Estas tres estrategias definen un modelo de texto en el que se manifiestan de manera explícita todas las virtualidades de la interacción comunicativa. El texto actúa como mensaje dirigido al otro que no se limita a tomar nota de su contenido, sino que lo puede relacionar con su sistema de pensamiento, tratar de integrarlo en él, de cambiar el propio sistema o de responder al texto con los instrumentos que dicho sistema le facilita. El texto así concebido es un vehículo del pensamiento y la racionalidad que conecta las experiencias con las ideas para avanzar en el conocimiento compartido. En este sentido, diríamos que las estrategias y principios que hemos expuesto en los párrafos anteriores son como las condiciones de po-

sibilidad de una interacción comunicativa directa, sana y eficaz y que su ausencia supone un menoscabo de estos caracteres. Podríamos, por consiguiente, considerar que los mensajes que no obedecen a las estrategias de apelación, abstracción e hipotaxis no constituyen textos, no son vehículos de interacción comunicativa, a no ser que dichas estrategias sean suplidas por el lector. Sin embargo, la apariencia formal de los textos (unidad y textura) se extiende más allá del modelo establecido, por lo que se impone una consideración de los ejemplos que parecen contradecirlo y estudiar las formas en que dichos ejemplos se pueden integrar en el modelo u obligan a reformarlo. Una descripción, por ejemplo, carece de las tres estrategias; sin embargo la noción de texto descriptivo se encuentra ampliamente extendida en todos los dominios. Creemos que la clasificación de los textos a partir de las estrategias permitirá definir claramente su estatuto al mismo tiempo que su grado de adscripción a la textualidad.

2.3. Textualidad e hipotaxis. Los tipos de texto

En efecto, según hemos señalado, las tres estrategias operan conjuntamente para superar la mera transmisión de datos y favorecer la participación intelectual del lector. Sin embargo, es posible concebirlas independientemente y analizar las consecuencias de la ausencia de cada una de ellas, de más de una o de todas, en el proceso comunicativo; creemos que, de esta manera, se podría establecer una jerarquía y una tipificación de mensajes que no son texto pero se aproximan en mayor o menor medida.

Con anterioridad hemos recurrido a la apariencia formal de los mensajes para corroborar la noción intuitiva de texto: en la mera apariencia visual de los mensajes que consideramos textos se presentan dos rasgos que también afectan a su estructura profunda, la unidad y la textura, incluso, más concretamente, la unidad derivada de la textura, es decir de la formación de una red de enlaces entre los componentes del mensaje de manera que lo que se nos presenta a nuestros ojos es una totalidad sin más solución de continuidad que los puntos y aparte que, por otro lado, no son cortes, sino formas convencionales de marcar una forma de relación más atenuada o, en el caso de textos largos, las formas convencionales de distribución del contenido, como los capítulos o los apartados.

El encadenamiento de las oraciones y los párrafos es una forma de dar a los enunciados una apariencia de texto, aun si los elementos de unión son innecesarios, redundantes o puramente retóricos, por ejemplo si, en vez de una lista de los

objetos presentes en una habitación, es decir una mera enumeración consecutiva, los presentamos con un ropaje sintáctico subrayando la posición de unos con respecto a otros, las diferencias de tamaño, etc.; por el contrario, conjuntos de enunciados que cumplen con los requisitos de la interacción textual, no son reconocidos como textos si carecen de todo el entramado lingüístico de la hipotaxis: pongamos, por ejemplo, un silogismo: a pesar de su orientación de abstracción inequívoca, de su apelación a la lógica compartida y al encadenamiento implícito en la repetición de los términos, no se percibe como texto si no va acompañado del aparato textual que establece relaciones, la primera con el exterior del propio texto, con el contexto y el trasfondo que permite al lector situarse adecuadamente con respecto al mensaje textual. Y, sin embargo, en el silogismo existe una hipotaxis subyacente, la que procede de las reglas lógicas y la repetición de los términos, solo falta la formal, la de las conexiones explícitas. Esta última es la que da a los conjuntos de enunciados la apariencia de textos (textura), aunque comunicativamente es más importante la hipotaxis subyacente, especialmente la que conecta la información concreta con la abstracta, pues actúa también como fuerza apelativa: es la validez de los enlaces según las reglas la que invita a asumir los puntos de vista del texto.

Estas consideraciones invitan a tener presentes dos nociones de texto, una débil y otra plena. El texto en sentido pleno es el que despliega las tres estrategias de apelación, abstracción e hipotaxis. Si alguna de ellas deja de actuar, el mensaje no puede funcionar como unidad de interacción comunicativa y, en sentido estricto, no merecería el nombre de texto. En este sentido, una descripción, por ejemplo, no sería un texto. De hecho muchas descripciones constituyen solo una parte del texto en que se encuentran. Sin embargo, vamos a utilizar una noción más amplia de texto que nos permita integrar en ella los usos convencionales (texto descriptivo, texto expositivo, etc.) y darles una definición coherente con nuestros criterios; para ello, tomamos como base los rasgos más formales y externos de unidad y textura y su expresión en lo que podemos llamar *pseudohipotaxis*, es decir, la presencia de elementos de relación puramente formales, que no dan un contenido preciso a la relación, sino que son marcas de adición o separación («además», «junto a», «por otra parte» y muchísimas variedades semejantes). En suma, consideramos texto, en sentido amplio, todo conjunto de enunciados dotado de cierta unidad de sentido y fuertemente imbricado (hipotaxis) o al menos con marcas formales de interrelación (*pseudohipotaxis*). Lo consideramos texto *pleno* si despliega las tres estrategias de apelación, abstracción e hipotaxis, y *defectivo* si carece de alguna o de todas, pues en última instancia la pseu-

dohipotaxis es suficiente para producir esa impresión de unidad y textura que permite definir a los textos en sentido amplio. Así pues, proponemos la siguiente clasificación que completamos con una exposición sucinta acerca de cada tipo, entendemos que suficiente para nuestro propósito que es situar a la literatura, y en particular a las narraciones literarias, dentro de la panorámica general de los textos:⁹

- Defectivos:
 - Descriptivo (- Apelación, - Abstracción, - Hipotaxis)
 - Expositivo (- Apelación, + Abstracción, - Hipotaxis)
 - Narrativo (- Apelación, - abstracción, + Hipotaxis)
- Plenos:
 - Argumentativo (+ Apelación, + Abstracción, + Hipotaxis)

DESCRIPTIVO

El texto descriptivo carece de apelación, de abstracción y de hipotaxis, es decir, se limita a presentar información concreta, yuxtapuesta con enlaces pseudohipotáticos. Esta es, por ejemplo, la descripción del escudo de la Universidad Carlos III de Madrid:

El escudo de la Universidad responde a la siguiente descripción: círculo blanco en el que aparecen dos letras C de color negro opuestas, que incluyen sobre ellas el número tres en notación romana de color amarillo, y en cuya parte inferior figura en color negro la leyenda *homo homini sacra res*, rodeado todo ello de una corona circular de color azul donde aparece la inscripción UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID en color amarillo.

Por su carácter, es decir, por la ausencia de las tres estrategias, puede presentarse como una simple enumeración, sin ropaje textual, como ocurre en el artículo 10.1. de los estatutos de la Universidad de Alcalá, que igualmente describen su escudo:

⁹ La mayoría de las tipologías que se proponen actualmente remiten a la de E. Werlich (1975) que distingue 5 tipos de textos: narración, descripción, exposición, argumentación y prescripción. Sin embargo, el estatuto de estos tipos no tiene una base bien definida, es decir, no se apoya en una definición explícita y precisa de texto, sino en aspectos fragmentarios y abiertos, un *focus* dominante y una matriz cognitiva precisa. Ese carácter abierto dota a la clasificación de una inestabilidad permanente, como lo prueban las continuas reformulaciones con añadidos, matizaciones, supresiones y recategorizaciones del propio modelo. Más que clasificaciones, lo que la bibliografía sobre el tema suele presentar son listas abiertas de tipos de texto; por tanto no son exhaustivas, ni jerarquizadas, ni definen cómo y en qué medida cada tipo realiza las propiedades intrínsecas del texto. *Vid.* por ejemplo, Jean-Michel Adam (2001), Lavinio (1993), M. A. K Halliday y R. Hasan (1989).

El escudo de la Universidad de Alcalá responde a la siguiente descripción:

- Timbre heráldico de dignidad cardenalicia (capelo rojo con quince borlas del mismo color, pendientes en cinco series a cada lado).
- Campo: ajedrezado o de jaqueles.
- Esmaltes: Oro (punteado) y gules (rayado vertical). Dispuestos así: Gules en el «Jefe» y «Punta» y «Flancos» diestro y siniestro; oro en «Cantones» diestro y siniestro del Jefe, en el «Abismo» y ambos cantones de «Punta».
- Cruz patriarcal flanqueada con dos cisnes blancos afrontados y debajo del timbre.
- Divisa: sobre el timbre «*Compluti Urbis Universitas*» en la parte de arriba y «Universidad de Alcalá» en la de abajo.

Podemos encontrar descripciones incrustadas dentro de textos de otro tipo en los que pueden recibir una significación o interpretación (estrategia de abstracción) que transforma su naturaleza descriptiva; el conjunto ya no es una descripción, solo el fragmento o bloque que conserva sus características; por ejemplo, un anuncio que describe el producto. Como texto autónomo, en todo caso, la descripción no es un vehículo de interacción comunicativa; su función se limita a caracterizar e identificar los objetos a los que se aplica.

EXPOSITIVO

El texto expositivo yuxtapone abstracciones con ropaje pseudohipotáctico, sin apelación, es mera transmisión de información abstracta, como en las lecciones de los libros de texto o en los artículos de las enciclopedias:

Los árboles tienen una estructura compleja y elaborada. Los árboles crecen usando los compuestos formados en sus hojas, las cuales toman dióxido de carbono y agua y los combinan usando energía de la luz solar. El agua llega a las hojas a través del tronco, un cilindro impresionantemente alto y esbelto que es fuerte pero, al mismo tiempo, lo suficientemente flexible para soportar los fuertes vientos. ...

La información se acumula, como en la descripción, aunque esta acumulación adopta los signos del encadenamiento formal y, en algunos casos, la forma de esquemas textuales complejos en los que se distribuye y organiza la información, pero no puede considerarse texto pleno, pues esa organización no es en absoluto apelativa o dialógica, sino que obedece a esquemas conceptuales prefijados: comparativo, causal, evolutivo, problema-solución, etc. (Miguel Sánchez 1993: 321-336). La exposición

es el equivalente abstracto de la descripción, una especie de descripción de ideas: transmite información sobre un objeto abstracto o genérico (la filosofía de Hegel, el hombre primitivo, los romanos, el impuesto de sucesiones) sin organizarla en un entramado comunicativo complejo; si hay un orden y unas conexiones entre las frases y los párrafos, derivan más de la propia organización del objeto que de la intención de hacer partícipe al lector de un proceso intelectual que recorre diversos estadios, como hace el texto pleno.

NARRATIVO

El texto narrativo es representación de eventos o acciones, es decir, hechos concretos, cuyas relaciones de causa y efecto definen su hipotaxis, carece de apelación y abstracción. En sentido estricto, la narración es texto defectivo, mera transmisión de datos concretos. Así el siguiente:

Un jurado popular de Zaragoza ha encontrado culpable de asesinato a un joven de 21 años, Aitor Galindo, juzgado por matar a patadas, en septiembre de 2000, a un indigente, Jesús Millán, de 78 años, que dormía en un garaje del centro de la ciudad. El fiscal pedía 20 años para el joven pero se le puede aplicar la atenuante de embriaguez, ya que cuando fue detenido en el lugar de los hechos el índice de alcoholemia era cuatro veces superior a la tasa de alcoholemia.

El texto (la noticia) cuenta cosas que sucedieron; el periódico, en su dimensión narrativa, nos informa de lo que pasa; los lectores quedamos simplemente informados. No se nos dirige para que obtengamos una conclusión o desarrollemos cierta forma de conducta. Los mensajes narrativos son, en cierto modo, objetivos, representan acontecimientos que han ocurrido en el mundo y que llegamos a conocer porque nos los cuentan. Desde luego, el narrador puede mentir o transmitir unos hechos que conoce imperfectamente, pero el mensaje sigue siendo un conjunto de acciones y acontecimientos concatenados que, si no existen indicios externos sobre su falsedad, el lector tomará como verdaderos, es decir, como hechos ocurridos en el mundo. Las interpretaciones o generalizaciones a partir de lo concreto constituyen abstracciones que deslizan el texto hacia la argumentación, es decir, hacia el texto pleno.

ARGUMENTATIVO

El texto argumentativo es el texto en sentido pleno: relaciona (hipotaxis) datos con ideas e ideas con ideas (abstracciones) para captar el asentimiento del lector (apelación). Un texto argumentativo puede contener descripciones o narraciones, por ejemplo,

pero, en cuanto se hallan orientadas a una conclusión medianamente abstracta que los estructura y organiza, dejan de ser mera transmisión de información para plantear un encuentro con el interlocutor en torno al sentido general que se propone. Valga como ejemplo el siguiente texto de Julio Ramón Ribeyro (de su libro *Prosas apátridas*):

Cenando de madrugada en una fonda con un grupo de obreros me doy cuenta de que lo que separa lo que se llama las clases sociales no son tanto las ideas como los modales. Probablemente yo compartía las aspiraciones de mis comensales y, más aún, estaba mejor preparado que ellos para defenderlas, pero lo que nos alejaba irremediamente era la manera de coger el tenedor. Este simple gesto, así como la forma de mascar, de hablar y de fumar, creaba entre nosotros un abismo más grande que cualquier discrepancia ideológica. Es que los modales son un legado que se adquiere a través de varias generaciones y cuya presencia perdura por encima de cualquier mutación intelectual. Yo estaba de acuerdo con la manifestación de la que hablaban e incluso con la huelga, pero no con la vulgaridad de sus ademanes ni con el carácter caótico y estridente de su discurso. Mi bistec me hubiera sabido mejor si lo hubiera comido frente a un oligarca podrido, pero que hubiera sabido desdoblar correctamente su servilleta. Lo que me habría permitido alternar con él no hubiera sido nuestras opiniones, sino nuestro comportamiento, pues la comunicación entre las gentes se da más fácilmente a través de las formas que de los contenidos. La importancia de los modales es tan grande que los que en mi país se llaman los huachafos tratan de saltar de una clase a otra, no mediante un cambio de mentalidad, sino gracias a la imitación de los modales, sin darse cuenta, como lo hacen los arribistas, que lo fácil es copiar las ideas, puesto que son invisibles, y no las maneras, lo que requiere una demostración permanente que los expone generalmente al ridículo. Pues los modales no se calcan, sino que se conquistan, son como una acumulación de capital, un producto, fruto del esfuerzo y la repetición, tan válido como cualquier creación de la energía humana. Son el santo y seña que permite a una clase identificarse, frecuentarse, convivir y sostenerse, más allá de sus pugnas y discordias ocasionales. Lo único que puede llegar a nivelar los modales, inventando otros nuevos más naturales y soportables, son las verdaderas revoluciones. De ahí que a las inauténticas se las reconoce, no por la ideología que tratan de propagar, sino por la perpetuación de los modales de una sociedad que creen haber destruido.

Se trata de un texto argumentativo. Defiende que los modales identifican más a una clase social (y por tanto la separa de las otras) que la misma ideología. Las afirmaciones más concretas (narrativas, por decirlo así, como la primera frase referida a la cena) enseguida quedan trascendidas (a través de la hipotaxis lógica) hacia una significación más general (abstracción) que se quiere compartir con quien leyere (apelación). El texto pleno, que es estructuralmente argumentativo y se apoya en el

recurso al razonamiento y a la lógica, no deja a la iniciativa del lector la construcción del conocimiento, sino que es por sí mismo una presentación directa del proceso mismo del conocer; frente a los textos expositivos, por ejemplo, portadores de un conocimiento ya elaborado que no se ofrece a la discusión (como los artículos de diccionarios enciclopédicos, que reproducen el conocimiento de fuentes diversas ya aceptado y difundido), los textos plenos transmiten el conocimiento *haciéndose*, en su proceso mismo de convalidación, en la presentación de pruebas y argumentos que, de ser consistentes, exigirán al lector que adopte sus conclusiones y, de no serlo, le incitarán a la réplica o el desacuerdo interior.

2.4. *La ambigüedad del texto narrativo*

La narración es una práctica social y cultural que ya se practicaba en las sociedades más antiguas de forma oral y, aunque la escritura impulsó un desarrollo y refinamiento que a veces la vuelven irreconocible, sin embargo, pervive en su orientación original en muchas culturas modernas y en las prácticas discursivas de la propia comunicación oral. La definición más elemental, narrar es contar lo que pasa, nos introduce ya en los parámetros de los criterios de textualidad y de tipología textual. Así, destaca ante todo el carácter concreto de la información transmitida, es decir, de la realidad evocada: hechos, acciones o acontecimientos en su concreción e individualidad, no ideas, pensamientos o abstracciones, totalmente extraños a la narración.

Por otra parte, la realidad concreta de la que se ocupa la narración, por su propia naturaleza, se despliega secuencial y temporalmente dejando patentes, en el propio relato, las relaciones de causalidad que se dan entre los diferentes momentos, de ahí la configuración hipotáctica que distingue a la narración de la descripción, por ejemplo, o de una cronología. La hipotaxis implica que los acontecimientos y las acciones no interesan a la narración en su aspecto puntual, sino en su duración, en sus determinaciones y en su proyección, en sus causas y en sus secuelas. Un enunciado elemental: «La marquesa llegó a las cinco», no es todavía narración, sino mera notificación que necesita prolongarse para convertirse en narración, como ocurre en la prensa con las noticias: por un lado la información directa, escueta, en titulares, la noticia: «Tres heridos al explotar un tanque de gasolina» y luego el relato completo de los hechos, las circunstancias en que se encontraban los heridos, las causas de la explosión, las medidas que se adoptaron a continuación, etc.

Por último, la narración carece del componente apelativo. Como todos los textos, las narraciones constituyen mensajes con receptores reales o posibles a los que

el narrador puede dirigirse. Sin embargo, no está en su naturaleza la apelatividad, la orientación hacia el lector para involucrarlo en el proceso de construcción del sentido del texto. El hecho de que la hipotaxis se refiera exclusivamente a la información concreta le resta fuerza apelativa. Narrar es referir hechos de cuya existencia, real o ficticia, el lector u oyente, por decirlo de alguna manera, toma nota, se hace conocedor, sin ser incitado al diálogo o a la acción. Su papel se limita a asimilar la información concreta que el mensaje transmite. Esto no impide actualizar en el texto las funciones *conativa* (que Bühler llama *apelativa*) y *fática* y, por tanto, dirigirse al lector y hacerle incitaciones acordes con la situación comunicativa, por ejemplo para que tenga paciencia o para que siga leyendo. No hay que confundir estas apelaciones puramente formales y externas, con la apelatividad tal como la hemos definido nosotros: esta busca que el lector se involucre en el contenido mismo del texto con su participación y asentimiento en torno a contenidos más o menos abstractos. Desde luego, algunos textos narrativos parecen invitar al lector a sacar ciertas conclusiones o a hacer ciertas interpretaciones; sin embargo, desde el momento en que estas tienen una fuerza, siquiera potencial, el texto deja de ser narrativo para abrirse paso entre los argumentativos.

En efecto, en cuanto los hechos narrados se integran en la unidad de una acción, es decir, en cuanto los acontecimientos están íntimamente relacionados unos con otros (relación que se expresa en la hipotaxis lingüística y en la coherencia de los propios acontecimientos) y forman una totalidad con un principio y un final, la narración parece invitar a la búsqueda de alguna intencionalidad y, con ella, de cierto sentido abstracto. De esta forma, su condición textual se ve reforzada, aunque no sepamos muchas veces qué significado se nos quiere transmitir. La distinción entre la narración como mera transcripción de acontecimientos para su constancia histórica (texto defectivo) y la narración con intencionalidad y sentido latente (texto pleno hipotético, potencial o incompleto) aunque tiene raigambres antropológicas y biológicas, puede justificarse de momento como un corolario del abundantísimo uso de narraciones como argumentos en textos plenos, baste recordar la existencia de un argumento por el ejemplo y el nombre de *ejemplos* que reciben los textos de *El conde Lucanor*. El siguiente texto de Manuel Vicent (*Naufragio*) nos parece un claro ejemplo de estos puentes que relacionan la narración (la mayor parte del texto que podría presentarse como texto autónomo) con la argumentación, la formulación en términos abstractos de un sentido que parece estar inscrito en los hechos (las dos últimas frases):

Al viejo marinero una poliometitis infantil le había dejado una pierna quebrantada, pero no hasta el punto que le impidiera caminar con una cojera en cierto modo muy elegante. Estaba

enrolado en una barca de pesca, que faenaba por las aguas placenteras del Mediterráneo y pese a este quebranto era el marinero más apreciado por el patrón. En el bar de pescadores un día le hablé del capitán Acab. Le dije que este personaje, siendo también cojo, se enfrentó con gran coraje a una ballena asesina y se convirtió en un héroe de la literatura universal. «Yo solo me peleé con salmoneos y a lo sumo con alguna gamba» —exclamó el viejo marinero para rebajar la conversación al nivel de la cazalla que estaba tomando—. Este hombre, con los años, había terminado por incorporar la cojera a su personalidad como un signo de distinción e incluso se podía pensar que estaba orgulloso de tener una pierna más corta que otra, pero un día las cosas se le torcieron de verdad. Durante una jornada de pesca se produjo una tempestad y la barca naufragó, aunque el viejo marinero consiguió agarrarse a un madero y así se mantuvo a flote varias horas hasta que fue rescatado por un mercante de bandera alemana. A bordo le exploraron el daño que pudo haber sufrido su cuerpo. Dos alemanes comenzaron a tirar con mucha rudeza de su pierna mala tratando de igualarla inútilmente con la buena. «¡Dejadme, que yo soy así!» —gritaba el viejo marinero una y otra vez sin que los socorristas comprendieran el significado de sus alaridos—. Ellos pugnaban por encajarle los huesos con un interés denodado. «¡Soy así, estoy mal hecho, dejadme!», gemía el naufrago entre blasfemias de dolor. Finalmente los alemanes consiguieron destrozarle la pierna hasta dejarla inútil por completo y desde entonces el viejo marinero ya nunca fue el mismo. Perdió la gracia personal que tenía al caminar y dada su edad avanzada creía, según me dijo, que ya no le quedaba tiempo de incorporar este nuevo quebranto a su vida hasta convertirlo en una forma de elegancia. He pensado muchas veces en este viejo marinero. Las heridas que se arrastran desde muy lejos envueltas con los años son las que nos definen siempre y al final nos permiten alcanzar la dignidad en medio del naufragio.

En suma, postulamos un espacio intermedio entre el relato de acontecimientos concretos sin pretensión de generalidad (constatación histórica), que es texto defectivo propiamente dicho, es decir, un conjunto de enunciados unificado formal y semánticamente, pero que se limita a transmitir información al lector sin invitarlo a participar en ningún proceso de construcción de sentido, y la narración como parte de un texto que, finalmente, aparece complementado con una significación, una conclusión, una moraleja, o algo semejante, y se convierte así en texto pleno. Este espacio sería el de la narración que, sin aparecer doblada con abstracciones, sugiere un sentido latente más o menos fácil de conceptualizar, a veces orientado por el título, otras por la relevancia misma del acto comunicativo que nos induce a preguntarnos para nosotros mismos por la motivación última que lleva a alguien a contarnos unos hechos y que jugaría el papel de la abstracción estructuradora. Se insinúa así una posible plenitud de la narración en la que esta se presenta como texto inacabado,

como una invitación o un desafío para el lector, una posibilidad de participación y definición y, en definitiva, una apelación implícita. En la medida en que ese elemento estructurador no puede ser una formulación abstracta precisa, que nos devolvería al dominio del texto argumentativo, sino un sentido latente de naturaleza específica, resulta necesario reconsiderar la tipología textual y, muy en particular, el texto pleno o argumentativo.

2.5. *Textos plenos y textos irregulares.*

El texto literario como texto pleno irregular

El texto pleno, en cuanto está estructurado, aunque de manera informal, de forma argumentativa, se caracteriza por un alto grado de coherencia tanto lineal como global: la abstracción es un instrumento poderoso de unificación y, por tanto, de cohesión, la relación clara y explícita entre los hechos y los conceptos favorece, al mismo tiempo, la inteligibilidad del texto y, por tanto, la participación e implicación del lector en su diseño y, en definitiva, la conciencia clara de su actitud ante el contenido de la interacción. Los textos defectivos, por el contrario, son vehículos de información, ya sea concreta (descripción, narración), ya abstracta (exposición), pero no cuentan con la participación del lector más que para que esa información sea recuperada (exposición, descripción, narración). Estos cuatro tipos de texto agotan las posibilidades que resultan de aplicar las categorías que hemos propuesto. Desde el punto de vista formal, todo conjunto unificado de unidades lingüísticas que se considere texto debería encajar en alguna de estas clases.¹⁰

Sin embargo, más allá de su adscripción formal, una enorme cantidad de conjuntos que se pueden reconocer formalmente como textos presentan irregularidades sintácticas, semánticas y hasta pragmáticas que vuelven problemático su mecanismo comunicativo y dificultan su adscripción tipológica. Los textos literarios, en particular, presentan dos peculiaridades que obstaculizan el funcionamiento textual. Por un lado, la condición ficticia de las descripciones y narraciones literarias anula su funcionalidad como textos defectivos, pues no transmiten información verdadera que podamos identificar y cotejar con la realidad; por otro, en numerosos mensajes literarios, la conexión de las palabras y las frases no se

¹⁰ Prescindimos de las prescripciones que Werlich introduce en su clasificación, aunque podrían tener cabida en la nuestra. Creemos que, en última instancia, pueden interpretarse como textos expositivos o argumentativos con partes implícitas. En todo caso, su análisis no introduciría aspectos significativos a nuestra reflexión.

ajusta a las reglas de la coherencia lógica y lingüística y quiebra, en consecuencia, los principios que ligan la información concreta y la información abstracta en la unificación textual de los enunciados, como ocurre, por ejemplo, en los enunciados metafóricos. Al mismo tiempo, y en sentido contrario, los textos literarios se presentan como dotados de una unidad y de una sobresignificación particular, difusa pero inequívoca, pues es la que le da vida y valor dentro de la sociedad. Todas estas circunstancias sugieren que la literatura está formada por textos plenos, pero de una plenitud muy específica que, a falta de una caracterización más exacta, que esbozaremos a continuación, llamaremos irregular. Tal concepto enlaza con el de desvío, anomalía, transgresión y otros similares que tradicionalmente se han venido aplicando a la literatura y al lenguaje literario y que Roland Barthes coloca en la propia definición de la literatura como «cacografía intencionada» (1980: 99). Entendemos que la literatura es estructuralmente irregular por su condición no referencial y que esta irregularidad está conectada con la condición artística de la literatura en cuanto expresión del sentimiento y con la promesa de un sentido sugerido e informulado de ciertos textos narrativos. Por tanto, la literatura y las narraciones literarias se inscriben en los textos plenos irregulares, de acuerdo con las siguientes consideraciones:

1. Los mensajes literarios se presentan como textos. Este principio nos parece fundamental para la comprensión de la comunicación literaria. La obra literaria se presenta como unidad y totalidad y con una intención comunicativa que sobrepasa la mera transmisión de información, ya que el carácter ficticio la vuelve problemática, razón por la cual el lector se enfrenta a los enunciados con una expectativa de sentido semejante a la que apela el texto pleno, en suma, a una participación e interacción y no a una mera recuperación de información que, por no ser existencialmente verdadera, carece de valor informativo.

2. Los contenidos abstractos, que permiten dar coherencia, unificar y cerrar los textos plenos, son extraños a los mensajes literarios que no son comunicación de pensamiento discursivo para la aceptación (convicción) del lector, sino expresión del sentimiento humano para su conocimiento y contemplación (participación afectiva). Es decir, el sentimiento juega en los textos literarios el papel que el pensamiento abstracto juega en el texto argumentativo o pleno. Con la particularidad de que el sentimiento no puede ser nombrado sin transformarse en concepto. Una cosa es hablar del sentimiento: «me duele que ya no me quieras», y otra expresarlo en una imagen convincente e indirecta («¡Ay que acometimiento de quebranto / ir a tu corazón y hallar un hielo», Miguel Hernández); esto último es lo propio del texto literario.

Por lo tanto, en el texto literario el factor unificador, estructurador y de cierre es un elemento implícito, no nombrado, que el lector capta intuitivamente a través de lo dicho. Es por esta razón por la que los textos literarios, aunque parezcan descripciones o narraciones, es decir, textos defectivos, se perciben como plenos, porque en ellos se percibe expresado (no nombrado, dicho o comentado) el sentimiento que los unifica y justifica comunicativamente. El texto puede parecer incompleto en la medida en que le falta el pensamiento abstracto que lo unifica, pero no lo es en cuanto la unificación procede de otros elementos que están en el texto en formas diversas, aunque no proposicionales.

3. La hipotaxis subversiva que encontramos, por ejemplo, en muchos poemas, está relacionada con esta circunstancia, es decir, está orientada a romper la univocidad de las palabras que transmiten abstracciones para expresar la complejidad no conceptual de los sentimientos y las actitudes. La textualidad se revela como el ámbito adecuado en el que la comunicación literaria puede realizarse, se ofrece al lector como orientación y como marco y facilita que las irregularidades puedan recibir interpretación. La expectativa de unidad propia del texto colabora con la expectativa de sentido emocional propia de la literatura en cuanto arte para captar como coherentes totalidades que de otra manera habría que considerar como sartas de enunciados sin sentido. Estas expectativas justifican y favorecen la incitación a una participación creativa del lector, estimulada por las propias irregularidades, de ahí la tolerancia del texto literario a las transgresiones de todo tipo.

Finalmente, la naturaleza apelativa o dialógica del texto literario no está orientada a la adhesión intelectual del lector sino a la participación afectiva. En efecto, puesto que el texto literario se caracteriza por la ausencia de información abstracta, por no utilizar la racionalidad discursiva como vehículo de entendimiento, por expresar su sentido (que no es pensamiento, sino sentimiento, actitud o visión del mundo) de manera implícita, realiza la apelatividad no en forma de exploración y discusión ante el lector de las pruebas y los argumentos que conducen al sentido último del texto, sino como participación tácita en las circunstancias, experiencias y conocimientos que permiten captar a través de los hechos y las formas su sentido emocional. El sentido del texto literario no puede manifestarse abiertamente sin corromperse, por esto mismo la comunicación no admite el diálogo o la discusión de las pruebas, sino el reconocimiento mutuo entre autor y lector como seres capaces de recrear la emocionalidad de las formas y los hechos.

CAPÍTULO 3

Los textos narrativos

3.1. *El concepto de narración*

El concepto de narración tiene una larga tradición en el ámbito de la literatura en el que, por otra parte, se inscriben, con mayor o menor fundamento, la mayor parte de las narraciones antiguas. La narración es una práctica presente en todas culturas, desde las culturas orales primitivas hasta las culturas de las tecnologías avanzadas de nuestros días. Como sugiere Walter Ong, la narración es capital entre todas las formas de arte verbal porque constituye el fundamento de todas las demás, hasta de las más abstractas:

El saber humano procede del tiempo. Aun detrás de las abstracciones de la ciencia, se encuentra la narración de las observaciones, con base en la cual se han formulado las abstracciones. Los estudiantes en un laboratorio de ciencias tienen que poner los experimentos «por escrito», es decir, tienen que narrar lo que hicieron y lo que sucedió cuando lo hicieron. A partir de la narración, es posible establecer ciertas generalizaciones o conclusiones abstractas. Detrás de los proverbios, los aforismos, la especulación filosófica y el ritual religioso, está la memoria de la experiencia humana, esparcida en el tiempo y sujeta al tratamiento narrativo. La poesía lírica comprende una serie de sucesos en los cuales se fija la voz de la lírica o con los cuales está relacionada. Todo esto equivale a afirmar que el saber y el discurso surgen de

la experiencia humana y que la manera elemental de procesar verbalmente la experiencia humana es dando cuenta de ella más o menos como realmente nace y existe, contenida en el flujo del tiempo. El desarrollo de una trama es una manera de enfrentarse al flujo del tiempo (Walter Ong, 1984: 137-138).

Quizá toda narración tenga un matiz o una tendencia literaria, pero, en principio, se puede concebir fuera de la literatura, sin todos los artificios y complejidades de una comunicación especial muy transformada por los artistas del relato. Muchos libros de texto no pueden dejar de considerar, a propósito de los textos narrativos, cuestiones como el narrador, el punto de vista, la presentación temporal del contenido, etc., cuestiones todas ellas que, siendo inherentes a la narración, solo afloran en los estadios más avanzados, cuando la cuestión no es ya fundamentalmente contar unos hechos, sino elegir la forma de contarlos. Como decimos, no es que el narrador no tenga su importancia, y muy especialmente cuando pone en juego numerosos recursos para hacer patente su presencia en el relato; sin embargo, para comprender las narraciones más elementales, nos basta considerarlo con el mismo detalle con que consideramos al enunciador de cualquier otra forma textual. Sin desdeñar las complejidades que puede adquirir el aparato narratológico, a las que nos referiremos brevemente en el próximo capítulo, nuestro interés se centra en la narración en cuanto texto que presenta hechos concretos, independientemente de la manera en que lo haga, de ahí que consideremos suficiente el análisis de las formas narrativas más simples.

En este sentido, si la narración ha alcanzado formas muy elaboradas y complejas en el desarrollo de la literatura escrita, no debemos olvidar que tiene su base en las manifestaciones orales más cotidianas, que consisten precisamente en contar cosas, lo que pasa, lo que nos pasa. Breves narraciones salpican todos nuestros intercambios verbales algo prolongados y aun las conversaciones con nosotros mismos, la narración es como una capacidad de la mente para representarse los acontecimientos, la experiencia, la vida. Pero, en estas circunstancias, lo que se cuenta no es más que una parte de un intercambio más amplio que enmarca a la narración y contribuye a dotarla de sentido. Sin duda esta es la base de la narración propiamente dicha, pero, instalada en el flujo espontáneo de la conversación y contaminada por las incitaciones variables de la situación y de los intereses de los participantes, no podemos aislarla e identificarla como entidad semiótica independiente. Cuando lo hacemos es porque proyectamos sobre esa parte de la conversación el modelo de narraciones más formales.

En efecto, incluso en el dominio de la oralidad, la narración emerge como forma discursiva emancipada cuando, en vez de aparecer ocasionalmente en los turnos

sucesivos de los interlocutores, es asumida íntegra y unilateralmente por la intervención de un solo participante; diríamos que la conversación se detiene para dar paso al relato, y ello tanto si se trata de referir sucesos vividos por el emisor, simplemente conocidos de segunda mano o puramente inventados. En cualquiera de estas tres posibilidades, la narración es una manifestación cultural común a las culturas prealfabéticas en las que, seguramente, poseía diversas e importantes funciones sociales. Los mitos colectivos no dejan de ser narraciones de este tipo que, pasados los años, alcanzaron forma permanente a través de la escritura.

3.2. *Entre la narración y el texto pleno*

El carácter defectivo de la narración se halla, como queda establecido en su definición tipológica, en la falta de apelatividad y de abstracción. Las abstracciones, las ideas y generalizaciones, por su propio carácter, por no referirse directamente a una entidad o evento empírico, tienen una aplicabilidad general a todas las entidades que engloban, de ahí que cada uno pueda relacionarlas con sus propias experiencias y no solo comprenderlas, sino adoptar una actitud personal hacia ellas; los datos concretos, por el contrario, se agotan en sí mismos, los recibimos y quedamos informados de que han ocurrido los hechos que transmiten y nada más; cualquier reacción o interpretación de nuestra parte será una respuesta a los hechos y no al texto que se ha limitado a transmitirlos. Desde luego, el texto puede utilizar recursos e informaciones adicionales que estimulen la interpretación (abstracción) en una dirección determinada y, por ello mismo, traten de dirigir la conducta interna o externa del receptor (apelación). Sin embargo, estos elementos ya no son narrativos y nos obligarían a clasificar el texto en otra categoría. En principio, estamos tratando la narración como forma pura de captación y transmisión de la realidad y, en este sentido, queda completamente caracterizada como relación de acontecimientos en su secuencialidad.

Sin embargo, hay factores que permiten profundizar en esta caracterización y considerar la narración como algo más que un texto defectivo. En efecto, como ya quedó comentado, las narraciones tienen como objeto inmediato una acción o acontecimiento. El término *acción* es más neutro (vale tanto para comprar el pan como para desalojar a los invasores de un territorio), pero el término *acontecimiento* tiene implicaciones que no permiten aplicarlo a cualquier hecho: la salida del sol no es un acontecimiento, pero un terremoto sí. La narración se ocupa de acontecimientos (o de acciones que constituyen acontecimientos), es decir, que tienen carácter excepcional, sorprendente, imprevisto, anormal y, por tanto, suscitan nuestro interés. Como

esto vale para toda narración (la narración de cosas anodinas es anómala y pone en marcha, en todo caso, nuestra expectativa de acontecimientos) y constituye ya una catalogación abstracta de lo narrado que no necesita ser mencionada, podría decirse entonces que toda narración constituye un texto pleno en el que está elidido, por innecesario, un enunciado del tipo «fíjate (apelación) qué cosa tan extraña, curiosa, sorprendente (abstracción) ha sucedido:...».

Aunque sin duda esta circunstancia contribuye a la impresión de cierre y plenitud de las narraciones, no creemos que sea suficiente para convertir las en textos plenos ya que la abstracción unificadora es más o menos la misma en todas las narraciones: el carácter novedoso del hecho narrado; por lo tanto, sirve para caracterizar a la narración globalmente, pero no a cada una de las narraciones por separado. Por ejemplo, el siguiente texto de Eduardo Galeano:

Ceno con Nicole y Adoum.

Nicole habla de un escultor que ella conoce, hombre de mucho talento y fama. El escultor trabaja en un taller inmenso, rodeado de niños. Todos los niños del barrio son sus amigos.

Un buen día la alcaldía le encargó un gran caballo para una plaza de la ciudad. Un camión trajo al taller el bloque gigante de granito. El escultor empezó a trabajarlo, subido a una escalera, a golpes de martillo y cincel. Los niños lo miraban hacer.

Entonces los niños partieron, de vacaciones, rumbo a las montañas o el mar.

Cuando regresaron, el escultor les mostró el caballo terminado.

Y uno de los niños, con los ojos muy abiertos, le preguntó:

-Pero... ¿Cómo sabías que adentro de aquella piedra había un caballo?

El acontecimiento que da pie a la narración es la pregunta del niño. El resto la enmarca y la hace comprensible. El hecho de ser un acontecimiento consiste en considerarla curiosa, sorprendente, extraña. Si no vamos más allá, y podemos no ir más allá, es que nos limitamos a considerarlo como un hecho curioso y tomar nota de él. Estaríamos ante una narración que funciona como texto defectivo.

Ahora bien, en muchas narraciones podemos efectivamente ir más allá, podemos preguntarnos, por ejemplo, por las determinaciones, actitudes, intenciones, pensamientos... que hay detrás de la acción, y cosas semejantes, y comprender la narración como un ejemplo de tales fenómenos. Aquello de lo que el hecho narrado es ejemplo actuaría en el mismo sentido que las abstracciones que cierran los procesos argumentativos del texto pleno y constituyen el núcleo de la apelatividad. El problema, sin embargo, es que siendo, como ya queda sugerido, interpretaciones

particulares del lector no pueden ser consideradas como contenido de la interacción comunicativa, ni podemos responsabilizar de ellas al emisor. La solución puede establecerse en tres niveles:

1. Si bien la narración pura es un texto formalmente defectivo (pues no contiene información abstracta, ni formulaciones o indicios de apelación), en muchos casos se siente como texto pleno porque gracias al encadenamiento hipotáctico de las acciones y a su carácter imprevisto e interesante sugieren alguna intencionalidad que, al jugar el mismo papel que las abstracciones, dan la impresión de textualidad acabada, sin que llegue a serlo, pues esa vaguedad del «fondo» impide la retroalimentación, es decir, no funciona como vehículo de interacción comunicativa, no incita a la participación del lector, sino que se limita a transmitir información y el lector a recibirla.

2. La narración puede considerarse como texto pleno que ha elidido la información abstracta y su vinculación con la concreta explícita. En este caso, el problema estriba en que, si la información abstracta no es expresa, en la mayoría de los casos no hay forma de restaurarla unívocamente, por lo cual permaneceríamos en la situación anterior. Si, por el contrario, las abstracciones o conclusiones son fáciles de recuperar, podría considerarse texto pleno con partes elípticas, aunque la dificultad para establecer procedimientos unívocos de recuperación mantiene siempre un factor de duda y ambigüedad.

3. Por último, puede considerarse que la narración pone en juego las determinaciones ocultas de las acciones y que el autor asume, por su experiencia común con los lectores, que el lector sabrá captarlas, intuitivamente, sin formulación precisa. Estamos aquí ante una forma especial de comunicación en la que tan importante como el texto es el universo pragmático en el que se inserta, es decir, el contexto, las condiciones psicobiológicas de los receptores, sus capacidades y conocimientos. La intervención de estos factores permite, según trataremos de examinar a continuación, superar las limitaciones de la mera transmisión de información concreta para alcanzar una forma de comunicación y participación sutil y profunda, literaria. En este caso, la narración se convierte en texto pleno, una forma de texto pleno, irregular según quedó establecido en el capítulo precedente, e incompleto, pues se caracteriza por la ausencia del elemento estructurador que, sin embargo, puede ser suplido por la participación del lector, singularmente en el tratamiento de las irregularidades. Incompleto, sin embargo, no es lo mismo que defectivo; como texto defectivo la narración es una unidad acabada apta para la transmisión de información, por ejemplo de noticias; como texto incompleto, sin embargo, la narración es un texto inacabado, que requiere la intervención del destinatario en su definición última: en el reconoci-

miento de su sentido (sentimiento) latente. Este, según venimos viendo, actúa como elemento estructurador y hace que la narración deje de ser narración para ser texto pleno; sin embargo, por ser el narrativo el único aspecto explícito, seguimos utilizando el término «narración» en el dominio literario en el que no presenta contradicción con otras categorías.

3.3. *La plenitud del texto narrativo*

Yuri Lotman (1970: 263-264) considera que la obra de arte, al modelizar un objeto infinito, la realidad, a través de los medios de un texto finito, sustituye con su espacio no solo una parte de la vida representada, sino la vida en su totalidad, de manera que cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal. Esto significa que, por ejemplo, *Ana Karenina*, al mismo tiempo que representa el destino de una heroína, dotada de todos los atributos de la individualidad, «tiende a ampliar infinitamente esa representación al destino de *toda* mujer de una época determinada y de un determinado círculo social, de *toda* mujer, de *todo* ser humano». En caso contrario, «las peripecias de su tragedia suscitarían un interés puramente histórico y para el lector ajeno a los problemas especiales del estudio de unas costumbres y modo de vida que han pasado a la historia serían simplemente aburridas» (263, la cursiva es original).

En estas palabras de Lotman se manifiesta con claridad la doble condición del texto narrativo, como texto defectivo, mero documento de unos hechos sin interés especial, como texto pleno irregular que, al mismo tiempo que plasma unos hechos concretos, sugiere una significación universal. La narración se plantea así no ya como una forma de testimonio e información, sino como una forma de conocimiento que trasciende lo individual. Sin embargo, cabría preguntarse si la narración comporta una forma específica de conocimiento o es una versión elíptica y, por tanto, levemente ambigua del conocimiento intelectual y reflexivo que despliega el texto pleno de carácter argumentativo.

Lo que Lotman pone de relieve es que el texto artístico, el texto narrativo, consigue trascender los hechos y transmitir un sentido: el sentido del relato es algo más que la pura constatación de que determinados acontecimientos han tenido lugar. Es por eso por lo que la narración tiene cierto prestigio entre los filósofos, porque transmite cierto tipo de saber que no es histórico ni empírico, sino un saber general sobre el mundo y el hombre que, sin embargo, tampoco es conceptual. Por eso lo transmite de una manera enigmática, porque estrictamente hablando, la narración no ofrece más que los hechos. Y sin embargo, en el gesto narrativo mismo, en el gesto

de dirigirse al otro para contarle una historia, se percibe un deseo de comprensión, de participación y de connivencia en torno a algo que no está contado, pero se halla de alguna forma en la narración.

Ahora bien, cuál es esa forma y a qué precio debe conservarse son cuestiones esenciales para entender el carácter genuino del conocimiento narrativo. El carácter defectivo del texto narrativo da pie a que quienes lo adoptan como medio de comunicación acaben por completarlo doblando la presentación de los hechos y las acciones con interpretaciones, conclusiones y moralejas, que transforman su carácter y reducen el papel de los acontecimientos y las conductas a ejemplo o ilustración de las ideas. Si la narración tiene un prestigio específico, este debe hallarse en su propia condición narrativa que consiste en la presentación de información concreta relativa a eventos y acciones encadenados. Si hay una plenitud de la narración, una interacción comunicativa profunda, ha de hallarse fuera de la abstracción y de las formulaciones genéricas. Estas caracterizan al pensamiento racional y discursivo y, si bien es cierto que han de tener apoyo en los hechos y las cosas concretas, su funcionamiento consiste precisamente en superarlas, en reunir las y transformarlas en ideas despojadas ya de la consistencia física de lo real. El relato, en cambio, pone ante nosotros un trozo de vida; entendemos que su fuerza comunicativa y su plenitud, no siendo simplemente el reconocimiento de ese trozo de vida, está en él y es inseparable de él.

Hay algo de paradójico en esta condición del relato, pues ha de superar lo concreto sin caer en la abstracción. Le exigimos cierta trascendencia con respecto a su objeto, pero le negamos la posibilidad de hacerla presente en forma de conceptos. No es difícil reconocer esta ambivalencia de forma sintética e intuitiva en el proceso de lectura, pero cuando intentamos explicarla corremos el riesgo de desnaturalizarla, de llevarla al terreno extraño del concepto, aun cuando no la formulemos en estos términos.

El filósofo Enrique Lynch, apoyándose en Cesare Segre, explica esta dualidad de la narración de forma bastante clara, pero no logra evitar del todo el recurso a un componente nocional. Para Lynch la totalidad de la narración se juega entre dos discursos: el discurso sobre las acciones, explícito, junto al cual se desarrolla implícitamente otro discurso, el de las ideas. Tal forma de denominar al discurso implícito parece conceptualizarlo y, por tanto, separarlo de las acciones, pero no es así, además de ser implícito, «el discurso de las ideas no es formalizable porque no es unívoco, o bien porque no es lógico (puede perfectamente violar los principios aristotélicos de no contradicción, identidad y tercero excluido). El discurso de las ideas es poético, o sea, pulsional» (1987: 143). Para describir el proceso de desciframiento Lynch ha de recurrir a términos vagos:

...un proceso en que el desciframiento se realiza por connotación y que consiste en la formulación de hipótesis interpretativas acerca de tensiones existentes dentro de las áreas semánticas determinadas en el sintagma o entre unas y otras. Estas tensiones dice Segre que no son semánticas sino existenciales. O sea que en este plano de la producción del sentido no importa aquello que el texto nos dice o nos comunica sino aquello que el texto nos parece que dice (1987: 143).

«Connotación», «tensiones existenciales», «aquello que el texto nos parece que dice» son fórmulas indeterminadas que dejan al albur del lector el sentido último del texto, como, aunque en otro sentido, hace el propio Lotman cuando afirma que el destino de la heroína puede compararse perfectamente con el de los individuos «que nos rodean en la vida diaria», con «un sin número de otros destinos», de donde surge una representación más universal, como ya quedó comentado. Ambas caracterizaciones nos parecen certeras y complementarias desde un punto de vista hermenéutico, es decir, como explicación de los mecanismos que nos permiten reconocer en el texto narrativo un sentido tras un proceso de interpretación que se basa, entre otras cosas, en la comparación del texto con los conocimientos y experiencias existenciales del lector. En la medida en que los relatos estimulan este tipo de procesos podemos concebirlos, efectivamente, como textos plenos en los que el componente de participación no se realiza en el texto, sino que se difiere al acto mismo de lectura.

La diferenciación de estratos, hechos y sentido, apunta a un funcionamiento de la narración como texto pleno incompleto; sin embargo, el hecho de que el sentido no sea formalizable, por tanto, no pueda sentirse como una representación semántica construida para completar el texto, sino como un sentido intrínseco, presente en la representación misma de los hechos, invita a postular una plenitud específica de la narración, una plétora de sentido en la representación de acontecimientos. Como puede deducirse de lo ya expuesto, esta plenitud está relacionada con la condición literaria de los textos, pero arraigada en la naturaleza misma de la narración en cuanto acto de habla espontáneo de la vida cotidiana.

3.4. *El pensamiento narrativo*

El texto narrativo, la narración artística en particular, pero posiblemente esta condición no sea sino un desarrollo de propiedades que cualquier narración puede poner en juego, está dotado de una plenitud especial que no necesita formulación abstracta, ni manifestación explícita porque se capta directa y abiertamente en los hechos representados, sin ser sin embargo la mera representación de los hechos. Decir

que se trata del sentido de esos hechos no sería del todo exacto, ya que tal formulación invita a distinguir dos entidades, los hechos representados y el sentido, cuando en realidad solo hay una; pero es una aproximación bastante ajustada si consideramos que los hechos aparecen de tal manera que su mera contemplación (a través de la lectura en la narración literaria) ofrece a la mente que los contempla una sensación de plenitud, de sentido, de significación no nocional, de valoración emotiva no escindida de los hechos, sino como una especie de esplendor de los mismos. Creemos que aquí se encuentra la fascinación que producen los grandes relatos, que nos están transmitiendo mucho sentido sin que lo captemos como pensamiento abstracto, como representación mental consciente, explícita y conceptual. Parece algo mágico y paradójico. ¿Cómo podemos captar sentido sin una representación intelectual, sin una conciencia clara y distinta de su contenido, sin una superación y separación de la referencia ficticia? Nuestro principal propósito es responder a estas preguntas, dar una explicación rigurosa que dé sentido a expresiones aparentemente contradictorias como «conocimiento narrativo» o «pensamiento narrativo».

Es obvio que la gracia y riqueza de la narración se encuentra en esta profundidad que manifiestan los hechos narrados, pero cuando se habla de esa profundidad no hay más remedio que caer en la abstracción, en la interpretación conceptual, más económica, clara y precisa, pero también más pobre y, por tanto, inexacta. Cuando la Academia Sueca concedió el Premio Nobel de Literatura a Camilo José Cela, fundamentó la decisión en su «prosa rica e intensa, que con refrenada compasión configura una visión provocadora del desamparado ser humano», tal interpretación no es más que una traducción aproximada y reducida a conceptos de la fulguración cognitiva que podría producir la lectura de su obra.

No es, en absoluto, desdeñable el esfuerzo intelectual que exige intentar formular en términos precisos la significación abstracta de los textos literarios: nos permite reconocer consciente y lúcidamente la profundidad que intuimos en los hechos y su trascendencia oculta, referirnos a ellos de forma económica y ágil, estudiarlos y ponerlos en relación con otras concepciones y fenómenos culturales. Sin embargo su carácter conceptual, analítico y hasta reflexivo se opone radicalmente a la forma intuitiva, sintética, sensorial y emotiva propias de la percepción estética, otra forma de conocimiento que supone una mayor implicación personal en lo conocido a costa de la representación nocional.

Nuestro propósito es establecer las condiciones que hacen posible esa fulguración cognitiva, estudiar los procesos mentales y o cerebrales que dan lugar a la plenitud de sentido característica de la narración literaria, al tiempo que ocultan a la

conciencia su representación intelectual, y analizar los mecanismos que el texto pone en juego para estimular dichos procesos. Nuestros instrumentos serán, además de los estudios de teoría literaria y pragmática de la comunicación, las aportaciones de las ciencias cognitivas sobre el funcionamiento de la mente, el cerebro y la conciencia que constituyen el núcleo último de la recepción de los textos; en este sentido creemos que la psicología cognitiva, la psicología evolutiva, la neurología y la filosofía de la mente no son simplemente disciplinas complementarias de la teoría de la literatura, sino que la teoría de la literatura, por su carácter interdisciplinar, incorpora conceptos, procedimientos y datos de dichas disciplinas; es decir, nuestro desarrollo pretende integrar y traducir al dominio central de los problemas literarios los planteamientos y los resultados de estas otras disciplinas, que tendrán un protagonismo irregular de acuerdo con las necesidades de la problemática específicamente literaria que constituirá el hilo conductor. Antes, sin embargo, intentaremos hacer un recorrido por los entresijos de la narración, los elementos y categorías que la constituyen, para ubicar más específicamente nuestro objeto de atención.

CAPÍTULO 4

La estructura del texto narrativo

Antes de centrarnos más abiertamente en los problemas específicos de nuestra investigación, queremos delimitar su alcance y situarla en el dominio más complejo del texto narrativo. Como ya queda sugerido repetidas veces, nuestra atención e interés se dirigen al texto narrativo en cuanto información concreta en relación hipotáctica, por tanto, como representación de acciones interconectadas; nos interesa la representación narrativa de los hechos y las acciones, porque hechos y acciones constituyen el elemento específicamente narrativo que permanece en todas las manifestaciones y porque en ellos se encuentra el factor más importante de la comunicación artística, como ya destacaba Aristóteles cuando alababa a Homero por no hablar en su nombre, ya que en eso no se es imitador (1460^a), y como pone de manifiesto la priorización del mostrar sobre el contar en las narratologías contemporáneas. Pero no podemos dejar de aludir a todo el aparato semiótico que el acto de narrar pone en juego, rico en posibilidades específicas de expresión y determinante último del sentido global del texto. Si, para decirlo brevemente, nuestra atención se va a dirigir a la historia, al sentido intrínseco e informulado de los hechos y las acciones, no debemos olvidar que ese sentido queda comentado no conceptualmente, también en el nivel de la comunicación artística, por la manera en que los hechos y las acciones se presentan en el discurso. El propósito del presente capítulo consiste en exponer de manera sintética el funcionamiento general de la narración para dejar localizado el terreno de nuestro interés.

4.1. *La historia como invención y selección de los hechos*

Una narración es un acto, el acto de narrar, y su resultado, el relato, la presentación de una sucesión de acontecimientos. El acto de narrar, en la literatura, se realiza a través de las palabras, de las frases, del texto narrativo, cuyo contenido es una sucesión de acontecimientos y acciones encadenados (historia), pero que conserva, simultáneamente, las huellas del acto que lo produce (discurso). El texto funciona como totalidad, como historia y como discurso, en interacción sintética, aunque sus aportaciones son diferentes y susceptibles de ser analizadas separadamente. Desde nuestro punto de vista, la historia es el aspecto esencial: sin algo que contar no hay narración.¹¹ Solo cuando se presenta la necesidad de comunicar un mensaje acerca de acciones humanas (una historia) se plantean los problemas de cómo hacerlo (discurso).

Las complejidades que puede alcanzar el discurso han ido adquiriendo en el curso de los tiempos una importancia específica y un valor singular en algunos textos, pero ese valor no es propiamente narrativo a no ser que se encuentre ligado a una historia. Hasta tal punto los hechos concretos son el contenido específico de la narración que su relieve se sitúa por encima de la propia palabra que los transmite. Como señala Félix Martínez Bonati (1970: 70) «el sentido general de toda narración (literaria o no) es poner mundo a nuestros ojos, un sector real o imaginario del mundo, hacernos imaginar por el lenguaje las circunstancias narradas», de ahí que el lenguaje que instaura ese sector de mundo (la acción con todas sus circunstancias) sea como transparente, es decir, no se interponga entre el lector y los hechos que presenta, «solo lo vemos como mundo, desaparece como lenguaje» (72). Naturalmente, esa transparencia puede atenuarse cuando el lenguaje y el discurso reciben una elaboración que los vuelva autorreflexivos; aun en ese caso, se diría que el medio lingüístico no deja de ser transparente con respecto a los hechos, aunque llame al mismo tiempo la atención

¹¹ En este sentido, es secundaria para nuestra investigación la distinción entre la literatura, el teatro y las artes escénicas, el cine y otras formas de relato, posición, por otra parte, bastante extendida, como muestra la gran cantidad de apoyos que encuentra Storey en su defensa (1996: 111):

And since the mind's "primary psychodynamics" (Lloyd's phrase) is narrative, it seems natural to conclude, with Alexander Argyros (223), that narrative is not simply the basis of literary competence but the "deep grammar" of literature itself. Leitch makes it clear how superficial is the distinction between narrative and the arts of the stage and screen: "Since narratives are tellable only insofar as they are realized through a given medium of discourse, and since there is no reason to limit the medium to a verbal diegesis which would exclude films, dance, and pantomime, the distinction between mimesis and diegesis becomes tangential to the problem of narrative ontology" (40). Even lyric poems might most fruitfully be regarded as "holographic fragments of larger, ghost narratives that they presuppose and develop" (Argyros 224). All "literary" genres seem fundamentally dependent on what Ellen Winner calls a "story grammar" (269); that is, all elicit (and most satisfy) expectations of sequence, coherence, and probability.

sobre sí mismo, de manera que el lenguaje y los hechos constituyen dos realidades que se presentan a un mismo tiempo, no como la representación de una por la otra.

Una de las convenciones básicas de la literatura establece que ese sector de mundo presentado textualmente es ficticio, es decir, no pretende una correspondencia con situaciones históricas del mundo real. Más adelante analizaremos las implicaciones de esta convención, lo que ahora procede destacar es que, en virtud de la transparencia del lenguaje, los hechos ocupan el primer plano de las narraciones literarias y, sin desdeñar el talento lingüístico de los escritores ni sus destrezas narratológicas, que desarrollan estratos significativos del conjunto textual, ponen más de manifiesto la importancia de su capacidad inventiva e imaginativa. El narrador literario es también y sobre todo fabulador, inventor de situaciones, peripecias, personajes, conflictos, relaciones, ambientes, circunstancias... en una palabra, historias: acontecimientos y acciones concretas con participación de seres humanos o antropomorfos. Entendemos que aquí se encuentra el nivel básico del relato y, por lo tanto, de su sentido, que la comunicación en la narración literaria consiste, en primer término, en dejar hablar a los hechos. Podría decirse que, siendo el arte la expresión del sentimiento, la expresividad de la narrativa comienza por la expresividad directa de acciones y acontecimientos, una expresividad, en cierto modo objetiva, sobre la que se proyecta luego la expresividad subjetiva del lenguaje, es decir, del estilo, y la expresividad también subjetiva del discurso, de la técnica narrativa.

Dejar hablar a los hechos es, pues, lo que hace el fabulador que los inventa o los escoge, reúne y ordena; dejar hablar a los hechos es permitir que muestren su sentido intrínseco, las motivaciones profundas que lo hacen posible, es hacer de ellos experiencias, vehículo de conocimiento de las experiencias en que se constituyen por la participación del ser humano. Por eso, como forma de conocimiento, siempre se han relacionado, asimilado y contrapuesto el arte y la ciencia, de ahí que nos parezcan muy pertinentes las palabras de una de las figuras que mejor comprendieron esta relación, Jacob Bronowski:

El orden es la selección de una serie de rasgos frente a otra porque proporciona una idea mejor de la realidad que se oculta tras los rasgos visibles. La ciencia es un lenguaje ordenado para describir algunos hechos y predecir otros parecidos. El orden es una selección de rasgos, y toda selección implica en sí misma, e impone, una interpretación. Si escogemos con fortuna un orden, como hicieron Linneo y sus contemporáneos, llevamos naturalmente a la ciencia al descubrimiento, primero, de la evolución, y luego, del camino de los mecanismos de la herencia. Si escogemos una prudente clasificación de los elementos químicos siguiendo un orden, como lo

hace la tabla periódica de Mendeleiev, nos conduce paulatinamente a las teorías de las moléculas y las estructuras atómicas. En cada caso, nuestra opción ha sido una interpretación inconsciente, del mismo modo que el escritor realista interpreta la vida con el solo acto de escoger la porción de la misma que él ofrece tan fiel y depresivamente (1951: 56-57).

Bronowski está explicando cómo funciona la ciencia, pero acaba proponiendo una analogía con la narración que nos parece que expresa exactamente en qué consiste su originalidad cognitiva: en proponer la interpretación de la existencia en la presentación fiel de un fragmento de vida; por tanto, la interpretación no es un discurso complementario que traduce a términos abstractos la vida concreta con que se nos narra, la interpretación es la elocuencia silenciosa de los hechos que traducen inefablemente las determinaciones humanas que los originan.

4.1.1. ACCIONES, ACTANTES Y PERSONAJES

La narración, según queda establecido, es la representación de acontecimientos y acciones concretas en su sucesividad e interrelación. Las acciones, a su vez, se definen por ser hechos que implican la participación de individuos que las ejecutan, o contribuyen a ejecutarlas, o bien las padecen; los acontecimientos de los que la narración se ocupa son, igualmente, los que afectan directa o indirectamente a individuos que, reaccionando a ellos, los hacen equivalentes a la acción. Por tanto, los constituyentes primarios de la narración son la acción y los actantes. La secuencia elemental, unidad mínima de la estructura narrativa en la concepción estructuralista de Bremond (1966), es el despliegue mínimo de estos dos elementos. La acción, desde esta perspectiva, tiene el sentido amplio con que aparece en la *Poética* de Aristóteles (1449b: 24-25, 1459a: 17-20) cuando se dice que ha de ser completa y entera, que ha de tener principio, medio y fin, y se concibe como el conjunto de actos que comienzan con un propósito y finalizan cuando este se alcanza o se ve frustrado definitivamente. La acción es un proceso que se puede prolongar recursivamente, es decir indefinidamente, en otros procesos concatenados para formar secuencias o procesos complejos, como los que nos presentan las grandes novelas (Bobes Naves, 1993: 140-165).

Por su parte, los actantes son los papeles abstractos que cumplen los individuos al participar en la acción y aseguran su unidad y continuidad. En la medida en que las acciones son siempre hechos concretos perfectamente individualizados, los participantes trascienden el papel actancial, mera función sintáctica (sujeto, objeto...)

para convertirse también en individuos, en caracteres, es decir, en personajes. El personaje es casi una categoría del discurso, una fuerza investida de significación, «significación plena de múltiples elementos de contenido que crean vida y la apariencia de vida común», que representa «al hombre y su actividad tanto espiritual como mundana» para recoger los términos de Aullón de Haro (2001: 30), quien vincula al personaje con los vectores más relevantes de nuestra concepción del arte:

El personaje creado por la obra artística habrá de entenderse como la más centrada autocontemplación del sujeto creador como persona o bien del sujeto lector o contemplador respecto de sí mismo o de algunos de sus semejantes (2001: 28).

Así pues, el modelo actancial es una estructura abstracta cuya significación última en cada relato depende de los caracteres concretos que la actualizan. De esta manera sirve de expresión de las relaciones profundas entre los individuos, de la orientación de sus interacciones, del juego de fuerzas sociales e interpersonales que subyacen en el mundo del relato, en sus peripecias.

En términos evolucionistas, los personajes de ficción, como las personas reales, están comprometidos en el proyecto de negociar y dar sentido a su mundo físico y social a través de la acción, un mundo que no es homogéneo con el mundo en el que evolucionaron y al que se adaptaron, de ahí que la gramática narrativa, en la que los actantes y las acciones son los sujetos (objetos, etc.) y los predicados, esté cargada de las mismas ambigüedades que surgen de las ambivalencias sociales, propias, como señala R. Storey, de la propia biogramática:

Male versus female, self versus kin, kin versus non-kin, group versus group-these genebred antagonisms are embedded in a social life that is always demanding (through genebred imperatives) their resolution. Thus the insuperable ambivalences of the species. Tragedy, I shall argue, is a meditation upon the destructive effects of those ambivalences, specifically of their antagonistic aspects; comedy exploits those ambivalences as a source of incongruity, inviting the spectator to take pleasure in *Homo's* own paradoxical allegiances (1996: 103).

Tragedia y comedia, es decir, dos maneras de entender el mundo expresadas a través del curso de los acontecimientos, de la relación entre las metas y los logros, de las reacciones a los movimientos de los otros y a los acontecimientos imprevistos, de la respuesta a los resultados. Como subraya otro teórico evolucionista, Carrol (2004: 83) la estructura motivacional y la jerarquía de metas y satisfacciones difiere

de unos grupos humanos a otros (hombres frente a mujeres, jóvenes frente a mayores, etc.) y de unos tipos de personalidad a otros. Las peculiaridades de la identidad individual y la experiencia personal introducen nuevas diferencias. La comunidad de la naturaleza humana hace posible que la gente se comunique entre tales diferencias, pero cuando los escritores negocian guiones entre ellos, sus personajes y sus interlocutores, tales diferencias son una parte muy importante del sistema total de significado que se manifiesta a través de la acción y el sistema de actantes que arrastra.

Finalmente, el concepto de acción hay que entenderlo en un sentido amplio y no limitarlo a la actuación física. También es acción la que se realiza a través de la palabra (recuérdese, por ejemplo, el concepto de acto de habla, de acto realizado por medio de la emisión de enunciados lingüísticos) y la acción interior constituida por el flujo de pensamientos y sensaciones.¹² Si la narración parece exigir el desarrollo secuencial de las acciones y sus consecuencias, la acción interior, que parece negar esta exigencia, la obedece, sin embargo, en dos aspectos, primero, en cuanto paso previo de acciones externas (los monólogos y soliloquios cuentan muchas veces como el primer momento de la acción, el propósito, que puede desarrollarse o no), segundo, en cuanto evocación por el personaje de acciones propias o ajenas, integradas o no en la acción en la que está comprometido (cuando conocemos las acciones, indirectamente, a través de lo que dicen o evocan los personajes).

4.1.2. OBJETOS, ESPACIO, TIEMPO

En el dominio constitutivo de la narración se insertan todos los elementos complementarios y auxiliares que la acción pone en juego, todos los elementos que se necesitan para que la acción se desarrolle eficazmente, empezando por el espacio en que se localiza, que en todo caso asume el papel de condición necesaria para que ocurran los fenómenos que le atribuyó Kant, y acabando por los objetos que lo habitan; todo ello constituye el marco de la acción y explica la inserción natural de los enunciados descriptivos dentro del texto narrativo. La relación entre descripción y narración puede caracterizarse en términos diversos. Según nuestra clasificación

¹² *Cfr.* Milan Kundera (2005: 90): «Subrayemos: la reflexión novelesca, tal como la introdujeron Broch y Musil en la estética de la novela moderna, no tiene nada que ver con la de un científico o un filósofo; diría incluso que es inintencionadamente afilosófica, incluso antifilosófica, es decir, ferozmente independiente de todo sistema de ideas preconcebidas; no juzga; no proclama verdades; se interroga, se sorprende, sondea; adquiere las más diversas formas: metafórica, irónica, hipotética, hipérbole, aforística, cómica, provocadora, fantástica, y sobre todo: jamás abandona el círculo mágico de la vida de los personajes; se nutre y se justifica por la vida de los personajes».

de los textos, la descripción se inserta sin problemas en el texto narrativo, que es jerárquicamente superior, de la misma manera que narración y descripción se insertan en el texto pleno o argumentativo que las engloba. Martínez Bonati se refiere a los géneros literarios como categorías principales y no contempla los tipos de texto, sino de frases, narrativas y descriptivas, que pueden formar parte de, por ejemplo, las novelas, género literario que no presenta necesariamente la estructura narrativa pura (1972: 78). En todo caso, la frase narrativa, es decir, la que representa acciones y acontecimientos, puede incorporar dentro de su estructura sintáctica todos estos aspectos concomitantes sin detener el curso de aquellos, como puede observarse en el comienzo de *La increíble y triste historia de Eréndira y de su abuela la desalmada* de García Márquez:

Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia. La enorme mansión de argamasa lunar, extraviada en la soledad del desierto, se estremeció hasta los estribos con la primera embestida. Pero Eréndira y la abuela estaban hechas a los riesgos de aquella naturaleza desatinada, y apenas si notaron el calibre del viento en el baño adornado de pavorreales repetidos y mosaicos pueriles de termas romanas.

Junto con el espacio y con el mismo carácter necesario, el relato se instala en la otra forma a priori de la sensibilidad, el tiempo. La disposición de los acontecimientos en el eje de las coordenadas temporales es una condición de su coherencia y de su sentido, y una exigencia de la linealidad secuencial que la define. La secuencialidad de la historia conecta la narración con el razonamiento causal, por tanto, con el discurso y el sentido. Los límites temporales de la acción se abren ante la pregunta por las causas que necesariamente se hace el lector, al porqué de las acciones y del propio acto narrativo que nos las presenta. La respuesta es ya un efecto de discurso.

4.2. Discurso. Expresividad lingüística y técnica narrativa

Así pues, sobre el núcleo de la información concreta de los hechos, cuya selección (o invención), límites y presentación por el narrador sirven para postularlo como dotado de sentido, es decir, como comunicativamente interesante o revelador de significaciones humanas, se proyecta luego todo el aparato semiológico del lenguaje y la técnica narrativa, del estilo y el discurso, que funcionan, a nuestro entender, como comentario implícito del sentido de dicho núcleo. De esta forma, el texto narrativo se constituye en texto dialógico o intertextual en el que los universos

axiológicos, psíquicos y emocionales de los actantes (transformados en personajes en cuanto se perciben como dotados de estos rasgos individualizadores), revelados por medio de la acción, se contraponen en una estructura unitaria a los universos que pueda introducir la narración en sus decisiones técnicas y en sus opciones estilísticas. Todos ellos orquestan una representación compleja de interrelaciones personales y sociales y un punto de vista sobre ellas anclado en el texto como un todo y personalizado en la figura del autor implícito (M. Bajtin 1975: 86-93).

En definitiva, el discurso es un efecto complejo que surge de las relaciones entre al menos tres puntos de vista sobre el mundo y la vida: el del autor, los de los personajes y el del universo virtual de los lectores. La historia es la manifestación del conflicto entre las visiones del mundo de los personajes, que quedan expresadas en las interacciones dramáticas que la constituyen (Carroll, 2004: 81). El autor negocia con los sistemas de significado de sus personajes y con las expectativas, valores, simpatías y antipatías de sus presuntos lectores y lo hace, discursivamente, en la elección de los hechos y en el lenguaje y la técnica narrativa.

Los niveles de complejidad y de variación que permite el discurso narrativo son muy grandes. Del lado expresivo de la conformación lingüística de los enunciados, el escritor tiene a su disposición todos los instrumentos de la creatividad lingüística y estilística que, cuando alcanza especial relieve y significación, atrae la atención sobre sí misma y la distrae de la historia. De esta manera el texto se desplaza hacia lo poético, sin abandonar lo narrativo, como ocurre en algunas formas de novela lírica. Del lado de las categorías del discurso, bien definidas por la narratología contemporánea, aunque las posibilidades teóricas son menores, limitadas en algunas de ellas a tres o cuatro opciones, tanto su combinación como su interacción con el contenido narrativo hacen que en la práctica se constituya en un lenguaje de riquísimos matices. Además, la tradición narrativa ha ido decantando algunas convenciones que desfiguran la naturaleza del texto (que llega a perder la apariencia de narración, como en la novela epistolar o en la corriente de conciencia, así como en todos los casos en que el acto narrativo, por el que se presenta la imagen de los eventos, queda implícito¹³) o le prestan una forma anómala con res-

¹³ Se incluyen aquí, por tanto, todos los casos de intertextualidad implícita en los que el narrador desaparece y nos deja un texto producido por otro, mejor dicho, un enunciado producido por otro (cartas, documentos...), cuya presentación ante el lector es el único rasgo narrativo que, a la vez, transforma al enunciado en texto. El contenido mimético es en este caso indirecto, procede del discurso no narrativo citado, como puede ocurrir en el relato mismo, cuando conocemos los acontecimientos no a través del discurso del narrador, sino de las palabras dichas por el personaje en su habla espontánea. Sobre esta problemática *vid.* Martínez Bonati, 1992: 33-49.

pecto a las reglas de la textualidad (como el uso del estilo directo libre, que rompe ostentosamente la coherencia sintagmática). El siguiente fragmento de la novela de Mario Vargas Llosa *Conversación en la Catedral* ilustra todas las complejidades discursivas (narración heterodiegética, focalización actorial, estilo indirecto libre, estilo directo libre) que oscurecen la acción y realizan un trabajo de proyección de sentido que se superpone al de la propia acción:

Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también hacia la Plaza San Martín. Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? Frente al Hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución. Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores, cruza la Plaza y ahí está Norwin, hola hermano, en una mesa del bar Zela, siéntate Zavalita, manoseando un chilcano y haciéndose lustrar los zapatos, le invita un trago. No parece borracho todavía y Santiago se sienta, indica al lustrabotas que también le lustre los zapatos a él. Listo jefe, ahorita jefe, se los dejaría como espejos, jefe.

4.3. Integración de historia y discurso

La propuesta de Roland Barthes (1966) sobre análisis estructural del relato nos sigue pareciendo útil y válida para comprender los movimientos de integración de los distintos niveles del texto narrativo, en definitiva de la historia y el discurso. Barthes analiza el contenido de la frase narrativa según su función, que puede ser doble o triple. Las frases que se refieren a acciones pueden ser núcleos y catálisis, según determinen o no el curso de la trama, pero también indicios, si son susceptibles de ser dotadas de un sentido connotativo no explicitado por el texto. Las frases que se refieren a estados, de tipo descriptivo por lo general, constituyen informaciones de significado inmediato, pero también indicios con significado indirecto. La presencia de indicios vuelve al texto expresivo, portador de un sentido no declarado. Es la condición de indicio la que hace a los hechos elocuentes de algo más que de su propia existencia. Pero el indicio es, por definición, un signo hipotético, no preconcebido

como tal, sino producto de una feliz intersección entre el relato y las experiencias de sus consumidores. El concepto de indicio es la base de una significación intrínseca de los hechos sobre la que se construye el conocimiento narrativo, tal como trataremos de analizar en el capítulo 8.

El discurso se articula en tres momentos heterogéneos, el primero, al que nos gustaría llamar poético, plantea una visión de los acontecimientos en la manera de plasmarlos a través del lenguaje, utilizando, entre otros, los recursos del discurso poético: metáforas, aliteraciones, ritmos, correlaciones, etc. Toda elaboración personal de la prosa narrativa expresa una subjetividad con la que se tiñe la historia y que puede adquirir un relieve tan grande que haga derivar la narración hacia los géneros poéticos, aunque una leve coloratura de esta naturaleza impregna casi todos los relatos, especialmente los homodieéticos.

El segundo momento del discurso, el propiamente narratológico, aunque se articula, en la literatura, a través del lenguaje, se refiere a las modalidades en que se aprehende y se transmite la materia narrativa: la posición desde la que se capta (punto de vista), el grado de precisión con que se transmite (distancia), la disposición, ritmo y frecuencia con que se presentan (tiempo) y el momento relativo de la narración, la persona que narra y su presencia inmediata o mediata ante el destinatario (voz), para utilizar las clásicas categorías de Genette (1967). Si bien la objetividad y facticidad de los hechos constituyen determinaciones directas de sentido, según acabamos de ver, su presentación discursiva puede corregirlas, complementarlas o discutir las de forma sutil.

Finalmente, también pertenecen al discurso, aunque no a la función narrativa propiamente dicha, los enunciados del narrador que proponen pensamientos o reflexiones de carácter general. Su orientación puede ser muy distinta según sea la figura del narrador y, por tanto, la intencionalidad profunda que puedan tener. En los casos de narradores fuertemente personalizados, singularmente si son homodieéticos, cuentan como un factor más en la formación de la figura misma del narrador, equivalentes a las frases del mismo tenor que pueden pronunciar los personajes y que constituyen indicios de su carácter. No cuentan como contenido intelectual dirigido al lector con pretensión de universalidad (de veracidad y convicción), sino como expresión de la subjetividad de quien los profiere. Por el contrario, cuando proceden de narradores despersonalizados corren el riesgo de parecer tesis o doctrinas cuyo contenido conceptual absorbe, oscurece y debilita la potencia expresiva del contenido mimético para deslizar la identidad del texto de lo narrativo y estético a lo argumentativo y conceptual. Esta circunstancia puede darse también con narradores personalizados y homodieéticos e incluso con personajes que, por todo tipo

de señales y sobreentendidos, pueden parecer portavoces del autor,¹⁴ pero en estos casos el carácter y la función del pensamiento abstracto dependen de otros muchos factores como la personalidad global del propio narrador (o del personaje en cuanto álgter ego del autor) y su relación con el autor implícito, el tono general de la obra y, sobre todo, la orientación estructural y el peso cuantitativo.

El sentido del texto narrativo procede de la interacción de todos estos factores con los pormenores de la historia, la cual soporta la mayor carga de contenido. Los dos primeros factores discursivos, el lenguaje o estilo y la técnica narrativa, ofrecen modulación, variaciones y perspectivas para hacer elocvente el contenido mimético y comentarios tácitos sobre ese mismo contenido, mientras que el pensamiento reflexivo, si no se integra en la historia como acción individual, se torna extraño y antinarrativo.

El comienzo del relato de Jorge Luis Borges titulado *El aleph* nos parece uno de los mejores ejemplos de las intrincadas relaciones entre la historia y los diferentes niveles del discurso:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió después de una imperiosa agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carterelas de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría la circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pequinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos.

¹⁴ Recuérdese, por ejemplo, el personaje de Don Pedro, en *La comedia nueva o el café*, que expresa en largas parrafadas las ideas teatrales de Leandro Fernández Moratín.

Se trata de un relato homodiegético en el que el personaje, que es también narrador, tiene el mismo nombre que el autor del texto. De manera que los hechos (la muerte de Beatriz, las relaciones de esta con el personaje, los planes, luego realizados, de este, las circunstancias y acontecimientos evocados, etc.) aparecen en una triple perspectiva: la del narrador, la del personaje y la del autor implícito que busca la connivencia del lector. El ritmo es rápido por el uso de la diégesis, el resumen y el relato iterativo que, gracias al empleo de la expresión «de nuevo» («De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita...») consigue reunir en una única notación la referencia al pasado y al futuro (retrospección y anticipación). Un fragmento declaradamente mimético, el repaso a los retratos, sirve también de retrospección con contenido narrativo relevante. De acuerdo con estas condiciones del discurso, los hechos no se presentan con nitidez: poco sabemos, por ejemplo, de la relación entre Borges y Beatriz, de sus actividades en común y con otros, de sus conversaciones, a pesar de que estos hechos constituyen el núcleo que articula el relato. Sobre la base de los hechos, el juego discursivo potencia su significación, las atenciones y solicitud de Borges y la displicencia con que le responde Beatriz adquieren densidad y sentido, esto es, revelan la personalidad de uno y otra, los estratos sociales que representan, las tensiones que mantienen, etc., no por el detalle con que son contados, sino por la pluralidad de perspectivas que se engarzan para hacerlo: la de Borges personaje que encuentra adorable a Beatriz a pesar de las evidencias en contra, la de Borges narrador que, a pesar de la distancia dialéctica y temporal (relato ulterior) todavía no acaba de desenmascarar a Beatriz, la del autor implícito que, sin intervenir directamente, deja constancia de cómo era Beatriz (en la enumeración de sus retratos) y de la ceguera y autoengaño de Borges (no ya en los datos que proceden abiertamente del narrador —«mi vana devoción la había exasperado»— sino en dos expresiones ingenuas de este detrás de las cuales se oculta la malicia del autor implícito: al describir a Beatriz, en cuyo andar había, «si el oxímoron es tolerable, una como graciosa torpeza» y al contemplar el gran retrato de Beatriz, «más intemporal que anacrónico», dos expresiones retóricamente contradictorias que acogen la doble perspectiva, del personaje (graciosa, intemporal), del autor implícito (torpe, anacrónico), y el narrador en medio integrándolas.

En síntesis, la definición última que el discurso aporta al texto narrativo tiene, a nuestro entender, dos dimensiones:

1. Ante todo, la manera de contar, por decirlo en términos comunes, pero ciertos, juega un papel fundamental en la propia eficacia significativa de las acciones. Si bien la imbricación de conductas y sentimientos o de acciones y caracteres es un rasgo general de las experiencias humanas, no hay una determinación unívoca entre

ellos, ni una elocuencia expresiva para el observador de las acciones, especialmente si son fragmentarias o se presentan aisladas o mal enmarcadas. El arte de contar, con sus múltiples recursos, es el arte de potenciar las significaciones humanas de los hechos. No se trata de seleccionar un conjunto de hechos distintos de la misma historia, ni de presentar una versión subjetiva de la misma. Se trata de hacer que los hechos hablen, y esto se puede conseguir mejor haciendo que los cuente un personaje, o que se reflejen en su discurso interior, o que se presenten objetivamente, pero la elocuencia de los hechos es distinta que la interpretación que le pueda dar el propio personaje; esta no es más que un momento de su acción, aunque la acción sea simplemente un acto de habla o un pensamiento íntimo.

Esta faceta del discurso, por la que se acentúan y revelan las implicaciones subjetivas de las acciones, no es simplemente una cuestión de técnica narrativa, sino que aparece ya como un componente mismo de la propia selección o invención de los hechos y de la elección de los límites temporales de la historia. En este sentido, se diría que la historia en cuanto invención de un sujeto que decide comunicarla constituye ya una huella de ese sujeto (nos preguntamos, por ejemplo, por qué nos cuenta precisamente esos hechos), es un indicio de sentido y, por tanto, un elemento de discurso.

2. Pero el discurso narrativo no solo potencia (o debilita) el lenguaje de las acciones, sino que se constituye como lenguaje autónomo que domina y comenta el mensaje de la historia y, por tanto, expresa el sentido último, la orientación axiológica, la perspectiva moral, la cosmovisión general del relato en confluencia, contraposición o modulación variable con los expresados por los hechos. En este sentido, conviene matizar la idea de que el lenguaje narrativo se caracteriza por su transparencia, ya que su función es la de ponernos ante el auténtico lenguaje narrativo, que está constituido por los acontecimientos y las acciones, y no por las palabras. Seguimos creyendo que esta es una cualidad constitutiva de la narración que la enfrenta, por ejemplo, a la poesía. Sin embargo, tal transparencia del lenguaje no es invisibilidad y no impide que, al mismo tiempo que pone ante el lector las acciones, actúe simultáneamente en este otro nivel, si bien de manera sutil e inaprensible. Si el lenguaje llama la atención por sí mismo, la elocuencia de las acciones tiende a oscurecerse y el relato a debilitar su identidad como género literario. Es lo que ocurre, por ejemplo, con *Makbara*, de Juan Goytisolo, que comienza con estas palabras:

...al principio fue el grito: alarma, angustia, espanto, dolor químicamente puro?: prolongado, sostenido, punzante, hasta los límites de lo tolerable: fantasma, espectro, monstruo del más

acá venido?: intrusión perturbadora en todo caso: interrupción del ritmo urbano, del concierto armonioso de sonidos y voces de comparsas y actores pulcramente vestidos onírica aparición: insolente, brutal desafío: compostura insólita, transgresora: radical negación del orden existente: índice acusador apuntado a la alegre y confiada ciudad eurocrataconsumista: sin necesidad de alzar la vista, forzar la voz, adelantar la mendicante mano con negro ademán de orgullo luciferino: absorto en el envés de su propio espectáculo: indiferente al mensaje de horror que siembra a su paso: virus contaminador del cuerpo ciudadano a lo largo de su alucinado-periplo: pies sombríos, descalzos, insensibles a la dureza de la estación: pantalones harapientos, de urdimbre gastada e improvisados tragaluces-a la altura de las rodillas.

La yuxtaposición de sinónimos o cuasisinónimos, las interrogaciones, la falta de aparato sintáctico, los paralelismos, metáforas, aliteraciones, etc. llaman la atención sobre la propia forma y dificultan el reconocimiento de la anécdota. Aquí el relato es algo más que relato, es decir, narración de una acción, pues su uso de la función poética le hace participar también de los caracteres de la lírica. Los textos que presentan de una manera continuada estos rasgos constituyen géneros híbridos entre la narración y la poesía, de una complejidad estructural superior de la que queremos dejar constancia, pero que no es objeto de nuestro estudio. Por lo demás, en menor medida este fenómeno se da en todos los relatos; ahora bien, cuando no los atraviesa de principio a fin, ni es excesivamente ostentoso, el lenguaje hace su trabajo sin que los lectores nos demos cuenta, pero, puesto que es un trabajo que no pretende producir proposiciones ni pensamiento abstracto sino expresar actitudes y cosmovisiones, habría que decir que funciona exactamente como las acciones que se encarga de presentar. Es decir, transmite indirectamente un sentido no conceptual que tiene que ver con la actitud del sujeto del discurso. Ocurre esto cuando, al mismo tiempo que el sentido de los hechos, captamos un punto de vista sobre ellos sin que se nos imponga claramente el mecanismo semiótico por el que nos llega, seguramente por ser fundamentalmente pragmático, es decir, por la participación de emisor y receptores en los sistemas de valoración que crean ese punto de vista. Así ocurre, por ejemplo, en los relatos irónicos. Pero en otros relatos, la palabra llama la atención por sí misma, por cómo se configura, por su función poética. Cuando esto ocurre, los hechos no se transparentan tan fácilmente y los valores narrativos conviven con los poéticos en distintos grados y calidades según los casos (obras como *Larva*, de Julián Ríos, *Palinuro de México* de Fernando del Paso o, según muestra ya claramente el título, *La guaracha del macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez). Sin entrar a considerar el valor artístico

de estos textos, diferente en cada ocasión, desde la expresividad profunda a los meros juegos de palabras, entendemos que solo parcialmente está relacionado con la invención de acciones y, por tanto, tienen para nosotros menor interés.

Para el propósito de nuestra investigación, el interés se encuentra en los elementos de la historia, es decir, en la sucesión de acciones y acontecimientos encadenados que identifican al texto narrativo frente a los demás tipos de textos. La razón de esta prelación radica en que nuestro objetivo último es analizar los resortes profundos que se encuentran en las acciones humanas y les permiten trascender su propio contenido para expresar, sin nombrarla, la vida interior que las motiva, las explica y les da un sentido. Como el relato es una sucesión de acciones intencionales acompañadas de actos complementarios que las enmarcan (lo que Barthes llamaría *catálisis*) de todos los cuales emanan efectos de sentido, la densidad del texto se juega fundamentalmente en este terreno. Lo primero es tener una historia interesante que contar.

El conocimiento narrativo descansa en dos condiciones aparentemente paradójicas con su resultado: en primer lugar, todo conocimiento tiene pretensión de veracidad y, sin embargo, la narración literaria representa acontecimientos ficticios, imaginarios, por tanto, que no se corresponden con ningún estado de cosas en el mundo o en la historia, y, en segundo término, todo conocimiento ha de tener un carácter general y, sin embargo, la narración es, por definición, representación de fenómenos concretos. A nuestro entender se plantean aquí dos problemas interconectados a los que trataremos de hacer frente en los próximos capítulos de la segunda parte:

1) cómo una serie de proposiciones no verdaderas puede constituir auténtico conocimiento y, por tanto, transmitir una verdad, y

2) cómo la presentación de lo concreto puede proporcionar un conocimiento que trascienda la pura información sobre la ocurrencia de los eventos sin constituir contenido conceptual y abstracto.

SEGUNDA PARTE

NARRACIÓN, CONOCIMIENTO
Y COMUNICACIÓN

CAPÍTULO 5

La ficción como conocimiento

Yo soy de la opinión de que todavía no se ha escrito adecuadamente acerca de la mayor parte de las experiencias de la vida. El mapa del arte narrativo tiene muchos espacios en blanco, solo que ni siquiera nos damos cuenta de que lo están, porque seguimos estando pendientes de las cosas sobre las que ya se ha escrito, pero hay todo un rango de experiencias sobre las que no se ha escrito una sola línea, y la única manera de hacerlo es a través de la novela.

Nicholas Baker

La narración literaria, en cuanto texto, presenta dos rasgos aparentemente contrapuestos que la investigación debe conciliar: por un lado, en cuanto arte, es expresión del sentimiento humano; por otro, en cuanto narración es representación de hechos concretos; un tercer rasgo se reconoce también como inherente a la condición artística, la ficcionalidad o no referencialidad de la representación, es decir, la no correspondencia de los hechos representados con estados de cosas existenciales o históricos. Estos tres rasgos definen también la problemática de la comunicación literaria: cómo es posible expresar el sentimiento cuando lo que se hace es representar acciones, cómo se alcanza una comunicación auténtica, eficaz y, en suma, verdadera por medio de representaciones imaginarias.

A nuestro entender, las paradojas que pone de relieve la definición de estos problemas son solo aparentes y habrán de quedar superadas si se realiza un análisis

profundo de los mecanismos, las condiciones y las aptitudes que conectan los polos de la definición, el sentimiento con la acción, la ficción con la verdad.

El ser humano está dotado de unas capacidades intelectuales que le permiten apreciar, en el mismo instante de la lectura de textos de ficción, profundas verdades acerca de su propia existencia como individuo y como miembro de la especie. Para conseguirlo realiza en milésimas de segundo gran cantidad de operaciones con el material que el texto pone ante sí, operaciones de las que ni siquiera se da cuenta si no se para a reflexionar, por lo que parece que son un producto de la intuición, pero aun la intuición, para no ser arbitraria, para intervenir en un espacio público de comunicación, tiene que apoyarse en datos y operaciones, por ocultos que parezcan; nuestro propósito es hacer transparentes y manifiestas las operaciones que permiten ese salto de la acción al sentimiento, de la imaginación a algo verdadero; creemos que, al mismo tiempo, se pondrán de relieve otras propiedades tradicionalmente asociadas a la comunicación literaria, pero sobre todo la profunda integración de rasgos que, con frecuencia, se le han atribuido como independientes e, incluso, alternativos.

No parece prudente pretender desarrollar un planteamiento original en torno al concepto de ficción y sus derivaciones. La teoría literaria, especialmente en los últimos decenios, y con la ayuda de otras disciplinas, como la filosofía y la lingüística, ha abordado con rigor y profundidad las múltiples relaciones entre los mundos ficcionales y las diversas formas en que se nos presenta el mundo real, ha estudiado el estatuto pragmático del discurso de ficción y descubierto la relación entre ficción y conocimiento estético. En este dominio bien asentado queremos insertar nuestra investigación. Por consiguiente, evocaremos someramente el estado de la cuestión relativo a todos estos aspectos que servirá de fondo y apoyo a nuestras tesis, articuladas en torno a dos ejes fundamentales:

1) la integración de los distintos niveles de significación del texto narrativo en un único gesto semántico, en un solo acto cognitivo que es una aprehensión sintética no discursiva, y

2) el descubrimiento de los mecanismos ocultos de esa integración, mecanismos de la estructura textual y mecanismos del organismo que se enfrenta al texto.

Nuestro planteamiento es el siguiente: el texto literario narrativo es expresión de un sentimiento, en el sentido amplio del término tal como lo hemos analizado en el capítulo 1. Pero, a pesar de basarse en mecanismos antropológicos tan elementales y primitivos como los de la comunicación cinésica y paralingüística, la expresión ha alcanzado en el universo del arte y de la literatura formas sutiles y complejas que im-

plican el uso de diversos tipos de información (Bateson, 1972: 441). Como este uso es en gran medida automático, rápido e inconsciente, parece existir un hiato entre la expresión y lo expresado que explica el carácter indirecto, mágico y misterioso que a veces se le atribuye, pero que, en el fondo, obedece a una lógica rigurosa.

En primer lugar, el sentimiento y todas sus variedades no admite una representación convencional y conceptual sin caer en la simplificación y en la falsificación. Por eso el arte expresa el sentimiento, no habla de él, sino que lo plasma, crea una imagen que lo contiene sin comentarlo. Esa imagen es precisamente la representación imaginaria de un fragmento de vida. Es decir, no se trata de que la narración literaria sea, por un lado, expresión del sentimiento y, por otro, representación ficticia, sino que la representación ficticia es la manera en que la narración literaria expresa el sentimiento. La literatura narrativa, desde esta perspectiva, se nos presenta como una forma en la que el sentimiento aparece expresado en historias de contenido humano. Los relatos no hablan de sentimientos, emociones o visiones del mundo, pero los contienen, los expresan, los implican de alguna manera no muy bien definida que intentaremos analizar. Como dice un personaje de Max Frish, «a veces contamos algo para hacer saber al otro cómo sentimos la vida».

Ahora bien, para que la representación ficticia pueda plasmar un sentimiento o una visión del mundo, su contenido no puede ser cualquiera, sino que tiene que estar conectado con el mundo, la vida y las experiencias que de ellos tienen los usuarios. Por tanto, es preciso contemplar cuáles son las condiciones de la representación literaria para trascender la mera referencialidad y convertirse en proyección del sentimiento. Tales condiciones o vínculos entre los mundos ficcionales y el mundo de la experiencia hacen posible la captación del sentimiento, pero, al mismo tiempo, facilitan la inserción del sentimiento en el mundo de la experiencia y permiten a la representación ficticia reflejar indirectamente diversos aspectos de la vida y del hombre tanto en su condición histórico-social como antropológico-filosófica.

En resumen, nuestra línea argumentativa es la siguiente: 1) La representación de hechos ficticios en la narración literaria, 2) siguiendo ciertas condiciones de relación con la realidad de nuestra experiencia, 3) expresa una visión o actitud hacia el mundo y la vida (sentimiento), 4) al mismo tiempo que es reflejo de ciertas condiciones histórico-sociales del momento, 5) implica formas generales de vida y comportamiento y, por tanto, 6) anticipa hechos y acciones futuras. Los mecanismos de integración de todos estos aspectos operan de la siguiente manera: el sentimiento solo puede ser expresado indirectamente a través de sus efectos, las acciones, que para ser elocuentes han de mantener ciertas conexiones con la realidad, sin representarla

directamente, sino suspendiendo el valor referencial de los enunciados, pues una significación denotativa tendría un valor por sí mismo que desplazaría a la expresión. Las conexiones entre la acción ficticia o tomada como tal (presentada explícitamente por el texto), el sentimiento (expresado) y la realidad histórica y existencial (contexto en la conciencia del lector) arrastran consigo la significación histórico-social 4), antropológico-filosófica 5) y anticipatoria 6). En este capítulo trataremos de estudiar los engranajes de todos estos vínculos.

5.1. *Ficción, conocimiento y memoria*

El reconocimiento de la literatura y el arte se halla en las dos dimensiones de su funcionalidad intrínseca (funcionalidad antropológica, al margen de cualquier intención o utilidad) que están implícitas en la definición de partida: la obra de arte es conocimiento que, como tal, se realiza en un momento dado y servirá de apoyo a conocimientos futuros, y es objeto de contemplación, es decir, de memoria de lo conocido, de reconocimiento. Estas dos dimensiones tienen aspectos contrapuestos: como conocimiento el arte exige la renovación continua, la originalidad, el impacto, la transitoriedad; como memoria para la contemplación, el arte tiende a la permanencia, a la identidad formal y a la recreación continuada. Se puede privilegiar uno de estos aspectos según el momento de la recepción, pues con el paso del tiempo el conocimiento es asumido por los hombres, pero las obras clásicas nos lo siguen ofreciendo para su contemplación. En todo caso, ambos aspectos están ligados y se refieren no solo al sentimiento, sino a todos los factores que se movilizan para expresarlos, de acuerdo con el planteamiento arriba expuesto que intentaremos desarrollar a lo largo del presente capítulo.

En efecto, por ser conocimiento de los sentimientos y los sentimientos ser siempre contextuales (es decir, referidos a algo), la obra de arte es memoria histórica, no solo de la sensibilidad de un momento, sino también de la vida social y los tipos, los problemas y los sueños humanos, e incluso memoria del porvenir como queda apuntado. Y todo ello en un solo gesto en el que convergen las facultades creativas del artista y la sensibilidad interpretativa, también creadora, de los lectores. Esta convergencia parece milagrosa, pues supone, en definitiva, una comunicación sin código. El lenguaje, que es lo que todos compartimos en principio, no es sino el medio en que se manifiestan los acontecimientos y las peripecias de la historia, y se desvanece, se vuelve transparente en cuanto pone delante del lector el universo y la acción narradas, auténtico mensaje que desciframos de manera intuitiva, sin recurrir a gramáticas ni diccionarios.

Pero la intuición no es milagrosa, aunque siempre nos lo ha parecido un poco, es la inteligencia cuando comete un exceso de velocidad. Para comprenderla es preciso comprender los procesos que ponemos en marcha cuando asimilamos estos mensajes; en dichos procesos se pone de manifiesto que el conocimiento emocional que proporciona la obra literaria implica información acerca de la conciencia colectiva y la vida social, información no expresada, pues en definitiva lo único manifiesto es un trozo de vida ficticio. Estos contenidos latentes contribuyen muy especialmente al reconocimiento público y a su permanencia en la sociedad. Por eso decimos que la literatura es memoria histórica, aunque no un simple almacenamiento mecánico de la información, sino algo mucho más rico que deriva de las complejas relaciones entre el mundo narrado y la realidad de nuestra experiencia.

5.2. *La literatura como ficción*

La definición de la literatura como ficción¹⁵ no parece problemática, por más que el concepto mismo haya dado lugar a múltiples especulaciones, requiera de matizaciones según los diversos tipos de enunciados que configuran el texto literario y diversifique su alcance según las relaciones que los hechos de ficción puedan mantener con los reales. Para Wellek y Warren, por ejemplo, este rasgo (la ficcionalidad) era suficiente para identificar los textos literarios, con independencia del valor que se les pudiera atribuir (1949, 30, 31). Para nuestros objetivos importa destacar dos aspectos:

1. La ficcionalidad del texto literario no es una circunstancia coyuntural o complementaria, sino que es exigida estructuralmente por el fenómeno integral de la comunicación artística, que no es una comunicación sobre hechos (como puede serlo una narración natural, una noticia), sino sobre otra cosa que emana de los hechos. En este sentido, los enunciados ficticios no son falsos, sino verdaderos en el marco comunicativo en que se insertan, como lo demuestra la suspensión de la incredulidad del lector, que acepta sin restricciones lo que dice el narrador, autenticador final de esta veracidad que, por ejemplo, puede contraponerse a la posibilidad de mentir que poseen los personajes (Martínez Bonati, 1970: 68). La narración literaria no es una afirmación de lo que ocurre en el mundo, es un acto que pone ante el lector, ante

¹⁵ El concepto de ficción y todas sus implicaciones han sido objeto de una investigación amplia y rigurosa que nos permite partir de bases sólidas sobre su dimensión lógica, antropológica, pragmática y estética. Nuestras referencias más importantes se encuentran en la recopilación de Antonio Garrido Domínguez (1997), en John Searle (1975), Sigfried J. Schimdt (1976), Peter Lamarque (ed.) (1983), Harshaw (1984), Félix Martínez Bonati (1992), Fernando Cabo (1994), José María Pozuelo (1993) y J. J. A. Mooij (1993).

su imaginación, un fragmento de mundo. El texto narrativo es también, en sentido estricto, una extensa imagen poética.

2. El carácter estructural de la ficción implica el desplazamiento y la irrelevancia de la relación de correspondencia. La narración literaria no se contempla como una afirmación acerca del mundo y, por consiguiente, no tiene sentido preguntarse por su correspondencia con los hechos del mundo. Atrae la atención por sí misma en cuanto imagen, no en cuanto signo de otra cosa, por ello pueden insertarse en procesos estéticos de comunicación enunciados históricos, por tanto no ficticios, siempre y cuando no sean tomados como afirmaciones sobre el mundo, sino como imágenes autorreflexivas.

En oposición a la postura de Wellek y Warren creemos que la ficcionalidad de los mensajes no es fundamento suficiente para que el texto narrativo alcance la categoría artística, es decir, literaria. Se trata de una condición necesaria, pero no suficiente, como pone de relieve la concepción de Siegfried J. Schmidt, quien vincula la ficción (a través de la por él llamada *regla F* por la que los participantes no someten las representaciones a los criterios de verdad) con la despragmatización y polifuncionalidad de la comunicación literaria:

El problema de la definición de la comunicación literaria frente a todas las otras formas de comunicación puede resolverse, pues, mediante una combinación de los dos criterios de delimitación que acaban de ser comentados. De este modo, la comunicación literaria se define, en lo que respecta a la especificidad de la comunicación, por la regla F; en lo que respecta a la especificidad de los objetos de comunicación, por la condición de la polifuncionalidad. Cada uno de estos criterios, considerados aisladamente, no puede delimitar de modo suficiente la comunicación literaria de las otras formas de comunicación; pero si se reúnen estos dos criterios y se ponen en mutua relación dialéctica, entonces tal criterio complejo proporciona una delimitación necesaria y suficiente y permite, por tanto, una definición satisfactoria del concepto de «literariedad» (1978: 212).

Es preciso que la representación ficticia sea expresión del sentimiento (condición general), es preciso que aporte verdadero conocimiento, es decir, sea original (condición histórica, pues la originalidad se define con respecto a los fenómenos de la misma naturaleza ya divulgados y conocidos), y para todo ello es preciso que se pueda conectar con las circunstancias históricas y sociales de los usuarios (pues todo sentimiento es contextual) y con los conocimientos y experiencias alcanzados por la comunidad (pues todo conocimiento se define como penetración en lo desconocido

y novedad con respecto a lo conocido). Sin duda, todas estas condiciones dependen, en última instancia, de cada lector: de sus conocimientos, de sus experiencias y de sus expectativas, pero, puesto que, como sostiene Hanna Arendt, las obras de arte tienen por esencia aparecer y ser bellas y esto solo es posible en la medida en que el dominio público les ofrece su espacio de despliegue,¹⁶ tales condiciones son objetivables, susceptibles de ser definidas en sus caracteres más específicos y, por tanto, de un análisis que determine su valor en la comunidad.

En definitiva, la literatura es ficción; las frases literarias presentan personajes, situaciones, acontecimientos... imaginarios, que no tienen existencia histórica. Cuando leemos un texto literario no nos preguntamos por la veracidad de sus frases, otorgamos nuestra confianza al narrador y, al mismo tiempo que nos sumergimos en el mundo imaginario que nos transmite como si fuese un mundo verdadero, sabemos que se trata de algo imaginario, sin correspondencia en la historia o en la vida. Incluso las obras que se basan en hechos históricos, cuando se presentan como literarias, no pretenden que las tomemos como documentos exactos de los hechos concretos que narran, sino que adoptemos la misma posición de aceptar y contemplar lo narrado sin cuestionarnos sobre su verdad.

5.3. Los mundos narrativos y el mundo de la experiencia

Contar algo para mostrar cómo sentimos la vida (Max Frish): la expresión del sentimiento requiere la representación de acontecimientos, tal es el mecanismo de la literatura que, por su propio funcionamiento expresivo, aporta el valor añadido de ser también memoria histórica y conocimiento social: las condiciones que permiten que la narración de acontecimientos ficticios transmita una manera de sentir el mundo y la vida son las mismas que determinan, paradójicamente, que el relato literario pueda ser fiel testimonio de la historia y de la vida social. Estas condiciones, que se refieren a las relaciones entre el mundo narrado, ficticio, y el mundo de la experiencia y de la

¹⁶ Cfr. Hanna Arendt (1954: 269): «Si la coseidad de todas las cosas de las que nos rodeamos reside en el hecho de que tienen una forma a través de la cual aparecen, solo las obras de arte son hechas con el único fin el aparecer. El criterio apropiado para juzgar el aparecer es la belleza. Si quisiéramos juzgar los objetos, incluso los objetos de uso corriente, únicamente por su valor de uso y no también por su forma de aparecer —es decir, por lo que son de bellos o de feos o de entre ambas categorías—, habría que arrancarse los ojos. Pero para hacerse conscientes del aparecer, debemos primero ser libres para establecer cierta distancia entre nosotros y el objeto, y cuanto más importancia tiene la aparición pura de una cosa, más grande ha de ser la distancia requerida para su justa apreciación. Esa distancia no puede instaurarse más que si estamos en posición de olvidarnos de nosotros mismos, y de las preocupaciones, los intereses, las urgencias de nuestra vida, de manera que no nos apoderemos de lo que admiramos, sino que lo dejemos ser como es, en su aparecer».

historia, han sido abundantemente estudiadas, por lo que nos limitaremos a un somero repaso.¹⁷

5.3.1. LA REALIDAD COMO MODELO

La vida imaginaria con que nos encontramos en la obra de arte no ha perdido todos los lazos con la realidad inmediata de nuestra experiencia y conocimiento, pues en ese caso se volvería de difícil comprensión y no suscitaría nuestra atención e interés. La función de la literatura no es reflejar la historia, ni la cultura, ni la sociedad, es crear formas simbólicas de los sentimientos humanos; pero los sentimientos son formas de relación e implicación en el mundo y no pueden ser concebidos en abstracto, sino ligados a las cosas con las que el hombre se relaciona. Por ello, la literatura invoca y alude a la realidad vital, la utiliza como material de su creación aunque no la representa, no se refiere a ella directamente.

El mundo de nuestra experiencia es el modelo en que el escritor se basa para construir su mundo de ficción. En otras palabras, el texto crea un mundo, si no verdadero, al menos verosímil, conforme con las leyes y mecanismos que rigen nuestra experiencia en el mundo. Por esta razón, los esquemas que nos permiten interpretar los acontecimientos con que nos encontramos en nuestra vida diaria nos permiten también interpretar las situaciones ficticias representadas en la obra de arte. Tenemos los recursos necesarios para hacer frente a estas representaciones porque responden a nuestras capacidades y destrezas de trasfondo, para utilizar el concepto de John Searle (1983: 151-157), lo que supone un conocimiento profundo, no proposicional, de «cómo son las cosas» y «cómo hacer cosas». Tomemos el siguiente texto (es el comienzo de un cuento de Manuel Longares titulado *Livingstone*):

El dependiente asentó la pieza de carne en el tajo, afiló el cuchillo y, desplazándolo por el borde que sus dedos oprímán, rebanó una loncha alargada y sin nervios que depositó en la báscula del mostrador. Solía pesar cien gramos el filete de aguja de ternera que el chico se llevaba diariamente de la carnicería cercana al Instituto. Compraba al salir de clase, con el dinero que le daba su madre cada semana, y al llegar a casa se hacía la comida después de haber comprobado, en un recorrido por las diferentes habitaciones, que nadie le acompañaría a la mesa. Sobre la plancha de la cocina ponía el trozo de carne, cuando rezumaba la primera sangre lo metía en la barra

¹⁷ Entre la abundantísima bibliografía nos sentimos especialmente en deuda con Martínez Bonati (1992) y Harshaw (1984).

desmigada y, ya en su cuarto, sentado en el secreter o tumbado en la cama, tomaba el bocadillo mientras leía el *As* y escuchaba a Bruce Springsteen.

A esa hora, invariablemente, le telefoneaba su madre desde algún restaurante próximo a la agencia de publicidad donde trabajaba. A la madre le preocupaba que el chico siempre comiera lo mismo y mucho más que le gustara poco hecho el filete, pues, según las revistas norteamericanas que se recibían en la agencia, el abuso de carne cruda produce cáncer de recto. Pero el chico se oponía a que una asistenta interviniera en su menú y la madre no pensaba suprimir su habitual almuerzo con clientes o compañeros para preparar a su niño un plato macrobiótico. Desde que se separó de su marido andaba tan ocupada que con frecuencia anunciaba al chico que no iría a cenar con él, ni quizá a dormir. Esas noches, el chico freía una hamburguesa y cuando terminaba el programa de la tele pasaba por las habitaciones como un vigilante, encendiendo luces y mirando debajo de las camas. Luego tardaba en dormirse y se despertaba cada dos por tres, creyendo haber oído la puerta.

Por muy ficticia que sea la situación, no deja de parecernos familiar, hasta el punto de que podemos representárnosla con más detalles de los que se nos dan; por ejemplo, todos los detalles de la acción de afilar el cuchillo. La carnicería, la escuela, el hogar, la cocina son ámbitos de acción que dominamos en cuanto trasfondo mental de capacidades y prácticas sociales. Sabemos cómo comprar, cortar carne, cocinar un filete, divorciarse, etcétera, lo que nos permite vivir espontáneamente y entender las palabras y los hechos que representan sin necesidad de explicaciones detalladas. Es decir, la realidad, las formas de vida, los hábitos sociales, suministran el material con que se hacen las ficciones: lo realmente ficticio es la serie de situaciones y acontecimientos presentados, pero los tipos, normas e instrumentos que concurren en esas situaciones y acontecimientos son los mismos con que nos encontramos en la vida real. Los acontecimientos y personajes del *Quijote* son pura ficción, invención cervantina, pero Cervantes no los inventó de la nada, sino a partir de lo que vio y vivió: por eso *El Quijote*, al margen de su efecto estético, suministra indirectamente mucha información acerca de las costumbres, profesiones, tipos humanos, modos de vida, etc. de su época, en la medida en que se apoya en un trasfondo que necesitamos reconstruir para comprender algunas situaciones y comportamientos representados.¹⁸

¹⁸ *Vid.* a título de ejemplo, J. M. Paz Gago (2007), en particular el capítulo 1 relativo a las tecnologías preindustriales en el *Quijote*. «Las páginas del *Quijote* no solo reflejan la situación del campesinado y la nobleza de la España áurea, sus costumbres y manías, sus lecturas y hábitos vestimentarios o alimentarios, sus diversiones y preocupaciones. Fiel al realismo que estaba reinventando, Cervantes supo plasmar en la primera novela moderna el estado de la ciencia y la técnica de la época que recrea ficcionalmente con una maestría inusitada, integrando en su relato los avances más espectaculares de la tecnología postrenacentista» (30).

Es precisamente el hecho de habitar un mismo mundo y compartir cierto tipo de experiencias lo que crea una comunidad entre el autor y los lectores sin la cual no sería posible la comunicación de nuevos contenidos. La comunicación literaria, aunque se manifiesta en representaciones ficticias, necesita, sin embargo, asentarlas en un trasfondo comunitario. Como subraya J. M. Pozuelo, «por muy inventados que sean personajes y escenarios, por maravillosas que sean sus cualidades e incluso su representación, acaban refiriendo, sea directa o simbólicamente, a los conocidos o imaginados por la experiencia del lector (1993: 18). Si bien los grandes clásicos de la literatura universal traspasan los límites culturales por estar sustentados básicamente en lo que Searle llama «trasfondo profundo»,¹⁹ el «trasfondo local» permanece también operativo y, si no es recuperado de alguna manera en el acto de lectura, por ejemplo por analogías imaginativas con el trasfondo propio, la penetración en el universo textual puede verse fuertemente perturbada. Esto explica, por ejemplo, que los textos literarios que pertenecen a épocas o países alejados se editen con notas relativas a objetos, costumbres, ritos, etc. desconocidos en el ámbito sociocultural del lector, notas que le permiten inscribirse circunstancialmente en la comunidad que presume el texto. Obsérvese en el siguiente párrafo de *La Celestina*, el breve parlamento de un criado, que recibe tres notas en una edición popular, la edición de RTVE:

PÁRMENO. Señor, porque perderse el otro día el neblí²⁰ fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hacienda. Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos,²¹ después de tres veces emplumada.²²

Presumimos, pues, que la vida imaginaria del texto literario se rige por las mismas leyes que rigen el mundo. El escritor no nos cuenta lo que sucedió, pero nos

¹⁹ Cfr. J. Searle (1983: 152-153): «Un análisis geográfico del Trásfondo, por pequeño que sea, incluiría al menos lo siguiente: tenemos que distinguir, por una parte, lo que llamaríamos el “Trásfondo profundo”, que incluiría al menos todas aquellas capacidades de Trásfondo que son comunes a todos los seres humanos normales en virtud de su naturaleza biológica –capacidades tales como andar, correr, captar, percibir, conocer, y la postura preintencional que toma en cuenta la solidez de las cosas, y la existencia independiente de los objetos y de otra gente– y, por otra parte, aquellas que podríamos denominar el “Trásfondo local” o “las costumbres culturales locales”, que incluirían cosas tales como abrir puertas, beber cerveza de las botellas, y la postura preintencional que tenemos frente a cosas como coches, frigoríficos, dinero y cócteles». *Vid.* también Martínez Bonati, 1992: 59-60.

²⁰ Ave de rapiña que se utilizaba para cazar.

²¹ Protagonista en *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Uno de los muchos nombres de la alcahueta.

²² Se emplumaba o cubría con plumas a las alcahuetas y hechiceras que eran expuestas a la vergüenza pública.

cuenta lo que podría suceder, lo posible (lo que nos cuenta podría suceder). Es cierto que a veces nos encontramos relatos que presentan acontecimientos totalmente inexplicables, imposibles según las leyes del mundo real: un personaje de Kafka amanece una mañana convertido en insecto (*La metamorfosis*), un personaje de Cortázar de vez en cuando vomita conejitos (*Carta a una señorita en París*); pero esos acontecimientos, además de ser excepcionales, se presentan en el texto como inexplicables para los mismos personajes, cuyas expectativas con respecto a lo que podría suceder son las mismas que podría tener el lector. Las leyes de la naturaleza y de la sociedad, por tanto, permanecen implícitas en el mundo imaginario de la obra literaria; cuando algún evento las quiebra, el texto lo afirma explícitamente y con énfasis, registrando su excepcionalidad, de la misma manera que nos sorprendemos si advertimos en nuestra vida cosas inexplicables, que nos producen un sentimiento de perplejidad y confusión. La literatura fantástica y sus parientes próximos se apoyan en estas circunstancias, juegan con el grado de aceptación que tienen los acontecimientos extranaturales para el lector (Todorov, 1970). En las formas más puras (*Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, *La noche boca arriba*, de Julio Cortázar) se parte de una situación perfectamente natural para desembocar en lo extranatural, conservando en el lector una característica vacilación entre la explicación lógica y la aceptación de lo sobrenatural. En las formas más modernas, como las inauguradas por Kafka, el relato comienza ya con acontecimientos extranaturales (la transformación en insecto de *La metamorfosis*) para ir adquiriendo un aire cada vez más natural; la vacilación se sustituye por una adaptación del lector que, de esta forma, puede involucrarse en el mundo narrativo con todas sus consecuencias. Como afirma Todorov, «lo sobrenatural está presente, y no deja sin embargo de parecernos inadmisibles» (1970: 200).

Podemos, pues, afirmar, con Benjamin Harshaw (Hrushovski), que los campos de referencia internos de los mundos de ficción se configuran de acuerdo con los campos de referencia externos del mundo que habitamos, «necesitamos el conocimiento del mundo para dotar de sentido a una obra de ficción, construir los marcos de referencia a partir de material disperso, llenar lagunas, crear las jerarquías necesarias, etc.» (1984: 157). Entre la realidad imaginaria de la narración artística y la realidad del mundo histórico hay, pues, una relación de configuración o modelización, según la cual la realidad existencial sirve de modelo a la realidad de los mundos imaginarios, lo que equivale a una presencia del trasfondo en la primera como condición de su inteligibilidad. Si otro fuera el caso, la narración tendría que empezar por familiarizarnos con el mundo que instaura describiendo sus entidades, las leyes que rigen su comportamiento, sus mecanismos de funcionamiento, sus pautas de

interacción, etcétera. Esto puede ocurrir ocasionalmente en los relatos convencionales cuando introducen parajes exóticos, seres excepcionales o pautas de comportamiento peculiares, cosa más frecuente en los relatos fantásticos y de ciencia ficción (por ejemplo la presentación de las características físicas y psíquicas de la raza de los Hobbits en *El señor de los anillos*, Martínez Bonati, 1992: 42), pero la frase narrativa literaria se confunde con la frase narrativa común por el hecho de dar por sentado el conocimiento de cómo funciona el mundo real y de que, salvo indicación expresa, el mundo ficticio que se ofrece funciona según los mismos parámetros. En suma, por esta relación de modelización, el texto narrativo hace presente el trasfondo e informa indirectamente, al margen de sus cualidades artísticas, de pautas de comportamiento y modos de vida.

5.3.2. LA REALIDAD COMO FONDO

Aunque los personajes y las situaciones que constituyen el hilo central de la pieza literaria sean imaginarios, los personajes y acontecimientos históricos pueden ser evocados en su condición de tales, es decir, como personajes y acontecimientos que efectivamente han tenido lugar. La realidad histórica y vital permanece como fondo de la realidad imaginaria y, en muchos aspectos, convive con ella. Las piezas literarias, especialmente las narrativas y las teatrales, muestran situaciones imaginarias localizadas en tiempos y espacios reales del pasado o del presente. El autor no se detiene a describirlos con detalle, pues cuenta con el conocimiento que el lector ya tiene de ellos. La atención se centra en la anécdota imaginaria, pero la anécdota se inscribe en un marco espacio temporal que es aludido ligeramente; cuando ese marco se corresponde con una situación histórica determinada, esa breve alusión permite al lector evocarlo con más detalle. En el texto anterior, el chico es imaginario y, por tanto, también lo son sus acciones, pero las expresiones «As» y «Bruce Springsteen» se refieren a realidades que nos podríamos encontrar en el curso de nuestras vidas, un periódico que podríamos leer y un cantante al que podríamos haber escuchado en disco o en directo, actúan, en consecuencia, como dispositivos actualizadores del trasfondo: nos permiten traer a la memoria nuestro conocimiento de las realidades evocadas, ponerlas en relación con la situación imaginaria del texto y obtener de esa relación un mejor conocimiento y comprensión de los individuos ficticios.²³

²³ Los elementos reales que intervienen en las ficciones han de permanecer al fondo, sin participar en las peripecias narrativas; pues si participan en la trama quedan automáticamente ficcionalizados. Así, un relato puede contarnos cómo

Todo lo que acabamos de decir es válido para la literatura realista en sentido amplio, pero también para la literatura fantástica o de ciencia ficción. En esta última cabe la irrupción de seres extraños, de objetos sofisticados e imposibles desde una perspectiva actual; en cuanto tales constituyen elementos de ficción, pero su extrañeza e imposibilidad se perciben y definen desde nuestro mundo de referencia, que aporta los criterios de realidad e irrealidad. Es decir, aceptamos esos seres y objetos en la misma medida en que los aceptamos como posibilidad en el mundo real. Los relatos de ciencia ficción muestran muy bien cómo funciona la literatura toda en su relación con la realidad: todo aquello que el texto no nombra o describe expresamente como diferente del mundo real, debe ser sobrentendido como correspondiente a las leyes y a la situación del mundo real.

Así pues, la presencia de la realidad histórica en las historias ficticias, como modelo y como fondo, aunque no define ni incide directamente sobre su valor como obra de arte, constituye una condición indispensable para su consecución, para la elocuencia misma de dichas historias, que resultarían radicalmente opacas «si no fuesen permanentemente emparejadas con las huellas mnemónicas de nuestras experiencias reales» (J. M. Shaeffer (1999: 167). De ahí la importancia de que haya congruencia entre los hechos imaginarios y el mundo social en que se insertan, que el autor logra casi de manera automática cuando se trata del mundo de su experiencia directa, pero exige preparación cuando el relato se ubica en coordenadas más alejadas.²⁴

Una historia imaginaria elaborada sobre el modelo del mundo conocido que, en todo caso, permanece al fondo de los acontecimientos, tal es el contenido explícito que nos transmite el texto artístico. Intentemos examinar cómo consigue ir más allá, cómo la literatura es también una forma de conocimiento de la realidad y del sentimiento humano.

un personaje de ficción asistió a un concierto de Bruce Springsteen históricamente fechado: el suceso real permanece al fondo, con función, por ejemplo, de indicio de ambiente o carácter, pero si a continuación se nos cuenta que al acabar el concierto el personaje saludó al cantante y lo convenció para que le ayudara en un plan, el cantante se incorpora a los hechos imaginarios del relato y, por tanto, deja de ser el Bruce Springsteen de la historia, pasa del mundo exterior del relato al microuniverso interior.

²⁴ Subrayamos, por ejemplo, la valoración que hace J. M. Pozuelo Yvancos (2003: 299) de un trabajo de esta naturaleza, en *La reina del Sur*, de Arturo Pérez Reverte:

Destaco, porque resulta soberbia, la documentación de primera mano que hay detrás de los episodios descritos, pues no solo se traza un mapa claro de la red de la droga en el Estrecho, sino que asistimos a episodios de una guerra descritos con tal plasticidad y tal lujo de detalles para tipo de barcos, motores, líneas de navegación, estrategias de persecución (formidables las dos que se dan en la lancha de Santiago Fisterra), envites y respuestas de los barcos, que proporcionan una realidad servida sobre la base de una imponente documentación previa, conseguida además *in situ*, porque no estaba en los libros esta vez.

5.4. *La construcción del sentido*

Hasta ahora hemos analizado el papel de los enunciados de ficción y sus vínculos con la realidad en la comunicación literaria en términos conceptuales y, por así decirlo, objetivos, como si la realidad tuviera una consistencia que la ficción imita, pero no reproduce. Aunque señalamos que en el fondo todo se juega en la conciencia del lector, preferimos explicarnos en términos objetivos que facilitasen la comprensión del texto como fenómeno comunicativo, intersubjetivo y social. Pretendemos ahora trazar un puente entre ambos lados que nos permita explicar cómo la mente trabaja con las representaciones ficticias y no ficticias y cómo este trabajo se halla vinculado a la conducta humana, es decir, a la acción. Recurrimos, para ello, a la descripción del funcionamiento de la mente que presentan los filósofos Nichols y Stich con propósitos totalmente ajenos a la descripción de la comunicación narrativa pero, por ello mismo, más merecedores de confianza.

5.4.1. EL ÁMBITO MENTAL DE LAS REPRESENTACIONES FICTICIAS

Según los filósofos y los científicos cognitivos la arquitectura de la mente cognitiva mantiene dos tipos de estados mentales, deseos y creencias, que difieren funcionalmente en relación con la forma en que son causados y según sus pautas de interacción con otros componentes de la mente (Searle, 1983, Nichols y Stich, 2003). Algunas creencias son causadas directamente por la percepción y otras se derivan de creencias preexistentes por medio de procesos de inferencia deductiva y no deductiva, mientras que unos deseos son causados por sistemas que monitorizan diversos estados corporales (hambre y sed, por ejemplo), otros (deseos instrumentales o submetas) se generan en un proceso de razonamiento práctico y planificación que tiene acceso a creencias y deseos preexistentes, otros en fin surgen de protocolos menos estudiados. El sistema de razonamiento práctico no se limita a generar submetas, también tiene que determinar qué estructura de metas y submetas ha de ser obedecida en cualquier momento. Una vez hecho esto, la decisión es transmitida a varios sistemas controladores de la acción cuyo trabajo consiste en secuenciar y coordinar las conductas necesarias para llevar a cabo la acción. Añádase a esto que los deseos, las creencias y otras actitudes proposicionales son estados intencionales. Tener una creencia o un deseo con un contenido particular es tener una representación con ese contenido almacenada del modo apropiado en la mente.

Todos los autores, como ya dijimos, atribuyen una importancia especial dentro de la teoría de la mente al surgimiento de las destrezas de fingimiento desde el trabajo

inaugural de A. Leslie (1987) que caracteriza a las ficticias como representaciones desacopladas, es decir, marcadas como funcionalmente diferentes y por tanto sin riesgo de confusión con las no ficticias.

Perner (1991) las relaciona con las representaciones de situaciones de las mismas cosas en momentos temporales diferentes y con la capacidad de trabajar con modelos múltiples de la realidad (actual y pasado o futuro; estado actual, estado deseado, y pasos necesarios para alcanzarlo; modelo real y modelo imaginario, etc.), que el niño empieza a manifestar en torno a los 18 meses.

Nichols y Stich (2003: 63), en fin, las vinculan con la emergencia de un dispositivo adicional de la mente cognitiva, que se une a los de Deseo y de Creencia, el dispositivo o caja de los Mundos Posibles, para decirlo con su fórmula topográfica, un espacio de trabajo en el cual nuestro sistema cognitivo construye y almacena temporalmente representaciones de uno o más mundos posibles, por ejemplo las representaciones que especifican lo que sucede en un episodio de simulación. Según estos autores, la función evolutiva original de este dispositivo debe de haber sido facilitar el razonamiento acerca de situaciones hipotéticas, aunque acabó siendo usado para múltiples tareas y juega un papel importante en la «lectura de la mente» y en la generación de empatía.

Lo interesante de esta última versión es que, al tiempo que mantiene diferenciadas las representaciones del mecanismo de creencias (es decir, todo lo que sabemos a partir de nuestra experiencia en el mundo) de las representaciones del mecanismo de mundos posibles (los acontecimientos ficticios que coyunturalmente ocupan nuestra imaginación y atención, como cuando leemos un texto literario), establece un dispositivo por el que se comunican y pueden interactuar, por ejemplo, utilizando creencias del primer mecanismo como premisas en las actividades del segundo, siempre que no sean incompatibles con las representaciones de este. De esta manera, se facilita el enriquecimiento a partir de las situaciones iniciales de simulación y la conexión entre lo hipotético o ficticio y los conocimientos sólidos de la experiencia; esto es fundamental, pues es lo que permite que las simulaciones, y por tanto la literatura de ficción, adquieran un sentido válido en relación con los valores y las situaciones personales de cada uno.

En efecto, los estados mentales que llamamos *creencias* son la manera en que queda registrada en la mente de cada uno su experiencia de la realidad empírica; aunque subjetivas, son, por lo general, consistentes y adecuadas a la realidad: podemos tener creencias equivocadas, pero la mayor parte de las creencias de cómo funciona el mundo nos permiten vivir en él sin muchos sobresaltos. Cuando decimos que la realidad actúa como modelo de la ficción queremos decir que los lectores esperan que los mundos ficticios funcionen de acuerdo con los patrones que ellos creen que hacen

funcionar al mundo real. Por eso, en la mente se forman dos dispositivos separados pero conectados: la caja de las creencias, en la que se encuentra todo nuestro saber sobre el mundo, y la caja de los mundos posibles, donde almacenamos provisionalmente representaciones hipotéticas como las ficciones, entre otras cosas.

La separación es necesaria por el carácter diverso de las proposiciones que contiene cada dispositivo y por la necesidad de reconocer la ficción como ficción. Pero la comunicación entre ambas cajas permite viajes fructíferos en las dos direcciones: la caja de las creencias mantiene operativo todo su contenido en la caja de los mundos posibles salvo el que es cuestionado por los episodios que ocupan coyunturalmente esta última, es decir, en los episodios de simulación son accesibles y pueden ser utilizadas eficazmente todas las creencias acerca del mundo y de la vida que posee el individuo; pero a su vez, el contenido específico de la caja de los mundos posibles, es decir, las representaciones que se actualizan en los episodios de simulación del tipo de la lectura de relatos literarios, pueden ser utilizados, con todas las cautelas, para realizar inferencias que acaben ocupando la caja de las creencias, como ocurre con las hipótesis en la ciencia y con las ficciones en el arte. El primer recorrido define el proceso de modelización de la ficción por la realidad que nos permite comprender el universo narrativo sin necesidad de más especificaciones y descripciones que las estrictamente necesarias, aceptarlo como un mundo posible en el que nosotros nos inscribimos con naturalidad e interpretarlo mecánicamente. El segundo recorrido invita a enriquecer nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos, a entrar en relación productiva con las situaciones que el relato pone en nuestra imaginación.

Esta relación, sin embargo, dista de ser simple en el caso del relato literario, por cuanto exige un sutil equilibrio entre la inmersión en la ficción y la conciencia de la realidad. Por un lado, el lector ha de asumir con confianza el mundo ficticio como si fuera verdadero, pues de otra manera el contacto con él no sería eficaz; por otro, es preciso mantenerlo diferenciado para no caer en el engaño y la ilusión, situaciones diferentes de la ficción e igualmente ineficaces desde el punto de vista cognitivo. Para explicar la consecución de tal equilibrio es importante distinguir, como propone Jean-Marie Shaeffer (1999: 173), entre lo que él llama el estado de inmersión ficcional (para el caso, la asunción de los acontecimientos ficticios sin cuestionarse su valor de verdad) y la asunción de una creencia (la plena conciencia de su veracidad). Se trata de dos niveles de tratamiento de la información. La inmersión accede a las representaciones antes de traducirlas a creencias y el lector puede recrearlas sin cuestionar su valor referencial, en virtud del pacto con el autor («fingimiento lúdico compartido» en la terminología de Shaeffer) que le permite, igualmente, evitar la

elaboración de creencias falsas a partir de contenidos de ficción. En otros términos, la situación de inmersión ficcional propia de la recepción artística se caracteriza por la existencia conjunta de engaños miméticos preatencionales y una neutralización concomitante de esos engaños mediante un bloqueo de sus efectos en el nivel de la atención consciente. «La eficacia de ese bloqueo, debido a la creencia (consciente) de que nos encontramos en un marco ficcional, nos permite dejar operar sin riesgo a los engaños funcionales preatencionales que inducen la postura representacional o perceptiva indispensable para la inmersión» (Shaeffer 1999: 174).

Sin la base empírica que aportan los actuales estudios de psicología cognitiva, neurología y demás ciencias de la mente, Arthur Koestler, con aguda intuición, sintetizó hace ya años el funcionamiento de estos mecanismos:

Otra característica de la ilusión artística es que no consiste en un cambio total de la atención desde el campo de la realidad al de la ficción, sino que ambos campos están a la vez presentes en la mente. Un público que olvidase por completo el Aquí y el Ahora y aceptase totalmente la realidad de lo que ocurre en el escenario, no tendría una experiencia de Arte, sino de trance hipnótico. [...] El arte es inseparable de ese delicado equilibrio que despierta la presencia simultánea de la mente en ambos campos: de ese ver una cosa bajo dos luces diferentes, dos contextos mentales en uno y al mismo tiempo. Es esta precaria suspensión de la narrativa entre los dos campos lo que hace posible el constante flujo de emoción del campo inferior al superior, más la catarsis purificadora que resulta de ello (1967: 276 277).

Encontramos, pues, en estos dos mecanismos, en esta presencia simultánea en la conciencia de la realidad y la ficción, diferenciadas pero en interacción mutuamente enriquecedora, la clave de todo el trabajo mental subyacente en la percepción del arte. El resultado es la profundización en el sentimiento, pero acompañado de lucidez; empatía con las situaciones y los individuos imaginarios, pero también distancia crítica, aspectos que lo distinguen de formas más banales de narración (la narración como entretenimiento o la narración interactiva) en las que el predominio de la inmersión en lo ficticio sobre el sentido de realidad reduce la lucidez y la distancia crítica, a favor de una inmersión de satisfacción fugaz y conocimiento escaso o insignificante.

5.4.2. LA EMERGENCIA DEL SENTIMIENTO

Una vez que el lector recrea para sí el universo ficticio en el acto de lectura, su tarea no se limita al reconocimiento de las representaciones en su imaginación;

precisamente porque esas representaciones se han conformado a los patrones de la realidad, porque su conocimiento acerca de la realidad sigue siendo válido y porque el valor de verdad de las representaciones ha quedado anulado, el lector intuitivamente intenta comprender dejando abiertas sus facultades mentales y actualizando a cada paso los registros de su experiencia que pueden vincularse con los episodios de simulación. Es así como capta el sentido y el sentimiento que se oculta tras los hechos. Estos, puesto que no comunican su veracidad existencial, desvían la atención hacia los sujetos y sus motivaciones que van formando una capa de sentido densa y abigarrada, pero lógicamente difusa, pues no está formulada explícita ni nocionalmente, sino implicada en las determinaciones necesarias para comprender la acción. El sentido, en suma, es una condición de la acción y se capta en la acción misma: en su necesidad, en su coherencia, en su autenticidad; no es una representación conceptual, sino un conjunto de marcadores de la acción que le dan énfasis, relieve, fulgor, belleza... Los conceptos pueden venir más adelante, pero no son la respuesta global, sintética y personal que hace de la experiencia del arte un conocimiento más profundo, directo y veraz.

Ya Aristóteles sostenía, a propósito de las partes de la fábula, que a la parte principal, la acción, pues la fábula es la imitación de una acción, había que añadir inmediatamente otras dos, que identifica precisamente con las causas de las acciones, el pensamiento y el carácter (*Poética*, 1450b); pues bien, el pensamiento y el carácter son el sentimiento latente en la acción, la conciencia con que vivimos los acontecimientos, parte del sentido general del texto narrativo. Como ya hemos observado, Roland Barthes vincula la formación del carácter a la catalogación de las unidades narrativas como indicios, es decir, signos no convencionales, de significación indirecta, e incluso de existencia incierta en la medida en que su significación inmediata, como núcleos o catálisis, puede sentirse como suficiente. Por todo ello, el contenido mimético de las frases narrativas no simboliza (de manera convencional) un significado, sino que lo expresa poniendo en funcionamiento todas las facultades, experiencias y conocimientos del lector.

El lector es, pues, un observador de las conductas que el texto imita y, proyectando sobre ellas sus «creencias» y sus deseos y la relación de estos con sus propias conductas pasadas y proyectadas, infiere, es decir, cobra conocimiento de las determinaciones, del carácter y el pensamiento, de las creencias y los deseos que subyacen en aquellas conductas que, por efecto del fenómeno de la modelización que reciben de la realidad, podrían ser las suyas propias y, en todo caso, las de cualquier miembro de la especie sometido a circunstancias y fuerzas semejantes.

Así pues, la concurrencia de la relación de modelización entre realidad y ficción con las condiciones que implica la comprensión de los enunciados de ficción determinan este primer nivel de significación constituido por el sentimiento. El texto literario narrativo expresa el sentimiento automáticamente en el sentido de que el lector, actuando espontánea y cooperativamente, desdeña la no referencialidad de las acciones representadas al tiempo que se ve impelido a construir y captar sus determinaciones más profundas. La integración e interrelación de estas determinaciones constituye el sentido del texto, el sentimiento o visión del mundo que subyace y de los propios caracteres que son por sí mismos actitudes o cosmovisiones encarnadas.²⁵

5.4.3. LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD SOCIAL

Una de las cualidades más comúnmente atribuidas a la obra de arte y, más en particular, a la literatura narrativa es la de representación de la sociedad y del momento histórico, el realismo y, su versión más acusada, el naturalismo, cualidad que, para algunas escuelas, resulta prioritaria. No entra dentro de nuestro proyecto la investigación de las múltiples dimensiones del realismo que intervienen en la configuración del valor y el sentido del texto narrativo.²⁶ Nuestro interés por el realismo lo contempla como un componente más del sentido complejo del texto artístico, derivado de su condición inaugural: ser expresión del sentimiento, porque la expresión del sentimiento a través de acciones fingidas necesita la movilización de mecanismos, representaciones, datos, experiencias y conocimientos que acaban por producir una evocación fiel del mundo histórico y la vida social y conformar una dimensión sustancial del contenido global del mensaje. Aunque juega aquí un

²⁵ Nos parece interesante subrayar cómo esta implicación del sentimiento en la acción queda registrada en el lenguaje de la crítica en fórmulas curiosas. Cuando se habla de una «historia tierna», por ejemplo, se está ya sugiriendo esta integración. Sánchez Harguindey habla de «relatar tangencialmente los sentimientos de los protagonistas» de que «*9 songs*, de Michael Winterbottom, es, también, el relato de una historia y de unos sentimientos» o del arte cinematográfico como «de las muy diversas maneras de contar una historia, unos sentimientos» (crónica del Festival de cine de San Sebastián, *El País*, 20/09/04). Los sentimientos no se cuentan, como las acciones, se expresan, aunque esta manera de decirlo hace justicia al hecho de que los sentimientos no aparecen más que en el relato de la propia historia. Más recientemente Carlos Boyero utiliza también figurativamente los verbos *describir* y *retratar* al tiempo que hace explícita esta intrincada amalgama de sentimiento y acción en la prosa de Juan Marsé «que describe inmejorablemente las viejas e imborrables heridas del alma, infancias y adolescencias expectantes, vidas masacradas, el olor de la tristeza, supervivencia. Esa capacidad para retratar sentimientos y transmitir emoción, esa fascinante creación de ambientes, personajes y atmósferas que distingue a este novelista aromático y excepcional» (*El País*, 30/11/07).

²⁶ Darío Villanueva (1992) ha hecho una síntesis de las teorías del realismo literario que no es solo una reseña de las distintas corrientes, sino una nueva teoría integradora y creativa.

papel importante la relación de modelización entre la realidad conocida, la realidad imaginaria y la función expresiva de esta, el resultado es de distinta naturaleza: no se trata de configurar un mundo inventado a partir del conocimiento que tenemos del mundo de nuestra experiencia y que por tanto arrastra consigo la huella de este último (relación de modelización, en la propuesta de Harshaw, 1984), sino que el mundo inventado, aun siendo imaginario, representa o revela aspectos del mundo histórico-social en su propia configuración imaginaria (relación de representación, para decirlo en términos del propio Harshaw).

En cuanto expresión del sentimiento humano, lo que importa en el texto narrativo es el contenido emocional, la actitud y relación con la realidad, con el mundo o con los demás que subyace en los hechos de múltiples maneras, pero no es simbolizado directamente. La literatura no habla de los sentimientos, muestra una imagen que los contiene, los implica, los sugiere. Esta imagen posee un contenido representativo, describe un estado de cosas posible. Tal estado de cosas, como venimos viendo, no constituye el contenido del relato, sino que es vehículo de ese otro contenido de índole emocional. Pero no es un vehículo indiferente que pueda acoger distintas emociones según la ocasión. Por el contrario, la representación imaginaria es diferente en cada obra de arte por la conexión que los sentimientos tienen con los hechos, conexión que capacita a la literatura para representar la realidad histórico-social a pesar de presentar hechos de ficción.

El sentimiento no es la realidad, sino la relación del hombre con la realidad, con las cosas, con los demás, con el mundo. De esta definición se sigue que no hay sentimiento en abstracto, que el sentimiento es siempre sentimiento de algo o hacia algo, es decir, el sentimiento es siempre contextual²⁷ (Cfr. A. Heller 1979: 125: «En las emociones lo que causa la emoción, aquello acerca de que sentimos la emoción, etc., pertenece a la misma emoción... El contenido del sentimiento no puede ser separado, en principio, de lo que suscita el sentimiento y de la interpretación del sentimiento»). Y el contexto es siempre histórico, forma parte de las situaciones que el hombre vive, es la propia configuración de esas situaciones. Por tanto, el sentimiento es también histórico.

²⁷ Este concepto es equivalente al de Searle (1983: 17) de intencionalidad, la propiedad de muchos estados y eventos mentales en virtud de la cual se dirigen a, o son sobre o de, objetos y estados de cosas del mundo. Sin embargo, para Searle existen sentimientos y estados mentales no intencionales, como un sentimiento repentino de felicidad, o formas de nerviosismo, de dicha y ansiedad, que están acompañados por creencias y deseos, pero no son creencias y deseos. Entendemos que estas formas no tienen efectivamente una intencionalidad consciente, pero sí están orientadas de manera inconsciente, como analizaremos en el capítulo 7.

La literatura expresa la relación del hombre con el mundo en un momento histórico; no solo la relación con el momento, con la época concreta, con un hecho dado, sino con el mundo en general, con el mundo y el hombre como entidades dinámicas y potenciales, ricas en virtualidades. Así pues, aunque vinculado a una circunstancia histórica, el radio de acción del texto artístico se extiende más allá del ámbito en que nace. Los relatos de ocasión, los que expresan una actitud hacia un acontecimiento concreto, solo logran ser verdaderas obras de arte si consiguen desprenderse del carácter ocasional de la propia actitud tanto como del acontecimiento. Mukarovsky lo ha expuesto de manera clara y precisa a propósito de la novela y a propósito de la ficción. El problema de la veracidad de las acciones y de los personajes, sean estos los de *Crimen y castigo* o los de *El doncel de don Enrique el doliente*, está fuera del interés y preocupación del lector. El lector siente una relación (es decir sentimientos, movimientos de voluntad, actitudes), una relación fuerte entre la obra literaria (novela) y la realidad, pero no la realidad representada en el mensaje artístico, las acciones concretas localizadas en el tiempo y el espacio, históricos o imaginarios, sino la realidad en general (las circunstancias en que el lector vive, las que ha conocido o experimentado, las que podría llegar a vivir según sus cualidades conocidas y sus posibles desarrollos).

Alrededor de la novela que había absorbido al lector, afirma Mukarovsky textualmente, se acumulan, no solo una, sino muchas realidades; cuanto más profundamente se siente atraído el lector por la obra, tanto más amplia llega a ser la esfera de las realidades corrientes e importantes de la vida de aquel, realidades respecto a las cuales la obra adquiere una relación auténtica. La transformación de la relación auténtica obra-signo constituye, pues, al mismo tiempo su atenuación y su fortalecimiento. La relación se atenúa en el sentido de que la obra no alude a la realidad descrita directamente por ella, y se refuerza de manera que la obra artística en tanto que signo adquiere una relación indirecta (figurada) respecto a los hechos importantes de la vida del receptor y mediante ellos respecto al conjunto de valores representado por el universo entero del receptor. Y así, la obra de arte adquiere la capacidad de aludir a realidades que no son aquellas que representa, a sistemas de valores que no son aquellos de los que ha surgido ella misma, y que no constituyen la base sobre la que está construida (1975: 89).

La narración no nos habla, pues, de los hechos de los que parece que nos habla, sino de las emociones, actitudes y puntos de vista sobre el mundo que logra expresar por medio de esos hechos, pero al mismo tiempo tales hechos no tendrían ninguna carga emocional ni expresiva, si no pudieran vincularse con los hechos co-

nocidos y vividos por el público, con los hechos con los que efectivamente puede o podría enfrentarse en su propia vida, de manera que el reconocimiento de la emoción en los hechos ficticios depende de que estos, por medio de analogías, homologías o proyecciones de diverso tipo, evoquen o sean conectados por el lector con los hechos de la experiencia. Sin un contexto al que referirla, la emoción se queda en exclamación inarticulada y amorfa. La literatura es expresión del sentimiento y el sentimiento es siempre contextual, por ello la literatura es histórica, aun cuando no es historia de los acontecimientos que menciona. El papel de estos es precisamente el de servir de contexto del relato y de su contenido emocional. No otro sentido tiene la exigencia de verosimilitud de los tratados clásicos. Que los estados de cosas aludidos (que no representados) sean verosímiles significa que constituyen un ámbito adecuado para despertar y comprender la emoción del texto, que ese ámbito define las condiciones contextuales posibles y necesarias para la formación del sentimiento. No importa que sean ficticias; aunque no representan sucesos del mundo histórico, reproducen su configuración y su carácter de una manera más pregnante y elocuente.

En efecto, los individuos, los objetos, las situaciones de los textos literarios son ficticias en su concreción; sin embargo, las relaciones entre individuos, objetos, espacios y situaciones, en virtud de la relación de modelización, pueden ser análogas u homologas con las relaciones que se dan en la vida real; por ejemplo, los hechos que recoge el fragmento citado de Longares son invención, sin embargo, la relación entre el niño y la comida, el niño y el hogar, la madre y el hogar, la madre y el trabajo y, en definitiva, la madre y el niño puede ser contrastada con la que podemos encontrar en muchos casos reales, de hecho es contrastada intuitivamente en el acto de lectura, de manera que a partir de determinadas coincidencias o semejanzas entre los datos y los conocimientos se puede postular una homología más general que hace de la obra una representación indirecta, pero concreta, no de los individuos, pero sí de sus relaciones, ámbitos de movimiento, condiciones de existencia y realización, etc. que, por presentarse encuadrados en el ámbito cerrado del espacio textual, reciben una formulación y clarificación que no alcanzan en el ámbito abierto y discontinuo de la vida. Se pasa así de la relación de modelización a la relación de representación por la que la literatura narrativa, aun presentando hechos y acciones imaginarias, constituye una auténtica forma de conocimiento de la vida social. Es decir, el universo ficticio caracteriza, en su individualidad, ciertas coordenadas de un momento histórico, en el sentido de que podría ser un trozo de vida de ese momento histórico, especialmente significativo por ser una

modelización cerrada, como si la obra literaria nos trasladase a ese mismo momento de la historia y nos proporcionara un conocimiento de sus características más sobresalientes.

5.4.4. REPRESENTACIÓN CONCRETA Y REALIDAD UNIVERSAL

Sin embargo, la confrontación entre ficción y realidad que se realiza en el acto de lectura no es una comparación específica del universo ficticio y sus eventos con situaciones existenciales concretas. No se trata exactamente de que el relato evoque en el lector una anécdota vital concreta para que la yuxtaposición de uno y otra produzca sentido, de que el personaje de ficción le haga pensar en ciertas personas que conoce. Esto ocurre con frecuencia, desde luego, pero se trata de una distracción, de una salida de la ficción que, sin embargo, deriva de los procesos no conscientes que le dan sentido.

No hay, en realidad, un proceso consciente de revisión de experiencias personales que finalice con el hallazgo de una concreta que lo cierre, porque es un proceso abierto, intuitivo y hasta involuntario que no tiene un propósito consciente y que interviene en la captación del sentido artístico por sí mismo, como proceso que no se fija una meta, independientemente de que circunstancialmente alcance un resultado concreto, en cuyo caso se experimenta y dispara la evocación consciente de alguna situación de la realidad histórico-social (con los peligros de distracción mencionados), o no lo alcance, y entonces se presentan simultáneamente los matices que cada evento pueda aportar y hagan del conjunto una representación veraz, aunque no factual, de dicha realidad. Se diría que el recorrido mental por las experiencias personales que provoca el acontecimiento imaginario, por su propia rapidez, por su carácter sintético y no consciente, se experimenta como sensación de profundidad (riqueza de detalles), de veracidad, de aplicabilidad y semejanza inespecífica (esto es, que no puede concretar los términos complementarios, que nos recuerda a algo sin que podamos precisar qué), en suma, lo que traducido a términos filosóficos podríamos llamar su universalidad, la homogeneidad de los eventos evocados por el evento ficticio y su potencial extrapolación a otros no conocidos suficientemente. En todo caso, para la eficacia de este trabajo subterráneo de recepción vuelve a ser de singular importancia el hecho de que la obra de arte sea expresión del sentimiento.

En efecto, si bien no podemos localizar en la vida real a los individuos concretos del relato, que son imaginarios, sí podremos reconocer muchos casos similares,

casos de personajes que realizan sus propias acciones y viven los acontecimientos de su tiempo, es decir, son de hecho diferentes, y sin embargo, en el fondo resultan asimilables al personaje de ficción, en sus actitudes, motivaciones, determinaciones, aspiraciones, etc., en suma, en su personalidad global. Lo mismo cabe decir de situaciones, anécdotas, incluso historias completas. De esta forma, la literatura, por medio de la imaginación, revela muchos aspectos de la realidad que un registro minucioso de acontecimientos verídicos sería incapaz de reconocer.

El texto literario construye una imagen concreta de una realidad ficticia, imagen elaborada por el artista de manera tal que se vuelve representativa de una forma personal de ser, de una clase de situación o de interacción humana, de un tipo de conflictos, etc. Y esto ocurre hasta el punto de que el personaje, la obra o incluso su autor sirven para calificar a realidades históricas, por ejemplo a una persona («un quijote», «un don juan», «una celestina») o a una situación (dantesca o kafkiana). Es decir, la imagen literaria es aplicable a muchas realidades de nuestra experiencia y nos ayuda a conocerlas, y ello en la medida en que el contenido imaginario de la obra, por su peculiar configuración, puede ser relacionado por el lector con la realidad que conoce de manera más personal, con las situaciones que ha vivido o podría haber vivido y con los sentimientos y actitudes con que las ha vivido.

El objeto estético ejemplifica una forma típica de ser, una manera de ser hombre, de habitar el mundo y relacionarse con él. Pero no la describe en abstracto, la muestra por medio de un caso particular, un ejemplo que encarna de forma viva esa manera de ser. Veamos como lo expresa un crítico cinematográfico a propósito de una película, *Perversidad*, de Fritz Lang:²⁸

Viendo en la magistral *Perversidad* el comprensible y patético enamoramiento de Edward G. Robinson, su sumisión a un trabajo grisáceo y a una esposa intolerable mientras que su espíritu se vuelca en sus pinturas, su progresiva humillación y degradación por culpa de una hermosa mujer, de un espejismo traidor, y del chulo que la manipula, su enloquecida explosión sentimental cuando asesina a su mezquina razón de vivir, su sentido de culpa y su trágico derrumbe final, me da igual que el creador de esta pesadilla (de tantas e inolvidables pesadillas) fuera Hitler o Jack el Destripador. Es un artista que nos habla con lenguaje prodigioso del alma humana, de su complejidad, de sus sueños, de su derrota (Carlos Boyero, a propósito del pase de *Perversidad* por televisión, cuando se especulaba sobre posibles conductas pronazis de su autor Fritz Lang).

²⁸ Carlos Boyero, «El arte sublime del perverso Lang», en *El Mundo*, 15 de octubre de 1997.

Por un lado el crítico nos expone la peripecia ficticia que vive el protagonista, una serie de acciones y relaciones particulares, un trozo imaginario de vida, pero al mismo tiempo se nos dice que esa peripecia forma un lenguaje prodigioso en el que queda plasmada el alma humana, su complejidad, sus sueños, su derrota, no la del protagonista o del autor, la del hombre en general: el argumento y la forma de contarlo revelan un aspecto de la realidad del hombre, en la aventura concreta de Edward G. Robinson captamos una faceta humana que está presente como posibilidad en todos nosotros.

De esta forma, la obra literaria ofrece al mismo tiempo dos realidades: por un lado, una sucesión de acontecimientos particulares vividos por personajes, realidad ficticia y singular, irrepetible, aunque levantada sobre el modelo de la realidad existencial, que en su condición histórica permanece al fondo. Y por otro, en esa misma realidad ficticia y verosímil podemos captar, porque está implícita en ella, una realidad de carácter más general, una forma de comportamiento y de vida que podemos encontrar realizada en otras circunstancias y en otros acontecimientos de la vida real, una forma de comportamiento y de vida que podría ser el nuestro.

Nuestra tesis es que esta realidad de carácter más general está unida a la manera de sentir y concebir el mundo (recordemos: formas simbólicas del sentimiento humano) y que por esta circunstancia la narración artística multiplica su capacidad de representación de la realidad empírica. Todo ello en un solo gesto o movimiento consciente, la recreación de las peripecias imaginarias. El lector las hace suyas, las encuentra significativas, en la medida que reverberan en su interior los ecos de sus propias experiencias y conocimientos, sin que la conciencia se haga cargo de ellos más que como una coloratura, un tono, una fuerza, una claridad, en suma, su belleza. Desde esta perspectiva, se explica la convergencia de autor y lector, la plenitud comunicativa, aun cuando cada uno habla su propio lenguaje, pues el lenguaje está conformado no solo por la serie de acontecimientos ficticios que comparten, sino por la resonancia interior que tales acontecimientos provocan, y esta sí es peculiar de cada uno. Sin embargo, tal resonancia interior se reconoce en la conciencia como profundidad, semejanza inespecífica, autenticidad y universalidad, de nuevo compartidas.

Una divergencia absoluta entre los trasfondos (por tanto de los ecos producidos por los hechos ficticios) de emisor y receptor dificultaría la comunicación no porque el contenido derivado fuera divergente, sino porque el relato no produciría evocaciones homogéneas y, por tanto, tampoco la subsiguiente impresión de profundidad, autenticidad y universalidad. No es imposible que un relato produzca efectos de esta

naturaleza en torno a contenidos efectivamente divergentes según las personas. Se trataría, en todo caso, de situaciones excepcionales de difícil comprobación. Por el contrario, un mínimo común de experiencias compartidas, especialmente de experiencias análogas u homólogas, no solo es verosímil, sino que su manejo, de forma más o menos inconsciente, define al genio creador de ficciones artísticas. A este respecto nos parece muy sugerente el siguiente testimonio en el que Mario Vargas Llosa describe de manera muy precisa la simetría entre la experiencia del emisor y la del lector en torno a la integración de diferentes niveles de conciencia y de realidad. Se trata de las impresiones del escritor peruano a las preguntas que le hacía un locutor de radio que acababa de contar, en su programa, una de sus novelas:

Tenía la impresión de que hablaba de un libro ajeno, pero no porque traicionara en lo más mínimo mi historia, sino porque su síntesis más bien la embellecía, depurándola y reduciéndola a lo esencial. No hacía la menor crítica, no daba opinión personal alguna, se limitaba a «contar» la novela con una neutralidad absoluta, desapareciendo detrás de los personajes y la historia, sustituyéndolos en cierto modo, con una destreza consumada y *pequeños pero muy eficaces efectos —pausas, énfasis, cambios de tono—* que enriquecían extraordinariamente aquello que contaba. No solo había leído el libro de manera exhaustiva; había seleccionado de modo tan certero los fragmentos que me hizo leer, que estos, a la vez que ilustraban muy exactamente su relato, dejaban en el oyente una curiosidad afanosa sobre lo que vendría después.

El diálogo fue para mí tan sorprendente como la primera parte de su programa. Sus preguntas no incurrían en los inevitables lugares comunes ni se apartaban un segundo del libro que nos tenía allí reunidos. Más bien, me obligaban a retroceder a la época en que por primera vez tuve la idea de aquella ficción, a *rememorar las experiencias que me la sugirieron*, y, luego, al proceso que la fue plasmando en palabras, a las *lecturas, ocurrencias, memorias de que me fui sirviendo* a la hora de escribirla, y, por último, a *revelar aquellas intimidades más secretas* que, como ocurre casi siempre cuando uno escribe una novela, fueron apareciendo, atraídas misteriosamente por la imaginación para irrigarla, para dar apariencia de vida a los fantasmas (2005) (la cursiva es nuestra).

Vargas Llosa, como receptor, recrea, recorre las experiencias que llevan a la obra y que la obra convoca. Quizá, por haber sido él quien inventó las peripecias, sus evocaciones actuales sean muy similares y, en parte, idénticas, a las que se produjeron en el proceso de creación, aunque no necesariamente; lo realmente importante es, por un lado, la capacidad de los episodios inventados para concentrar experiencias, recuerdos e intimidades secretas de manera significativa y unitaria, y, por otro, el arte

narrativo del locutor para conservar, en la mera narración, la fuerza sugestiva de los episodios, a pesar de no compartir las «intimidades secretas» del autor, pero necesariamente investido de las suyas propias en la misma apreciación del relato. El escritor peruano no expone el contenido detallado de sus evocaciones y esto, junto al carácter inmediato, rápido y espontáneo del diálogo, nos permite suponer que no fueron más que vislumbres, algo más nítidas y próximas a la conciencia porque, a fin de cuentas, la obra forma parte de la historia personal del autor y lo acompaña en sus actividades metaliterarias. En la voz del narrador, las evocaciones se han transformado en esos «pequeños pero muy eficaces efectos –pausas, énfasis, cambios de tono– que enriquecían extraordinariamente aquello que contaba».

A continuación trataremos de analizar los mecanismos neuropsicológicos que hacen posible esta forma específica de conocimiento, no conceptual, ni objetiva, pero sí intersubjetiva.

5.5. Procesos cognitivos en la lectura de relatos literarios

De lo que hemos dicho hasta el momento se deduce que el acto de lectura de una narración literaria no es un mero reconocimiento de los hechos narrados, aunque lo que ocupa la pantalla de nuestra conciencia sean solamente los hechos narrados; se diría que tienen un espesor, una fuerza, un aura que no podemos separar de los propios hechos, que los propios hechos encarnan una vez liberados de la responsabilidad referencial, de manera que en ellos sentimos, además de su peso emocional, lo que nos gustaría llamar *su veracidad*. Si nos ponemos a analizarlos, a analizar su relación con otros hechos, podemos descubrir ciertos elementos que comparten, encontrar términos para describirlos, demostrar en suma, cómo hay una relación lógica que nos permite legitimar, en cierto modo, esa veracidad en sentido histórico y filosófico, pero en ese proceso hemos perdido la viveza de los hechos, la riqueza de los detalles, la movilización afectiva, el impacto sintético y el poder persuasivo de todo ello. Sentirlos como verdaderos es apreciar todo esto sin ser consciente de ningún proceso lógico. Parece cosa de magia, pero en realidad es el encuentro de dos fuerzas creadoras, la del autor, en la invención y composición de la historia, que selecciona y dispone los hechos de manera que se activen estas fuerzas evocadoras, y la del lector que las reconoce y las legitima comunicativamente. La actuación de estas fuerzas creadoras responde a dos dimensiones compartidas: por un lado, el conocimiento y la experiencia del mundo y de la vida (las capacidades de trasfondo) y, por otro, el funcionamiento del organismo humano,

particularmente, la mente y el cerebro, que gestionan conocimientos y experiencias sin que apenas nos demos cuenta.

Las ciencias cognitivas son particularmente eficaces para explicar cómo detrás de lo que nos parecen intuiciones afortunadas y misteriosas se encuentra un trabajo complejo de la mente y el cerebro (M. Gazzaniga, 1983: 17, 48, 114-115, o D. L. Schacter, 1996: 233-279). Efectivamente, en la creación y recepción del arte literario los seres humanos desempeñan tareas de las que no son conscientes y que tienen como resultado la aprehensión de los hechos como conocimiento afectivo, histórico y antropológico simultáneamente. La rapidez y eficacia con que se realizan estas tareas supone un triple nivel de inconciencia: de las tareas mismas, de los contenidos que manejan y de los resultados que se traducen en esa plenitud y magnetismo de los hechos, en su valoración implícita como verdaderos y en la carga emotiva con que están teñidos. Se diría que estas propiedades que caracterizan a la respuesta literaria no son más que la forma en que se muestran a la conciencia los resultados de densas operaciones inconscientes en las que se manejan grandes cantidades de información que tampoco afloran verbalmente a la conciencia más que de forma fragmentaria, efímera y ocasional, una especie de conciencia de la inconciencia característica del arte y otras actividades humanas.

En esta dirección, que como se verá confluye con la idea de que el arte es expresión del sentimiento, G. Bateson considera que el arte es una parte de la búsqueda de la gracia que lleva a cabo el hombre. Naturalmente, lo interesante es la cuestión de qué se entiende por *gracia*, Bateson es claro al respecto:

Sostendré que el problema de la gracia es fundamentalmente un problema de integración, y que lo que hay que integrar son las diversas partes de la mente, especialmente esos múltiples niveles, uno de cuyos extremos se llama «conciencia» y el otro «inconsciente». Para alcanzar la gracia, las razones del corazón tienen que ser integradas con las razones de la razón (1972: 156).

Las razones del corazón, esto es los sentimientos, el contenido de ciertos niveles de inconciencia, aparecerán integradas con las razones de la razón, la conciencia, el pensamiento explícito.²⁹ A partir de aquí la cuestión central es la que sigue: cómo la información acerca de la integración psíquica está contenida o codificada en la obra de arte. Ya hemos visto cómo los enunciados ficticios del mensaje pueden ser pro-

²⁹ Nos referimos aquí, no al pensamiento abstracto, sino simplemente al contenido de la conciencia que en este caso sería un «pensar en», la recreación de una sucesión de hechos imaginarios.

yectados hacia los espacios de la afectividad, la realidad empírica y los universales del comportamiento. Lo que nos falta por analizar es cómo la mente realiza semejante proyección sin representación conceptual, cómo es posible un conocimiento que no se representa en forma de proposiciones claras y distintas, sino en entramados de acciones.

5.5.1. ANALOGÍA Y CONOCIMIENTO

El concepto clave en la consideración de la literatura y el arte como formas de conocimiento es el concepto de analogía o semejanza. Para Jacob Bronowski la analogía es la clave de todo conocimiento, también del científico:

Los descubrimientos de la ciencia y las obras de arte son exploraciones, y, más que eso, explosiones, explosiones de ocultas semejanzas. El descubridor o el artista nos ofrecen dos aspectos de la naturaleza y lo funden en uno. Este es el acto creador, en el que nace un pensamiento original, y este acto es idéntico en la ciencia original y en el arte original (1958: 42).

Este punto de vista otorga mayor significación y relevancia al papel que tradicionalmente se ha adjudicado a la analogía en la obra de arte, considerada siempre de naturaleza icónica o motivada (es decir, basada en semejanzas). Si la ciencia hace explícitas y explica las analogías entre los fenómenos y las traduce a fórmulas abstractas, la literatura las expresa a través de imágenes que invitan al conocimiento, a un descubrimiento de las analogías personales de cada uno. Así, la analogía entre la forma metafórica y las entidades que evoca (indefinidas en los casos auténticamente creativos) es lo que define a la metáfora: nos dice algo profundo y sugerente y representativo, aunque no podamos parafrasearlo en términos convencionales (R. Núñez y G. Lorenzo, 2004: 60-74). La narración literaria se comporta como una metáfora, el universo ficticio cobra un sentido veraz en virtud de las semejanzas que encuentra con experiencias del mundo histórico y empírico. Y decimos que encuentra semejanzas en la medida en que el acto creador no es una búsqueda analítica de similitudes entre las cosas, sino un hallazgo, después sin duda de una ardua preparación y labor, no necesariamente premeditada y consciente, en la que, sin embargo, las semejanzas no tienen por qué presentarse, pues se dan en las capas profundas de la (in)conciencia.

En esta dirección Ramachandran y Blakeslee (1999: 167), después de analizar y comparar diversas disfunciones psíquicas y trastornos mentales, formulan un principio importante acerca del funcionamiento del cerebro, a saber, que todas nuestras

percepciones, incluso quizás todos los aspectos de nuestra mente, están regidas por comparaciones y no por valores absolutos. Lo que ocurre es que estas comparaciones se realizan de manera tan rápida y eficaz que la conciencia no se da cuenta de que las hace, pero que se hagan es una condición de la comprensión y el conocimiento de los fenómenos.

La comparación se ejerce entre dos o más términos. En el acto de lectura, como ya hemos repetido, lo que se compara es el mundo imaginario del relato, mejor dicho, los hechos sucesivos que conforman la acción narrada con otros acontecimientos de la realidad histórica y social. Pero, tratándose de una comparación intuitiva y, por tanto, no analítica, más bien una especie de visión simultánea, como subliminal, de las experiencias que entran en juego, es notorio que esa realidad no es una realidad objetiva que el lector trata de identificar, es la realidad en la medida en que ha sido conocida y experimentada por el observador. Es decir, es la realidad almacenada en el organismo, en las distintas partes del cerebro, es, en suma, la memoria de todas las experiencias vividas. La obra de arte moviliza esa memoria para alcanzar sentido, es precisamente su capacidad de movilización de las memorias individuales lo que la hace valiosa y perdurable, y tiene como correlato mecanismos que el cerebro pone en funcionamiento de manera espontánea y continuada.

Como observa Antonio Damasio, nuestro cerebro forma recuerdos de una manera muy repartida. Por ejemplo, para el recuerdo de un martillo no hay un lugar único en el cerebro en el que se encuentre una entrada con la palabra *martillo* y su definición. Por el contrario, en el cerebro existe cierto número de registros que corresponden a diferentes aspectos de nuestras relaciones anteriores con martillos: su forma, su movimiento al ser usado, las disposiciones que exige en la mano para ser manipulado, los resultados de su uso, etcétera. «Estos registros están latentes, disponibles e implícitos y se ubican en lugares neurales separados unos de otros en los diferentes córtex superiores» (2001: 225). La separación espacial no representa ningún problema. Llegado el caso, por ejemplo si se nos pide una definición de *martillo*, no hay problemas para un rápido despliegue de cierto número de pautas mentales explícitas relativas a esos diversos aspectos. Pues bien, los recuerdos de las entidades y de los sucesos que constituyen nuestra historia personal utilizan el mismo tipo de marco:

Almacenamos registros de nuestra historia personal de esa misma manera dispersa, en el número de córtex superiores que sea necesario para adecuarse a la diversidad de nuestras relaciones vitales. Esos registros están estrechamente coordinados por conexiones neurales de tal modo

que pueda recuperarse y hacerse explícito el contenido de los registros, como tales conjuntos, de forma rápida y eficaz (225-226).

La recuperación explícita de los recuerdos tiene lugar siempre que las circunstancias lo exigen o lo favorecen en el curso de la vida práctica. En estos casos, se evocan los episodios secuencialmente y de uno en uno. La comparación, sin ser del todo consciente, acaba dirigiendo la atención, la conciencia, hacia el episodio evocado y sus circunstancias. Nuestra hipótesis es que, en virtud de las condiciones específicas de las ficciones literarias que hemos analizado en los párrafos precedentes, los acontecimientos narrados disparan la revisión automática e inconsciente de diversos registros de recuerdos personales análogos. Esta revisión es la que da brillo, profundidad y sentido a la imagen narrativa que se comporta, en esto, exactamente como la metáfora, abierta a múltiples evocaciones vagamente intuidas pero no explícitamente verbalizadas, pues la verbalización de un único ámbito de aplicación anularía el resto y lexicalizaría la metáfora. Creemos que se encuentra aquí la explicación de las intrincadas y paradójicas propiedades del arte: es universal, sin ser conceptual, pues la representación imaginaria contiene la huella de múltiples experiencias; habla el lenguaje personal de cada uno, pues es cada lector el que activa sus recuerdos personales para dar sentido, y este sentido, siendo específico de cada lector, se percibe como compartido en la propia universalidad no nocional de la representación artística.

5.5.2. DISFUNCIONES CEREBRALES Y PROCESOS COGNITIVOS

El conocimiento del silencioso y eficaz trabajo del cerebro se obtiene con mucha frecuencia del estudio de discapacidades mentales y lesiones cerebrales que dan como resultado comportamientos extravagantes y disfuncionales: por ejemplo, no reconocer a una persona con la que se convive habitualmente (síndrome de Caprgas), no tener conciencia de que se ha visto algo, pero dejando patente, en la conducta, que se ha visto (visión ciega), etc. El estudio de estas disfunciones permiten poner de relieve la existencia de un trabajo necesario para la percepción, el conocimiento y el trato con las cosas y las personas, cuya ausencia da lugar a dichas discapacidades, pero cuya presencia no es perceptible en los individuos sanos, por producirse en capas inconscientes y no traducirse a las formas convencionales del hemisferio izquierdo.³⁰ En esta dirección, los mencionados

³⁰ M. S. Gazzaniga, y otros muchos neurocientíficos actuales, defiende que el cerebro está organizado de tal forma que la información se almacena en módulos que pueden computar, recordar, sentir emociones y actuar, sin ne-

Ramachandran y Blakeslee aportan una prueba que, a nuestro entender, resulta definitiva para comprender los mecanismos cerebrales que dan sentido a las imágenes literarias, cuando analizan sus experimentos con un paciente que padece el síndrome de Caprgas. Arthur no reconocía a sus padres; cuando estaba ante ellos pensaba que se trataba de dos impostores que los suplantaban. Sin embargo, no tenía problemas para reconocerlos por teléfono. Esto se debería a que el paciente tenía dañados (desconectados de la amígdala) los centros visuales, pero no los auditivos.³¹ Tal idea llevó a los autores a someter a Arthur a diversos test para reconocer fotografías, en los que Arthur falló estrepitosamente, considerando, por ejemplo, que tres fotos de la misma persona que solo se diferenciaban en un ligero cambio en la dirección de la mirada, representaban a tres personas distintas, aunque parecidas.

El caso de Arthur contrasta con el de los pacientes de cierto tipo de amnesia causada por una lesión en el hipocampo: estos pacientes no pueden formar nuevos recuerdos. Si encuentran a una misma persona en tres ocasiones consecutivas, simplemente no la reconocen, no recuerdan haberla visto. Sin embargo, pueden asociarla espontáneamente con sentimientos constantes que esa persona transmite; por ejemplo, si cada vez que la encuentran hace reír al paciente, este se sentirá dichoso en sucesivos encuentros. Esto significa que el paciente de amnesia, a diferencia de Arthur, puede reunir sucesivos episodios para elaborar una nueva unidad (¿concepto, categoría, una expectativa inconsciente de alegría?) incluso aunque olvide cada episodio, mientras que Arthur recuerda cada episodio, pero no logra conectarlos en una unidad que permanezca a través de los sucesivos episodios: cuando Arthur se encuentra con un extraño, Joe por ejemplo, su cerebro crea un archivo para él y para las experiencias asociadas con él; pero si Joe sale de la habitación y vuelve al cabo de veinte minutos, el cerebro de Arthur no recupera el archivo anterior, sino que crea uno nuevo. Las consecuencias que todo esto tiene para nuestros intereses se perciben en la reflexión final de Ramachandran y Blakeslee (1998: 171):

Why does this happen in Caprgas' syndrome? It may be that to link successive episodes the brain relies on signals from the limbic system. The «glow» or sense of familiarity associated with a

cesidad de mantenerse en relación con el lenguaje natural y con los sistemas cognitivos que subyacen a la experiencia consciente de cada persona. «En un sentido más amplio, lo que consideramos como experiencias conscientes son, en gran medida, recuerdos que están asociados a las interpretaciones de nuestros comportamientos y que identificamos verbalmente» (M. S. Gazzaniga, 1985: 125).

³¹ *Vid.* también sobre este tema Nico Frijda (2005).

known face and set of memories and if this activation is missing, the brain cannot form an enduring category through time. In the absence of this glow, the brain simply sets up separate categories each time; that is why Arthur asserts that he is meeting a new person who simply resembles the person he met thirty minutes ago. Cognitive psychologists and philosophers often make a distinction between tokens and types that all our experiences can be classified into general categories or types (people or cars) versus specific exemplars or tokens (Joe or my car). Our experiments with Arthur suggest that this distinction is not merely academic; it is embedded deep in the architecture of the brain.

En suma, lo que tenemos ante nosotros, una persona, un personaje, una situación, es algo perfectamente concreto e individual (*token*) que captamos superficialmente, casi diríamos externamente, sin identificar *quién es realmente*. Sin embargo, esa misma presencia singular, ofrece toda su profundidad cuando nuestro cerebro, sin decirnos nada, la pone en parangón con recuerdos pasados de la misma entidad o con recuerdos de otras entidades análogas, es decir, las unifica en un tipo (*type*). El paciente con síndrome de Caprgas, aun reconociendo la semejanza, no consigue agrupar los recuerdos y formar un tipo.

Una patología vinculada con estas cuestiones es la del personaje de Borges, Funes *el Memorioso*, incapaz de olvidar el más mínimo detalle de sus percepciones y experiencias, «casi incapaz de ideas generales, platónicas. No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).» Como se dice en el propio relato, «pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos». ³² El pensamiento discursivo borra los detalles y las ocurrencias individuales para quedarse con la categoría; el pensamiento patológico es incapaz de abstraer y se detiene en los detalles, en los individuos y las cosas concretas; la ficción literaria, al invocar múltiples ocurrencias sin concepto, por el puro poder evocador de la ocurrencia inventada, consigue una gran riqueza de detalle, pues se presenta como acción concreta, al mismo tiempo que tiene validez general, pues el episodio ficticio, según venimos viendo, alude también a esos otros episodios u ocurrencias.

En definitiva, cuando reconocemos a un individuo es porque su presencia hace que nuestro cerebro lo relacione con las imágenes que conservamos de anteriores

³² Sobre patologías similares al caso de Funes *el Memorioso*, puede verse Mario Toboso Martín (2005: 37).

encuentros, pues todo reconocimiento es el resultado de un repaso comparativo con las muestras de experiencias anteriores almacenadas hasta encontrar una equivalencia satisfactoria. Hans y Shulamith Kreidler (1972) aducen estudios empíricos según los cuales los conceptos y los términos usados para describir a la gente en general y a las figuras literarias en particular no difieren en esencia, y ello se debe, como sugieren los estudios de discapacidades, a que ambos son aprehendidos de forma muy similar y presentan los mismos problemas de «descodificación», de conceptualización, sin contar que unos son mimesis de los otros. Hemos hallado un ejemplo revelador de todas estas cuestiones en el testimonio personal de Sebastián Haffner cuando explica la relación entre un nombre propio, la persona que representa y su significación en la misma línea que se usaría para referirse a un personaje o a un texto literario:

[...] Fue también en este círculo donde viví mi experiencia amorosa más profunda y duradera. Creo que esto viene al caso en este contexto porque va más allá de lo personal. Sin lugar a dudas, eso de que «solo se ama una vez de verdad» es una mentira romántica, si bien se trata de una mentira que gozó de máxima popularidad en el siglo pasado, del mismo modo que no tiene mucho sentido clasificar experiencias amorosas incomparables y decir: «He querido más a esta o a aquella». Sin embargo, una cosa sí es cierta: una vez en la vida, casi siempre alrededor de la veintena, hay un momento en el que una experiencia y una elección amorosas determinan el propio destino y el propio carácter más que nunca, pues al amar a una mujer se está amando algo más que solo a ella misma: todo un aspecto del mundo, toda una concepción de vida, si se quiere un ideal, pero un ideal hecho realidad, ambulante, de carne y hueso. Es un privilegio de los veinteañeros y no de todos poder apreciar alguna vez en una mujer lo que más adelante será la estrella que guíe al hombre.

Hoy debo buscar expresiones abstractas para describir qué es lo que amo en este mundo, lo que me gustaría ver preservado a cualquier precio y lo que no se debe traicionar, pues, de lo contrario, se arderá en el fuego eterno: la libertad y la inteligencia humana, el valor, la gracia, el ingenio y la música... y ni siquiera sé si me entienden. Por entonces me bastaba con pronunciar un solo nombre para definir todo aquello, un apelativo cariñoso incluso: Teddy, y podía estar seguro de que, al menos en nuestro círculo, cualquiera me entendería. Todos amábamos a la portadora de este nombre, una austríaca menuda, rubia como la miel, pecosa, ágil como una llama, y gracias a ella aprendimos y desaprendimos el significado de los celos, protagonizamos comedias y pequeñas tragedias, compusimos himnos y ditirambos en su honor y nos dimos cuenta de que la vida es hermosa cuando se vive con valor e inteligencia, con gracia y libertad, cuando se sabe aguzar el oído para escuchar sus ingeniosidades y su música. En nuestro círculo teníamos a una diosa. Entretanto la mujer que entonces se llamó Teddy puede haber envejecido y haberse humanizado y tal vez ninguno de nosotros esté a la altura del sentimiento de antaño, pero el hecho de

que ella existiera una vez, al igual que ese sentimiento, es indeleble. Nos marcó de una forma más poderosa y duradera que cualquier «acontecimiento histórico».³³

La originalidad y la ficcionalidad del texto literario no permiten el reconocimiento de una categoría (conceptual o no) o entidad en que subsumir sus representaciones (no podemos, por ejemplo, identificar en un personaje de ficción a alguien a quien hemos visto numerosas veces; puede recordarnos a alguien, pero esto no es reconocerlo como el mismo individuo). Este bloqueo no impide que el lector lleve a cabo el repaso automático e inconsciente de las muestras de individuos, acciones, situaciones, etc. que tiene almacenadas en su memoria. Por el contrario, por no hallar una referencia concreta, esa revisión no tiene un punto en que detenerse,³⁴ tiende a extenderse por más experiencias y tiene una menor determinación (pues ninguna es objeto de la atención consciente): es más amplia de lo que se necesita para un reconocimiento normal, precisamente porque no consigue el reconocimiento, y tiene contornos inestables, pues las situaciones y personajes invocados nunca habían sido asimilados de tal manera: no obedecen a una identidad, ni a una categoría. Es el propio texto literario el que la crea dándole forma y unidad conceptual, como la que constituye Teddy para el círculo de amistades de Haffner o don Quijote para sus lectores. En síntesis, esto se traduce en dos conclusiones básicas:

1) El sentido, difuso y nocionalmente inconsciente, es más rico, porque la comparación no se detiene y cierra en una categoría conceptual, sino que permanece abierta y recibe leves impresiones de las muestras con que el cerebro trabaja. El carácter no es captado como una etiqueta semántica o una descripción psicológica, sino como un ser vivo, rico en matices, versátil, lo que equivale a una honda significación no conceptual ni verbalizable.

2) La categoría creada por el evento narrado (el carácter en cuanto tipo, por ejemplo) no tiene otra forma de manifestación que la del propio enunciado literario, por más que, una vez difundido y asimilado, pueda proponerse como concepto. Un quijote puede ser un «hombre que antepone sus ideales a su conveniencia y obra desinteresada y comprometidamente en defensa de causas que considera justas, sin

³³ Sebastián Haffner, *Historia de un alemán*, Barcelona: Destino, 2001, pp. 88-89.

³⁴ Por el contrario, si se detiene en una evocación específica, puede alejarse de la representación ficcional y distraerse en divagaciones impertinentes. Sentimos que estas divagaciones son una interrupción involuntaria de la experiencia estética, lo cual pone de manifiesto tanto la presencia en ella de las evocaciones como la necesidad de que permanezcan latentes.

conseguirlo», según define la Real Academia el vocablo que la comunidad lingüística crea a partir de la literatura, pero don Quijote de la Mancha, el personaje que se nos presenta cuando leemos la novela de Cervantes, es algo más rico y nebuloso, más vívido y evocador, porque apunta a otros individuos o facetas de individuos que conocemos, o hemos conocido, o que esperamos conocer, o alguna vez intuimos en nosotros mismos como ideal o como posibilidad, de todo ello es tipo don Quijote, pero el lector lo capta, sin recurrir a palabras ni a ideas, en la animación, el frescor y la gracia de su triste e inconfundible figura.

5.5.3. LA CORTEZA CEREBRAL Y EL SENTIDO DEL RELATO

La difuminación del sentido es el precio que la representación ficticia paga para conservar la riqueza de matices sin perder su universalidad en la fijación conceptual. En este sentido, la asimilación del texto literario puede recibir una explicación cabal en términos neurológicos si seguimos el desarrollo que Hawkins (2004) hace del descubrimiento de Mountcastle (1978) sobre el modo de funcionar de la corteza cerebral. La corteza cerebral, del tamaño de una servilleta grande, tiene 2 milímetros de grosor y cuenta con seis capas, organizadas, desde el punto de vista funcional, en una jerarquía con ramificaciones. Todas las capas ejecutan la misma operación: las áreas inferiores, mediante conexiones neuronales, alimentan de información a las superiores, empezando por la información sensorial, mientras las superiores envían realimentación hacia abajo a las áreas inferiores siguiendo un patrón de conexión diferente; en esta ruta se crean predicciones a partir de los patrones memorizados, lo que permite anticipar nuestra conducta, inextricablemente ligada al pensamiento.

En otros términos, conocemos el mundo a través de los sentidos. Estos procesan la información del exterior y, a través del sistema nervioso, la transmiten al córtex que la recibe en forma de patrones de idéntica naturaleza cualesquiera que sea la entrada sensorial, tanto vale la visión de un perro corriendo como el ruido de un tren, para el cerebro son patrones, impulsos de acción, perdiendo su condición de imagen o de sonido. A partir de aquí, la información es procesada por el cerebro siempre mediante el mismo algoritmo, esta es la tesis pionera de Mountcastle. Los patrones se almacenan en una jerarquía según la capa de la corteza cerebral que le corresponda. En la capa inferior se procesan los detalles más elementales y se forma una secuencia para retenerlos: por ejemplo, al aprender a leer y a escribir empezamos a trabajar con los distintos trazos de una letra separadamente (ángulos, curvas, rectas horizontales, verticales...). La primera capa une los trazos en la configuración de la letra (el nom-

bre del patrón) y la envía a la capa siguiente, que reconoce a la letra como un todo, como invariante, sin preocuparse del detalle de su trazado; esta capa reúne las letras y forma la palabra, que es lo que llega a la capa siguiente, que de nuevo la capta como un todo sin atender a las letras por separado; luego las palabras se agrupan en frases y estas en textos. Es decir, si una región de la corteza cerebral construye patrones, la siguiente construye grupos de patrones, secuencias de secuencias. Si una región forma notas, la superior forma melodías; si una forma letras, la otra palabras; si narices, rostros. Como decimos, en su recorrido hacia arriba, la información se va haciendo cada vez más abstracta, o, lo que es lo mismo, los eventos se guardan en patrones invariables para que, en el recorrido hacia abajo, puedan ser aplicables a situaciones semejantes, pero no idénticas.

Cada región trata de interpretar su corriente de entradas como parte de una secuencia de patrones conocida, lo que le permite predecir las entradas completas aunque reciba solo una parte; este es el trabajo esencial del cerebro en el trato con el mundo: anticipar los acontecimientos y los entornos por analogía con los patrones de esos acontecimientos y entornos almacenados en la memoria, es decir, en la corteza cerebral. Hawkins sostiene que en esto consiste la creatividad: elaborar predicciones por analogía, algo que ocurre en todas partes de la corteza cerebral y que hacemos de forma continua mientras estamos despiertos: cuando ponemos el pie sobre el peldaño previendo la resistencia que nos va a ofrecer, sin ir más lejos. La predicción por analogía es tan rutinaria y continua que no solemos darnos cuenta de que la hacemos y, en definitiva, no parece ajustarse bien al concepto común de creatividad. La creatividad propiamente dicha, la que define a las producciones artísticas tiene lugar cuando el sistema realiza predicciones poco comunes utilizando analogías infrecuentes. En este sentido, hay que tener en cuenta dos circunstancias: la primera tiene que ver con la novedad del estímulo, es decir, los estímulos muy semejantes a los que ya hemos experimentado no son eficaces, despiertan respuestas automáticas, encuentran rápidamente el patrón adecuado y se asimilan a él, diríamos, por tanto, que el arte requiere cambios en el entorno o en la percepción del entorno; por el contrario, los estímulos inesperados o desconocidos no tienen patrones en los que encajar, pero, y este es el segundo aspecto, su encaje definitivo depende de la riqueza de patrones disponible (es decir, de la experiencia acumulada, que facilita la producción de patrones nuevos, de predicciones creativas), es lo que ocurre en la invención científica, que crea patrones a partir de analogías inadvertidas, regulares y precisas, o en la invención artística, que crea patrones a partir de analogías ocultas, irregulares y difusas; como comenta Hawkins, la metáfora de Shakespeare *el amor es un humo*

creado con el vaho de los suspiros, «para crear estas metáforas tuvo que ver una sucesión de analogías inteligentes» (215), pues la metáfora es, en suma, una afirmación (acerca de una experiencia) cuyo valor (veracidad y predicción) se apoya en otras experiencias con las que comparte semejanzas sutiles y no categorizadas.

En efecto, cuando la corteza cerebral no puede encontrar ninguna memoria que se corresponda con la entrada, el patrón inesperado continuará propagándose hacia arriba de la jerarquía cortical hasta que alguna capa superior pueda interpretarlo como parte de una secuencia de hechos normal; cuanto más necesite ascender el patrón inesperado, más regiones de la corteza cerebral quedarán involucradas en la resolución de la entrada inesperada, hasta que una de las regiones superiores haga una propuesta que, como predicción, descenderá en la jerarquía hasta donde pueda avanzar. Si la nueva predicción no es acertada, se detectará el error y el proceso hacia arriba volverá a comenzar.

Nuestra tesis pretende que este ir y venir por la jerarquía cortical, sin que ningún concepto cierre el recorrido, es característico de la recepción literaria: ninguna analogía con los patrones o recuerdos almacenados logra interpretar la entrada, pero en el intento se reconocen analogías entre acontecimientos y patrones que no suelen estar relacionados; el estímulo literario los integra y los evoca, en las condiciones expuestas en el epígrafe precedente, sin traducirlos a conceptos, en la pura representación concreta que se ofrece. La mente procesa los estímulos literarios con el mismo algoritmo que emplea para el resto de los estímulos, lo que ocurre es que el procesamiento no encuentra inmediatamente el patrón que lo interprete y debe demorar la exploración. Recordemos que el funcionamiento normal consiste en aprender secuencias habituales, reconocerlas como un todo (es decir, ponerles un «nombre» por medio de la activación de determinadas células) y mandar el nombre a la región superior, dejando atrás los detalles. El nombre, naturalmente, es el concepto abstracto, base del desarrollo de la inteligencia que, sin embargo, nos aleja de los detalles concretos. La falta de conceptos obliga a que toda la mente (todas las capas) se comprometa en el asunto en busca de una solución eficaz. La experiencia literaria se situaría justo en el punto anterior al de la asignación de un nombre en el nivel más alto de la jerarquía, en el reconocimiento de la riqueza dentro de la unidad, pero antes de que la nominación de la unidad anule la riqueza, en el sentimiento de universalidad o veracidad, que equivale a la comprensión conceptual, pero tiene la forma de la participación y el asentimiento emocional.

La vinculación del mecanismo cerebral con la experiencia literaria no solo no resulta forzada, sino que puede reconocerse en el funcionamiento mismo del relato tal como lo describe Roland Barthes en su análisis estructural. Barthes propone una

jerarquía de tres niveles en la que las unidades de un nivel se agrupan para formar unidades de nivel superior: la anotación de un acontecimiento es una entrada simple que habría que procesar: como núcleo entra en relación con otros acontecimientos y forma una serie de secuencias, como indicio (nivel 1) se proyecta hacia arriba para configurar un rasgo de carácter (nivel 2), finalmente el nivel de la narración (nivel 3) interpreta e integra las secuencias y los caracteres y sus relaciones en una visión del mundo que la obra como conjunto expresa sin concepto y que con frecuencia acaba formulándose nocionalmente en la vida pública de las obras y sus interpretaciones. Pensemos en una unidad mínima de un texto, por ejemplo, *El amor en tiempos del cólera*:

El día en que Florentino Ariza vio a Fermina Daza en el atrio de la catedral, encinta de seis meses y con pleno dominio de su nueva condición de mujer de mundo, tomó la determinación feroz de ganar nombre y fortuna para merecerla.

Este evento constituye una entrada mínima (se trata de una novela de 500 páginas) que en el primer nivel de la jerarquía se capta como un patrón (llamémosle «propósito»: ganar nombre y fortuna) que (por analogía con secuencias de patrones almacenadas: otras historias que conocemos) sugiere y nos hace esperar la entrada de otros patrones complementarios (los actos encaminados a cumplir el propósito, como, cuando leemos, una sucesión de letras, *cata* por ejemplo, nos pone en expectativa de las que habrán de completar la palabra, *catadura*); al mismo tiempo, esta notación es tomada como indicio de un patrón más complejo, el *carácter* del personaje, que almacenamos como nombre propio, pero en realidad constituye una red de rasgos psicológicos en interacción (determinación, ambición, perseverancia, lealtad, etc.); finalmente, tanto la secuencia completa de patrones que forman la historia (primer nivel), como los caracteres y sus relaciones (segundo nivel) se integran en un tercer nivel que expresa el sentido de la totalidad: la confianza en la fuerza del amor por encima de todas las trabas, para decirlo esquemática, conceptual y aproximativamente, pues es el sentido implícito que solo la obra expresa.

Por último, nos gustaría subrayar otro paralelismo significativo. Los estudios de las disfunciones cerebrales y las teorías acerca del funcionamiento de la corteza cerebral refrendan, desde el terreno de la ciencia y el estudio empírico, las especulaciones filosóficas de Kant en las que también queremos apoyar nuestra tesis, por ejemplo, cuando para hacer concebible («pues ¿quién puede arrancar totalmente su secreto a la naturaleza?») el modo en que se produce la idea estética, propone la siguiente explicación psicológica:

Es de notar que, de un modo inconcebible para nosotros, sabe la imaginación, no solo volver a llamar a sí los signos de conceptos, incluso de mucho tiempo acá, sino también *reproducir la imagen y la figura del objeto, sacada de inexpressable número de objetos de diferentes clases o de una y la misma clase*; y más aún, cuando el espíritu establece comparaciones, *dejar caer, por decirlo así, una imagen encima de otra*, realmente, según toda presunción, *aunque no con suficiente consciencia*, y de la congruencia de muchas de la misma clase sacar un término medio que sirva a todas de común medida (1790: 170, la cursiva es nuestra).

Ese término medio, en el caso de la literatura y el arte, es la representación de acciones que la obra pone ante nosotros e integra, por comparación inconsciente, otras muchas representaciones. Pero el procedimiento de la imaginación es general. El propio Kant pone un ejemplo más simple sumamente clarificador: el de la manera en que se juzga el tamaño normal de los hombres adultos, por apreciación imaginativa:

La imaginación *deja caer, una encima de otra, un gran número de imágenes* (quizá todos aquellos miles) y, si se me permite aquí emplear la analogía de la presentación óptica, en aquel espacio, en donde se unen en gran número, y en el interior del contorno, donde el espacio se ilumina con el color más recargado, allí se deja conocer el tamaño medio, que se aleja igualmente en altura y anchura, de los límites extremos de las más pequeñas y de las mayores estaturas. Y esta es la estatura para el hombre bello (170-171, la cursiva es nuestra).

Como se ve, estas ideas parecen confirmadas por los estudios modernos acerca del funcionamiento de la mente y el cerebro (véase, por ejemplo, R. Llinás, 2003: 61-67). A nuestro juicio, tal confluencia de la neurología con la estética y el análisis estructural, este punto de encuentro de la experimentación científica con las partes de nuestro organismo que gestionan nuestra relación con el mundo, la descomposición de textos para encontrar los engranajes de su integración y los conceptos estéticos más asentados, define con precisión el terreno más propio de la teoría literaria, aunque parezca paradoja por la heterogeneidad de las vías que concurren.

5.6. Síntesis: representación imaginaria e integración de sentidos

En suma, gracias a los mecanismos analizados hasta aquí, la obra literaria expresa, alude o sugiere simultáneamente los siguientes significados y lo hace a través de los hechos ficticios que, por tanto, no son el significado de la obra, sino su significante fundamental:

1. En primer término, la ficción literaria expresa y transmite una visión subjetiva (sentimiento, actitud, manera de «sentir la vida») de la realidad histórica o de la realidad en general, de toda la realidad, una visión del mundo. Del curso de los acontecimientos, de lo que hacen los personajes, de los motivos de sus acciones, de las consecuencias que le acarrearán, etc. se deduce una cierta manera de ver el mundo. Esta manera de ver el mundo está implícita, como decimos, en los acontecimientos y acciones de los personajes y la crítica la vuelve explícita de manera esquemática, por ejemplo cuando afirma que las ideas fundamentales de *La Regenta* se centran en el tema de «la carga que representa el mundo material y el fracaso del amor como medio de liberación» (Sh. E. Eoff, 1961: 79), porque está claro que en lo que se centra directamente *La Regenta* es en las peripecias de su protagonista, Ana Ozores, peripecias que revelan sin nombrar una manera de concebir y sentir el mundo, que atribuimos al autor implícito y forman el núcleo de la comunicación artística. Esta visión subjetiva es, como ya analizamos en el capítulo precedente, un efecto discursivo que integra otras visiones particulares, las de los personajes en cuanto caracteres; su representación por medio de conceptos (o ideas fundamentales) es una traducción a un lenguaje no artístico, ajena, en consecuencia, a sus efectos comunicativos genuinos.

2. En el mismo gesto semántico, el relato es testimonio de la propia realidad histórica y esto lo consigue en la medida en que los hechos narrados explican, exponen y responden a las determinaciones y actitudes que están implícitas en otros hechos históricos que podríamos reconocer; por eso se puede decir, por ejemplo, que *Fortunata y Jacinta* «es un elocuente testimonio de la vida social de Madrid de los años 1870-1875» (Sh. E. Eoff, 1961: 133). De la vida social, es decir, de las auténticas acciones y relaciones interpersonales entre la gente corriente, los nexos entre los seres humanos y los acontecimientos, entre sus inclinaciones, las condiciones exteriores y la fuerza de los acontecimientos, todo ello revelado en la historia ficticia configurada artísticamente, no en la evocación, coyuntural y como fondo, de hechos históricos.

3. En tercer lugar, el relato anuncia también la realidad posible y, por tanto, la realidad del futuro, hechos que podrían suceder de acuerdo con las actitudes y aptitudes humanas y, por supuesto, las propias actitudes. Por eso se dice a veces que la vida imita al arte, porque el arte, al conocer en profundidad las disposiciones humanas, puede imaginar los acontecimientos y acciones que tales disposiciones habrán de producir algún día. Es el conocimiento de la naturaleza humana, de las fuerzas que la gobiernan, de las situaciones históricas en que vive, todo ello expresado a través

del universo de ficción, lo que le permite, en muchos aspectos, predecir situaciones, comportamientos y sentimientos por venir. Y la obra literaria posee tal condición independientemente de su grado de realismo, como pone de relieve Guy Scarpetta (1983: 2003):

Es evidente que el enorme trastocamiento social y moral introducido, justamente, por la guerra de 1914 fue registrado, en el momento mismo de su aparición y con máxima lucidez, por un novelista, Marcel Proust, cuyo arte se emancipó deliberadamente del realismo. Que fue uno de los más innovadores novelistas, él también en las antípodas del realismo, Franz Kafka, quien supo anticipar, hasta en sus aspectos más subjetivos, el mundo totalitario en gestación. Que lo «reprimido» por la historia oficial (y edificante) de Estados Unidos fue explorado por ese formidable inventor de formas que fue William Faulkner, mucho mejor que por cualquier otro heredero de la novela histórica.

En todo caso, este carácter anticipatorio, que se incrusta entre la expresión de cosmovisiones y caracteres y el testimonio de la vida social efectiva, es el que hace de la literatura un instrumento de transformación de la realidad. Cada relato, en definitiva, responde a la pregunta de quién es un hombre (o varios) y cuál es su carácter, y como ha visto Erich Fromm, «formular esta pregunta y tratar de responderla es no solo de interés moral y psicológico, sino también, en mucha mayor medida, de interés político» (1983: 201).

4. Por último, desencadenando los procesos cognitivos que hemos analizado en el parágrafo precedente, la narración artística da a conocer la realidad constante y general, las leyes de la vida, los tipos humanos de los que el mundo ficticio constituye un ejemplo concreto y vivo. Así, por ejemplo, se habla de que tal obra ejemplifica el conflicto entre la fe y la razón, tal otra la impotencia del hombre ante el poder y la burocracia, o que tal personaje encarna el afán de superación. La obra literaria no presenta ideas abstractas, sino hechos y personajes concretos, pero estos tienen un valor universal, encarnan conflictos, situaciones, criaturas típicas que se dan, se han dado o se pueden dar entre nosotros. La reiteración de los tipos en las sociedades humanas puede hacer de ellos conceptos, estereotipos (como cuando decimos de alguien que es un Casanova): las obras de arte conservan la posibilidad de aplicación a todos los hechos de la clase, pero no como conceptos o ideas abstractas, sino como figuras individuales que viven acontecimientos únicos, dotadas de frescor, riqueza, vitalidad y, por eso mismo, capacidad para ser captadas no solo intelectualmente, sino también de manera emocional.

Todas estas intrincadas relaciones entre el mundo ficticio de la literatura, la realidad histórica y vital, las tendencias humanas y la actitud hacia todo ello que se presentan como unidad integrada e indisoluble en la novela, las encontramos plasmadas, por ejemplo, en *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Gonzalo Sobejano, en su agudo análisis, recoge los diversos estratos de la significación en la forma conceptual característica del crítico, desglosando los diferentes aspectos e, inevitablemente, presentándolos como si fueran de la misma naturaleza:

Precisamente en *Cinco horas con Mario* aduce Delibes un ejemplo del estado de cosas que acabo de esbozar: el ejemplo del imposible entendimiento entre una mujer necia y simplista y un hombre inteligente y complejo, entre el dogma de fe y el amor de caridad, entre una España cerrada y una España abierta, entre la autoridad y la libertad, la costumbre inauténtica y el esfuerzo auténtico [...].

En el soliloquio de Carmen el despacho convertido en cámara mortuoria se abre a toda la ciudad recordada. Y el recuerdo de los años de matrimonio y de noviazgo, y aún más atrás, amplía las cinco horas de la viuda charlatana a toda una época crítica para España: guerra, postguerra. El mundo humano comprendido dentro del soliloquio es también muy vasto, y pronto aparece repartido según la oposición mayor (simplificación complejidad) en dos sectores: del lado del difunto, algunos amigos de este, su propia familia y, además del hijo mayor, todos los pobres y desgraciados; del lado de la viuda, su familia, su hija mayor, las amigas y todos los ricos, los afortunados y los investidos de poder oficial. Para averiguar el sentido de la oposición entablada bastará, sin embargo, fijarse en lo que son y representan los protagonistas: Carmen y Mario.

Carmen es Carmen, es la mujer española común y es cierta España satisfecha de su pasado y su presente. Mario es Mario, es el intelectual español esforzado y es una España que trabaja mirando hacia el futuro [...].

El momento actual de España queda reflejado con precisión en la novela: el intelectual está al servicio de una oposición saneadora, en el mismo frente que algunos vencidos (don Nicolás, Moyano), amparando a la juventud y apoyado por ella (Aróstegui, Mario hijo), y comprendido por un clero joven y postconciliar (el padre Fundo), por alguna rara mujer (Esther, excepción de las Cármenes) y por los humildes. Al contrario, con las Cármenes y las Valentinas están el partido (Oyarzun), la monarquía (papá y mamá), las autoridades y la masa burguesa contemporizadora (negociantes, pseudointelectuales, etc.). No son las dos Españas de siempre –lo cual resultaría indudablemente más metafísico–, sino dos Españas de este tiempo nuestro –lo cual es más social y más histórico–.

Pero dicho queda que toda buena novela no puede menos de ser, al mismo tiempo, social y metafísica (mejor: universalmente trascendente). El sentido de *Cinco horas con Mario* no es

exclusivamente aplicable a las circunstancias españolas de hoy, aunque sí primordialmente. El problema que la obra plantea, el abismo entre la simplificación y la complejidad, concierne a todo el mundo (1970: 157).

Como historiador, Sobejano analiza el sentido de la novela y, aunque diferencia los estratos, no establece correlaciones, ni indica mecanismos, se limita, como le corresponde, a mostrar la riqueza de sentido, de la que forma parte su fidelidad histórica (en los términos propios de la ficción literaria: «El momento actual de España queda reflejado con precisión en la novela») y su verdad filosófica («metafísica», «universalmente trascendente») y antropológica («El problema que la obra plantea, el abismo entre la simplificación y la complejidad, concierne a todo el mundo») sin dejar de ser una visión subjetiva del mundo y de la vida plasmada en la conducta imaginaria de ciertos personajes. En los sucesivos capítulos pretendemos estudiar los engranajes que permiten hacer emerger estos aspectos, mantenerlos unidos y dotarlos de profundidad.

CAPÍTULO 6

El sentimiento en la acción, la mente y el cerebro

–Spunk, de verdad, ¿quién es usted? –le pregunté un día.

–¿Yo? ¿Que quién soy? –meditó un instante–. Yo llevo cabezas de ganado a través del territorio hacia los mejores pastos. Sé cazar bisontes. Disparo de prisa. He atravesado el desierto cinco veces.

Él era así. Le preguntabas quién era y te contaba lo que hacía.

Rafael Reig, *Sangre a borbotones*

Volvemos, en este capítulo, a uno de los núcleos de nuestro estudio, la expresión del sentido, es decir, del sentimiento, a través de la acción y sus elementos concomitantes, que es lo que constituye el contenido mimético del texto narrativo. La profundidad y la complejidad del sentimiento humano se halla contenida en la representación ficticia de acontecimientos y no se diferencia de ella; de esta manera, el texto narrativo, de carácter literario, puede ser considerado no como texto defectivo, es decir, que carece de un elemento de la integridad textual, en este caso la abstracción que lo structure, sino como texto pleno unificado por el sentimiento latente en lugar de por el pensamiento abstracto explícito. La cuestión que nos proponemos analizar ahora es la de cómo se produce la captación del sentido (del sentimiento) sin que se represente conceptualizado ante la conciencia, cómo está contenido en los hechos mismos.

6.1. *La literatura narrativa en relación con otras formas simbólicas*

Como ya hemos comprobado en el capítulo precedente a propósito de la unidad entre la representación concreta y la significación universal, el primer problema que se plantea es el de poder imaginar este curioso fenómeno por el que los hechos concretos trascienden su pura concreción sin que se manifieste a la conciencia, en forma de pensamiento conceptual, aquello hacia lo que trascienden, cómo el sentimiento se percibe en los hechos mismos. Creemos que la relación de la ficción literaria con otras manifestaciones simbólicas del ser humano puede resultar esclarecedora.

6.1.2. RELATO Y SUEÑO

En primer lugar cabe considerar la relación con el sueño, puesto que la imaginación artística es una especie de sueño consciente. Pues bien, el carácter simbólico del sueño es universalmente reconocido, el sueño tiene un sentido y tiene un sentido, naturalmente, para el que sueña; sin embargo, el sueño no se experimenta como una forma simbólica, sino como una vivencia. En esa vivencia, el sentido se realiza, pero no se percibe como un contenido simbolizado, un contenido latente que la interpretación, fuera ya del sueño, tendrá que descubrir. La mente inconsciente ha elaborado una historia determinada por las pulsiones internas del individuo que en ella se expresan. El sentido se realiza, pero no se aprehende, es decir, el sueño realiza la pulsión y los acontecimientos del sueño tienen relación simbólica con la pulsión, pero el que sueña se limita a los acontecimientos sin reconocer la pulsión que expresan. En las sesiones analíticas se trata de recordar las escenas del sueño para, con ayuda del analista, hacer consciente su significación, absolutamente inconsciente en el momento del sueño. La lectura del texto literario se diferencia del sueño en que el contenido latente, la significación, se capta en los hechos y en forma de hechos, cuya plenitud y profundidad se halla en los sentimientos, actitudes y cosmovisiones que expresan: estos factores, que son equivalentes a las pulsiones inconscientes del sueño, se presentan como una especie de relieve de los hechos mismos, como un sentimiento asociado a los hechos mismos, una coloratura, un aura que los acompaña y que reconocemos sin llegar a formularla conceptualmente.

6.1.3. RELATO Y HUMOR

En este sentido, creemos que la analogía con el humor resulta todavía más reveladora. Entendemos que el humor puede considerarse también como una forma de arte,

pues el mensaje humorístico es, ante todo, expresión de una actitud ante el mundo; el reconocimiento de tal actitud (que en términos genéricos se conoce como *sentido del humor*) es el reconocimiento de la eficacia del mensaje, es lo que otorga sentido a un mensaje que no lo tendría según las pautas convencionales. De acuerdo con estas, el texto humorístico es incoherente, una historia absurda, hechos, como en el relato, pero sin sentido aparente, como en el sueño. Sin embargo, una vez que reconocemos que el mensaje transmite una actitud y no una representación de acontecimientos, estos pasan a un segundo plano y el mensaje cobra sentido. Decimos, entonces, que entendemos el chiste. Pero se trata de una forma de entender muy peculiar, porque no es un entendimiento discursivo e intelectual, sino intuitivo y sintético, una especie de entender sin entender, pues el entendimiento discursivo e intelectual anula la condición humorística y estética del mensaje: si nos lo tienen que explicar, ya no funcionará. Y, sin embargo, sin una comprensión de los resortes que expresan la actitud, tampoco captaremos el mensaje humorístico, sino una sucesión incoherente de hechos. Entendemos sin darnos cuenta de que entendemos. En nuestra opinión, esto es lo que ocurre en las narraciones literarias, cuya gracia (es decir, integración de los distintos niveles de la conciencia y la inconciencia) no se manifiesta en gestos externos como el de la sonrisa, pero sí como asentimiento interior a la profundidad del sentido expresado en los acontecimientos (entendimiento sin concepto). Tal densidad es el resultado de múltiples procesos de la mente y el cerebro que trataremos de analizar enseguida.

6.1.4. RELATO Y JUEGO

Pero, antes de tal análisis, no quisiéramos dejar de anotar la estrecha relación que la literatura mantiene con otra forma de conducta humana: el juego. En efecto, el relato literario, por su condición ficticia, puede ser considerado con toda legitimidad como una forma de juego, no ya porque todo juego tenga un componente de ficción, de separación de las pautas de la vida práctica en el que los valores de los objetos y los roles de los jugadores son valores imaginarios, sino porque una de las formas más características del juego es precisamente, según las categorías de Roger Caillois, la imitación o *mimicry*, clase de juego que consiste «en convertirse uno mismo en un personaje ilusorio y comportarse en consecuencia», en que «el sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es alguien distinto de sí mismo. Olvida, disfraza, despoja pasajeramente su personalidad para fingir otra» (1958: 61).

El relato artístico, al introducirnos en un mundo imaginario y obligarnos a relacionarnos con lo que en él ocurre, nos coloca en la situación típica del jugador

que tiene suma importancia para definir la comunicación literaria. Al participar en un juego, el lector deja de ser un espectador pasivo, es también un jugador que debe realizar determinados movimientos de acuerdo con las reglas o los principios del juego en general y del juego particular que el texto narrativo propone (el fingimiento lúdico compartido del que hablamos, siguiendo a Shaeffer en 5.4.). La consecuencia más importante de todo esto es que el resultado del proceso comunicativo no es tanto un contenido semántico como una experiencia compleja en la que participa todo el ser. La base de esta experiencia es la paradoja en que se coloca el jugador. Quien juega se sitúa en dos niveles lógicos diferentes: el nivel primero: el juego (es decir, actividad improductiva, ficticia, gratuita) y el metanivel que lo define como tal y que lo enmarca (el saber que se juega). Inscrito en tal paradoja, el juego es posible si el jugador la asume y no pretende resolverla, si tiene presente que participa en una situación convencional, ficticia y, al mismo tiempo, no lo tiene presente (Bateson, 1972: 205-222). Solo si no lo tiene presente puede entregarse al juego (que no es serio) seriamente; pero para poder jugar hay que querer jugar, por lo tanto, también hay que tener presente que se trata de una situación ficticia, «irreal», «no seria», de «un juego». El juego es serio en sí mismo, hay que tomárselo en serio (jugar es precisamente tomar en serio la falta de seriedad de las reglas del juego); pero no es serio visto desde afuera, desde una actitud práctica. El jugador sabe que juega: que su actividad no es seria, pero al mismo tiempo actúa como si no lo supiera, como si su actividad fuera totalmente seria. En esta situación paradójica se desencadena la experiencia: enfrentados a objetos y situaciones artificiales o «irreales» (situación lúdica, no seria), reaccionamos (seriamente) poniendo en juego todas nuestras potencialidades.

La condición de juego que crea la ficcionalidad del relato lleva a que el lector se involucre en la actividad y deje de ser un mero observador para convertirse en un auténtico productor de sentido, de manera que, en cuanto juego, el relato no se dirige a nuestro entendimiento para transmitirle un contenido intelectual, un conjunto de ideas, sino que habla a la realidad total de la persona y le trasmite la experiencia de sentido de su enfrentamiento con el universo imaginario de cada obra.

6.2. *La literatura como codificación*

Si entendemos por código un conjunto de signos con relaciones de significación preestablecidas y un sistema de reglas para combinar dichas unidades, el arte y la literatura pueden considerarse como una especie de comunicación sin código. El lenguaje, según hemos visto, no funciona a título de instrumento (código), sino como

materia para crear formas nuevas; en el caso de la narración, el auténtico lenguaje no es el de las palabras, sino el de los hechos que las palabras ponen ante nosotros, y los hechos no tienen una significación predeterminada. No existen diccionarios ni gramáticas para interpretar los textos literarios. Sin embargo, la literatura es una forma de comunicación y no es posible ninguna forma de comunicación si no existe alguna comunidad previa entre los comunicantes. Esa comunidad, no obstante, puede ser más sutil y compleja que la de los sistemas semióticos convencionales. El gran valor del arte es la originalidad (es decir, el conocimiento). Y lo original es precisamente lo que se resiste a ser expresado a través de los códigos y las convenciones, pero acaba expresándose de todas formas. «El lenguaje de la obra de arte está constituido como cualquier otro por una corriente subterránea colectiva», dice Th. E. Adorno (1970: 118) y Francisco Umbral se refiere a Antoni Tapies como «rastreador del hombre y de sus signos más intensos, que ha tomado contacto con los lenguajes secretos de la especie, los que no habla nadie y todo el mundo entiende», un lenguaje más allá del lenguaje verbal y del que nacen todos los lenguajes.

La obra de arte codifica el sentimiento, y para ello ha de basarse en las determinaciones profundas del ser humano, en los mecanismos de que dispone para hacer frente a la realidad, para percibirla, conocerla y transformarla, los mecanismos del cuerpo, la mente y el cerebro, que son, en definitiva, sus medios de relacionarse con el mundo, es decir, de sentir. El artista no es, por tanto, un hábil manipulador de códigos y convenciones, aunque las imágenes de vida virtual que constituyen las obras de arte tienen como base sus propias experiencias conformadas con técnicas y lenguajes convencionales; pero sobre todo, el artista es un profundo conocedor de esos mecanismos de relación, posee, para decirlo con palabras de E. Wilson, «una comprensión intuitiva de la naturaleza humana innata, lo suficientemente precisa para seleccionar imágenes convincentes a partir de los pensamientos, en su mayoría inferiores, que surgen de las mentes de todos nosotros» (1998: 313). En ello estriba su condición, en su capacidad de codificar en imágenes convincentes (en historias eficaces) sentimientos, actitudes y cosmovisiones que pueden ser los nuestros; pero «codificar» no quiere decir emplear un código preestablecido cuya aplicación mecánica permita reconocer el sentido, quiere decir crear mensajes (imágenes) cuyo sentido es accesible directamente a la sensibilidad del destinatario, a sus recursos para relacionarse con el mundo.³⁵

³⁵ Cf: E. Wilson (1998: 324): «La inspiración artística común a todos en grado diverso surge de los pozos artesanos de la naturaleza humana. Sus creaciones nacen para ser entregadas directamente a las sensibilidades del

Lo que diferencia al artista en cuanto creador de imágenes e inventor de historias es precisamente esta capacidad de codificación, de establecer vínculos convincentes entre los productos de su imaginación y las formas de conciencia y sensibilidad del ser humano, de proponerlas por primera vez para que luego, estimulados por su propuesta, otros individuos, artistas de otra manera, puedan reconocer y comprender tales muestras de su vida emocional al disparar sus mecanismos de interacción con el mundo y los contenidos experienciales almacenados en ellos. La codificación, en fin, es el reconocimiento de las capacidades y experiencias del ser humano para vincularlas significativamente a una construcción de la imaginación (la obra de arte) cuya contemplación las activa y permite reconocer en ella una forma de conciencia.

En resumen, el texto literario no es un mensaje que se pueda interpretar aplicando mecánicamente un vocabulario y las reglas de una gramática, porque, como se vio en el capítulo 5, sus signos más importantes no son las palabras, sino las referencias y testimonios que las palabras invocan, y su sentido no es una representación conceptual bien delimitada, sino el resultado de los ecos que tales referencias y testimonios producen en los diferentes estratos de la conciencia, de las conexiones con otras referencias y testimonios que permanecen en las diferentes esferas de la memoria, y de la interpretación, integración y evaluación de todo ello por el organismo.

En su trabajo de codificación, el escritor opera con su conocimiento del mundo y de la vida, que le sirve de base para su invención, y con su manejo singularmente preciso de los recursos de nuestro organismo para gestionar las experiencias y las relaciones que el mundo y la vida nos ofrecen. Como dice Umberto Eco a propósito de los comportamientos que crean al personaje convincente:

El narrador los ha elegido, dispuesto, exacerbado, para hacerlos más visibles, los ha hecho reaccionar con otros comportamientos igualmente elegidos y dispuestos. Y en esta elección y composición (que es el hacer con arte), el personaje, dentro del contexto de la obra, ha adquirido fisonomía intelectual. Hasta tal punto, que nos vemos inclinados a verlo como fórmula viviente, definición encarnada de aquellos mismos comportamientos. De ahí nuestra posibilidad de reconocernos en él (1964: 131).

espectador sin explicación analítica. Así pues, la creatividad es humanística en el sentido más completo. Las obras de valor perdurable son las más fieles a dichos orígenes. De ahí que incluso las mayores obras de arte pueden ser entendidas fundamentalmente con el conocimiento de las reglas epigenéticas, evolucionadas biológicamente, que las guiaron».

Eco se refiere al personaje, pero el planteamiento es igualmente válido para la novela y el relato en general, cuya fuerza temática más notable es, con frecuencia, el personaje mismo, pues su carácter constituye un equivalente funcional del sentimiento, una manera estabilizada de sentir la vida. ¿Pero cómo responde el lector a este arte del autor, cómo sabe el autor que su mensaje va a ser captado y asimilado, que se produce esa reacción, ese efecto multiplicativo del sentido en el acto de la lectura? ¿Cómo podemos, para decirlo en los términos de Umberto Eco, reconocer en unos comportamientos (acciones), una fisonomía intelectual, o quizá mejor un perfil humano, o una manera de sentir el mundo, pues «fisonomía intelectual» es una expresión que Eco toma de Lukacs, pero para distanciarse de ella por su carga conceptual e ideológica que no conviene a las formas artísticas?

Ya hemos evocado los pasajes de la *Poética* de Aristóteles que los descubrimientos más recientes sobre la gestión de la conducta por la mente y el cerebro pueden iluminar. Aristóteles sostiene que la fábula de una tragedia consta de seis partes cualitativas, seis componentes entreverados. El más importante es la acción, pues la fábula es, precisamente, imitación de una acción. Pero a la acción están indisolublemente ligadas otras partes; el pensamiento y el carácter son las causas de las acciones, y como tales forman parte de la fábula (1450*b*). Aristóteles tenía una concepción un tanto estereotipada del carácter y, especialmente, del pensamiento, que asocia a su presentación en forma de sentencias; sin embargo, son dos conceptos útiles para representarnos la interioridad humana que subyace en los comportamientos: pensamiento y carácter, o cómo sentimos y concebimos el mundo y la vida, son la causa de lo que hacemos. Lo importante es que, aunque el pensamiento puede presentarse por sí mismo en forma de sentencias, como acabamos de señalar, el carácter no se manifiesta más que indirectamente a través de la acción, es decir, de su efecto. De hecho, las causas de la acción son básicamente inexpresables; no son exactamente un conjunto de proposiciones, al menos en lo referido al carácter, pero tampoco en general el pensamiento, a no ser que nos esforcemos en verbalizarlo y convertirlo en sentencias, cosa que pocas veces ocurre.

La representación de la acción se erige de esta forma en una especie de signo natural o indicio de lo que no se puede representar directamente. Se diría que la acción humana, libre, solo es enteramente comprensible en relación con sus motivaciones, sus objetivos, sus posibilidades, pero que esas motivaciones, inscritas muchas veces en el fondo de nuestro ser, son difícilmente analizables y mucho menos conceptualizables, y en el caso de que sea posible el análisis y la formalización conceptual, adquirirían la apariencia de algo voluntario, plenamente consciente, discursivo y explícito que les es extraño. Es más, como ya hemos señalado en el capítulo 4, el pensamiento, el discurso

interior, incluso no totalmente consciente, puede ser focalizado por el relato, no como contenido explícito del mensaje que se quiere transmitir, sino en cuanto acción del personaje a través de la cual se expresan actitudes implícitas más profundas.

En todo caso, la acción es elocuente de por sí, o, mejor dicho, puede presentarse de manera que sea elocuente. Por eso, en la percepción de las acciones y de las historias no necesitamos preguntarnos explícita y conscientemente por qué las personas o los personajes hacen lo que hacen o por qué el narrador nos cuenta lo que nos cuenta (pues también contar es una acción). Se diría que lo percibimos, que nuestro interés, una vez captado, se mantiene precisamente porque nos damos cuenta sin reflexionar de las motivaciones, los sentimientos y las concepciones informúladas que subyacen en todos esos comportamientos. Y en esto consiste básicamente, según creemos, la lectura genuina de las obras literarias, en la captación de:

1. Una manera de sentir que no conocíamos, pero podemos hacer nuestra, o que ya poseíamos, pero no llegamos a conocer, pues no lográbamos expresarla, y que la obra expresa indirectamente a través de la articulación, orquestación y entreveramiento de actitudes, disposiciones, metaactitudes, etc. integradas en la unidad de una historia y de un acto narrativo que la sostiene, la presenta e implícitamente la defiende como manifestación de esa manera de sentir.

2. El reconocimiento de un mundo humano a la vez histórico, en la variedad y complejidad de sus individuos, relaciones y circunstancias, y transhistórico en cuanto representa tipos y tendencias que se pueden encontrar más allá de una época concreta, un mundo humano que sirve de contexto y permite que se manifieste esa manera de sentir, pero que también constituye un objeto de conocimiento en sí mismo.

Ahora bien, como ya se señaló repetidamente, todos estos resultados no son el fruto de un proceso de descodificación sistemático y convencional, porque no se basan en una relación de significación preestablecida entre unidades menores, porque el lenguaje es un medio, uno entre los varios posibles, en el que la narración se presenta,³⁶ no el código en el que se cifra su sentido, porque la misma originalidad que se atribuye a la creación artística necesita manifestarse al margen de las reglas y los códigos.

Decir que el método que utilizamos para captar las formas de sensibilidad inscritas en los comportamientos es la experiencia nos parece solo parcialmente correcto. La experiencia puede ayudarnos a reconocer las intenciones de acciones tipificadas o a refinar

³⁶ Ya hemos comentado que, para los aspectos que estamos aquí tratando, la narración abarca a la casi totalidad de las formas de arte, en la medida en que expresan el sentimiento por medio de acciones humanas: teatro, cine, danza e incluso poesía.

nuestra capacidad general de reconocimiento. Pero cuando se trata de acciones imprevistas, y mientras no tenemos experiencia todas lo son, hace falta algo más. El arte, además, se entiende siempre como conocimiento y novedad. Las primeras experiencias tienen sentido, por poco que sea, y ese sentido se convierte en experiencia que puede ser usada en el curso de la vida o de la interpretación del arte, porque el ser humano, en su más tierna infancia, está dotado de instrumentos para relacionarse con el entorno y aprender de él. Dos frases hemos retenido desde hace tiempo para afirmar este postulado, la de Wittgenstein (1938: 64) cuando dice: «El niño comprende los gestos que ustedes usan al enseñarle. Si no, no comprendería nada», y la de un manual de musicoterapia que relaciona la comprensión del niño con el laleo y su estructura rítmica y musical (Ducourneau, 1977: 23): «El niño entiende antes de poseer el lenguaje, el niño entiende sin concepto». Si nos hacemos eco en esta última frase, «entender sin concepto», de las tesis kantianas, hasta diríamos que tanto ontogenética como filogenéticamente, la literatura ha estado esperando a la invención del lenguaje para manifestarse.

En todo caso, esas dos afirmaciones valen como postulados o como fórmulas filosóficas. Es preciso fundamentarlas, volverlas convincentes. Para hacerlo, la teoría de la literatura puede hacer un uso eficaz de los logros de otras disciplinas, en especial la psicología cognitiva y sus parientes, y los obtenidos del estudio de ciertos trastornos psíquicos y neurológicos. Se trata, en suma, de descubrir los mecanismos que permiten que la acción (que es el núcleo manifiesto de las ficciones narrativas y nuestro principal objeto de atención) constituya un signo no codificado, un índice, y por tanto sea expresión de un carácter, de sentimientos, visiones del mundo, actitudes, disposiciones, formas de conciencia y sensibilidad. Y no solo la acción, sino también por ejemplo, los objetos, que se nos presentan como elementos de una posible interacción, y otras entidades. Sin embargo, por su papel nuclear en la literatura de ficción, nos referiremos casi exclusivamente a las acciones.

La base de esta capacidad comunicativa de las acciones está, como queda sugerido, en la capacidad innata del animal humano para entender gestos y tonos, para atribuir a gestos y tonos estados mentales internos, para considerarlos como una forma de expresión de esos estados, por tanto, una forma de comunicación. Rodolfo Llinás explica esta emergencia de la comunicación entre congéneres en lo que denomina la naturaleza *contagiosa* de la actividad cerebral, de la que la risa constituye un ejemplo perfecto:

Alguien comienza a reír, otro lo oye (y/o lo ve) y pronto es inevitable reír. En otras palabras, una vez generada la risa en un individuo, al ser percibida por otro *crea un estado semejante* en su mente. Es como si la abstracción misma fuera infecciosa —una propiedad intrínseca de los circuitos neuronales

que parece salirse de sí misma. Si la risa es contagiosa, al igual que el bostezo, tal vez mostrar los dientes y gruñir también sean «infecciosos» (2003: 271).

Mostrar los dientes es un gesto y es también una acción, como tales están conectados a estados interiores. Uno no se ve a sí mismo mostrando los dientes, pero sabe que los muestra en ciertos estados: cuando está furioso o cuando se dispone a atacar. Posteriormente, cuando otro muestra los dientes asociará ese patrón con un estado interno semejante que conoce en su propia experiencia. Según Llinás (2003: 274), esta comprensión se adquiere tratando de imitar el comportamiento motor de otro, actuando por mímica y a la larga por ensayo-error, lo que revela una vez más la importancia de las capacidades miméticas que analizamos en el capítulo precedente. El proceso es mucho más complejo, pone en juego muchos otros muchos factores y, además, es solo el embrión de una comunicación más sutil y evolucionada, pero creemos que esta presentación elemental revela claramente las matrices y las virtualidades de los mecanismos propios de la comunicación literaria que queremos analizar en este capítulo y en el próximo.

En el marco, ya de la teoría literaria, Mark Turner ha elaborado la tesis de que el ser humano posee una mente literaria, de que los instrumentos más destacados de la comprensión de la literatura, singularmente la narrativa, son la construcción de historias, la proyección de unas sobre otras y la formación de parábolas, todo ello atributos innatos de la mente que, afirma desafiando las teorías de Chomsky, preceden a la aparición del lenguaje y lo hacen posible, idea que concuerda con las de Llinás si llamamos literario a ese mecanismo embrionario que une estados internos con gestos y tonos. Sin entrar a discutir este último extremo, las ideas de Turner nos parecen esencialmente válidas, pero no resuelven el problema, sino que lo plantean en términos más precisos: ¿cómo podemos construir historias no verbales? ¿Cómo podemos relacionar unas con otras y obtener sentido de esa relación? El problema es más complejo, pero también más interesante desde una perspectiva literaria, si el lenguaje no interviene, al menos inicialmente, en los recursos que movilizamos para realizar estas tareas. Así pues, nuestro propósito es encontrar pruebas y argumentos en favor de esta mente literaria, de esta capacidad de captar de manera no conceptual el sentido de los hechos y los comportamientos³⁷ que, como queda patente en la obra

³⁷ Mucho se ha hablado de que la narración debe «mostrar» más que «contar», es decir, ponernos ante los hechos directamente y no tamizados e interpretados por la voz narrativa. El concepto de epifanía de Joyce apunta en esta dirección. Los hechos mismos nos dicen lo que tenemos que entender, parafrasea Umberto Eco (1994: 17) el concepto de Joyce. El problema está en determinar cómo nos lo dicen.

de Turner, tiene como vehículo la proyección de unas historias en otras; se trata de buscar cuáles son sus motores.

6.3. *La unidad de acción y emoción*

El problema de la codificación (y, en consecuencia, el complementario de la descodificación) del texto narrativo queda desplazado al problema de cómo el ser humano otorga sentido a sus acciones, a su interacción con el mundo y, en definitiva, a su vida, en el acto mismo de vivirla y no en especulaciones intelectuales y autorreflexivas, que se sitúan en un nivel lógico superior.

En términos generales, la solución está sugerida en la concepción aristotélica del carácter y la acción. Los modernos estudios de filosofía de la acción, por ejemplo los de Donald Davidson, defienden que las acciones están, por lo general, determinadas por razones, que constituyen sus causas, si bien estas causas no son como las causas físicas y, por tanto, la determinación que imprimen no es tan fuerte. Hacer algo por una razón implica, según Davidson (1980: 18), *a*) tener algún tipo de actitud favorable hacia acciones de una clase determinada, y *b*) creer (o saber, percibir, recordar) que su acción es de esa clase. En el primer apartado deben incluirse actitudes tales como deseos, impulsos, instintos y una gran variedad de convicciones morales, principios estéticos, prejuicios económicos, convencionalismos sociales, metas y valores públicos y privados, etc., en suma, actitudes y creencias relacionadas con lo que constituye el contenido latente del relato (pensamiento y carácter). Pero este contenido es un contenido en expansión, primero dentro del mismo agente integrador de actitudes y creencias, el personaje o carácter, pues la mayor parte de los valores, deseos, creencias, esperanzas y temores que lo constituyen dependen, a través de una simple inferencia, sin duda imperceptible las más de las veces, de otras actitudes y creencias más profundas (Davidson, 2004: 174), y, segundo, más allá del agente, pues la razón que la determina contribuye a situar a la acción en un contexto social, económico, lingüístico o valorativo más amplio:

Enterarse mediante el conocimiento de la razón de que el agente concebía su acción como una mentira, como el pago de una deuda, como un insulto, como el cumplimiento de la obligación familiar o como un gambito de caballo, es captar el propósito de la acción en su contexto de reglas, costumbres, convenciones y expectativas (Davidson, 1980: 25).

Así pues, parece claro que hay una conexión estrecha entre la acción, es decir, la conducta, y el carácter, las actitudes o, de manera más amplia, el sentimiento, que

son sus causas, racionales o irracionales, pues como el propio Davidson apunta «en los casos de irracionalidad la relación causal existe, mientras que la relación lógica falta o está distorsionada», es decir, «hay una causa mental que no es una razón», pero que, en todo caso, otorga un sentido a la acción. El reconocimiento de esa conexión resulta, pues, fundamental para comprender el sustrato de la codificación narrativa, para comprender cómo otorgamos sentido a los relatos, cómo conseguimos aprehender las «razones» o las sinrazones en la acción misma.

Se impone, pues, la tarea de estudiar los mecanismos neurológicos, biológicos y psicológicos que permiten al ser humano reconocer detrás de la acción todo el entramado de razones de distintos órdenes que la causan. Sin embargo, puesto que la aprehensión estética es «sin concepto», no es suficiente establecer un mecanismo causal que relacione los dos elementos y los mantenga bien diferenciados, como las dos caras de un signo, es preciso también analizar en qué medida es posible captar todas las determinaciones profundas en la acción misma, sin racionalización, sin representaciones proposicionales, en la pura observación de los hechos.

6.3.1. LAS HABILIDADES DE SIMULACIÓN Y DE LECTURA DE LA MENTE

La idea de que el pensamiento y el carácter son la causa de las acciones y la consiguiente relación indicial entre unos y otras no puede concebirse en un sentido puramente mecanicista y convencional, ligado a las experiencias previas que convalidarían el desciframiento de nuevas experiencias. Esto puede ser válido para determinados casos en términos muy generales, como el que se da entre el humo que es indicio del fuego que lo causa. Para la relación entre la acción y el carácter, el esquema no vale, puesto que ambos son realidades complejas que solo pueden ser concebidas globalmente en sus diferentes aspectos y matices. El carácter, por su propia condición afectiva, es de una riqueza tal que se define precisamente por su diferencia e individualidad, lo que reduce la posibilidad de ser expresado a través de índices esquemáticos. El conocimiento a través de la acción no puede basarse únicamente en la experiencia de casos previos, a no ser que nos conformemos con una simplificación conceptual ajena a lo afectivo y a lo literario, y difícilmente aplicable a los hechos novedosos e imprevistos que con mayor frecuencia se presentan en las narraciones artísticas. Es por ello por lo que se impone plantear la hipótesis de unos dispositivos naturales en la mente humana para trazar el recorrido entre los hechos y las motivaciones que los provocan. Estos dispositivos configuran lo que se conoce como *la capacidad de lectura de la mente*, es decir, de reconocimiento de los estados mentales que subyacen en las

conductas externas observables por los demás. En este sentido, la lectura de un texto narrativo no sería más que la lectura de todas las mentes cuya conducta se representa, empezando por la propia conducta narrativa del enunciador y terminando por las breves acciones de personajes ocasionales.

La idea de que una teoría de la mente pertenece a nuestra dotación innata parece cada vez más consolidada. Los estudios de psicología cognitiva y evolutiva, de filosofía del lenguaje y de neurología y antropología han llegado a la conclusión de que el ser humano normal está genéticamente preparado para atribuir a los demás estados mentales, es decir, intenciones, deseos, sentimientos: Perner (1991), Baron-Cohen (1995), Nichols y Stich (2003) y otros autores han corroborado con múltiples experimentos la intuición de N. Humphrey de que todos poseemos una «psicología popular» o «común».

Por ejemplo, Dupoux y Mehler, en un libro de título revelador, *Nacer sabiendo*, después de considerar los estudios de Premack sobre el comportamiento de los chimpancés y tras analizar múltiples pruebas de laboratorio con niños muy pequeños llegan a la conclusión de que hacia los dos años y medio ya atribuyen estados mentales a los demás, de que para poder decidir sobre sus conductas o sus respuestas, se apoyan sobre conjeturas que implican estados mentales en los otros. Cuando en los experimentos se utiliza el lenguaje, muestran una sensibilidad precoz a los indicios conversacionales y discursivos y los utilizan para decidir cuál es la respuesta que conviene dar. Incluso niños muy pequeños son capaces de utilizar las nociones de intención, deseo y creencia para comprender y predecir la conducta de los demás (1990: 139-141).

Esto no quiere decir, por supuesto, que el niño comprenda correctamente y capte en profundidad los sentimientos y actitudes de todas las acciones que observa o en las que está involucrado, como si fuera un adulto. Al fin y al cabo no está sino al comienzo de un proceso de recogida de información, de crecimiento y de maduración. No se trata de afirmar que el niño es ya un lector competente, se trata de comprobar que posee sus herramientas y está aprendiendo a utilizarlas y a extender su alcance. Tampoco significa que se acierte siempre, simplemente quiere decir que captamos las conductas como motivadas, como portadoras de un componente intencional. Dupoux y Mehler, a falta de pruebas materiales, difíciles de alcanzar en este terreno, consideran que

En lugar de suponer que las familias se dedican a enseñar a sus bebés las nociones de deseo, intención y creencia, cosa que nunca se ha conseguido hacer en un laboratorio, parece más económico pensar que el ser humano, incluso en su más tierna edad, posee de forma natural alguna noción de lo que es un estado mental y lo utiliza para caracterizar a los otros y a sí mismo. Los

juegos de los niños lo confirman, al mostrar que emplean teorías que son naturales y, por consiguiente, universales, en lugar de adquiridas (1991: 146).

Precisamente, en relación con los juegos, y como confirmación de que las capacidades necesarias para la literatura están ya funcionando antes que las lingüísticas, todos los teóricos de la mente coinciden en vincular el desarrollo funcional de la teoría de la mente con la capacidad de ficción o simulación y, entre las que conocemos, la tesis más actual y contrastada (incluso ecléctica, en el buen sentido de que incorpora críticamente muchas ideas de teorías anteriores), la de Nichols y Stich (2003), antepone esta capacidad a la emergencia de la propia teoría de la mente, cuando afirman, como otros autores, que los niños solo necesitan una comprensión conductual de la simulación, y no una comprensión mentalística:

Indeed, a child with a behavioural understanding of pretence could engage in a quite elaborate two-persons pretence without understanding that the other person has any mental states at all. So, from the fact that a child engages in group pretence it does not follow that the child is exhibiting 'a primitive manifestation of the ability to conceptualize mental states' (2003: 53).

Según hemos analizado en el capítulo anterior, la mente cognitiva alberga dos tipos totalmente diferentes de estados mentales, deseos y creencias, estas vinculadas con el pensamiento aristotélico, y la interacción de ambos, su dinamismo generativo, con el carácter y el sentimiento, pues a fin de cuentas, como subraya Carlos Castilla del Pino, los sentimientos no son sino las formas diferenciadas del deseo básico (2000: 57). Entre los deseos y las creencias que la conciencia tiene presentes en un momento dado determinan la toma de decisiones y, en definitiva, las acciones o la línea de actuación que desarrollan, que es el resultado de los deseos y creencias presentes que, a su vez, derivan de las incitaciones del entorno y de deseos y creencias preexistentes en la mente. La acción está determinada por todo este entramado de convicciones y pulsiones que forman la personalidad, el carácter, el cual no tiene otra forma de manifestarse que la acción misma.³⁸ O, lo que viene a ser lo mismo, detrás

³⁸ *Cfr.* Maturana (1995): «Lo que uno distingue cuando distingue emociones son dominios de conducta, clases de conducta relacionales posibles. Cuando uno habla de vergüenza, miedo, incertidumbre uno trae a la mano un dominio de conducta posible, ninguno en particular, pero un dominio de conducta relacional posible. Y a la biología corporal corresponden dinámicas corporales que hacen posible esos dominios de conducta relacionales. Todas las manifestaciones corporales, todos los movimientos que tienen que ver con la conducta, vistos por un observador introducen la emoción en la dinámica relacional».

de nuestras acciones se encuentra el trabajo de todos estos mecanismos sobre los contenidos correspondientes. Si a esto añadimos la condición innata de reconocimiento del otro como congénere (Dupoux y Mehler) y diversas estrategias también innatas de detección de deseos (expresiones faciales, lenguaje corporal, generalización a partir de uno mismo, etc.) ya tenemos una maquinaria suficiente para afirmar una primera y primitiva capacidad de lectura de otras mentes (*mindreading*), capacidad que, por otra parte, se incrementa y refina con los dispositivos que emergen en las actividades de simulación.

En efecto, como ya hemos apuntado en el capítulo 5, las destrezas de fingimiento producen representaciones que la mente puede gestionar sin riesgo de confusión con las no ficticias por estar marcadas de una u otra manera. Nichols y Stich ubican estas representaciones en un dispositivo que se agrega a los de Deseo y de Creencia, el dispositivo o caja de los Mundos Posibles, donde quedan almacenadas temporalmente tales representaciones. El dispositivo de los Mundos Posibles juega un papel importante en la lectura de la mente de otros, pues es en él donde se registran los rasgos específicos de la persona observada al tiempo que actúan por defecto las creencias propias, de manera que se pueden hacer inferencias fiables sobre sus determinaciones a partir de nuestra percepción de su conducta, de sus creencias que no compartimos y de nuestras creencias que le atribuimos por defecto, obviamente si no son incompatibles.

La atribución de estados mentales tiene bases evolutivas para el animal social que es el hombre; es su forma natural de comprender el entorno social. La evolución de los primates se caracteriza por un crecimiento en la complejidad de su interacción social que requiere, en el nivel cognitivo, un crecimiento de la inteligencia social rápida y adaptativa y, en el biológico, un crecimiento de los distintos mecanismos del cerebro que la soportan (Baron-Cohen, 1995: 9-20). La naturaleza del sistema que el animal social crea y mantiene le exige ser calculador; debe ser capaz de prever las consecuencias de su propia conducta, conjetura la conducta probable de los otros, el balance de ganancias y pérdidas, y todo ello en un contexto en el que la evidencia sobre la que se basan sus cálculos es efímera, ambigua y cambiante, en parte como resultado de sus propias acciones. En consecuencia, el proceso de razonamiento social se ha vuelto automático y no requiere esfuerzo, y ello tanto por los años de práctica diaria como porque, en virtud de millones de años de evolución, el cerebro humano está programado para interpretar la conducta social con espontánea agilidad. Como concluye Baron-Cohen su reflexión sobre la base evolutiva del juego social: «we have some key neural mechanisms that allow us to ‘see’ the solution to a social situation intuitively» (1995: 20).

Los trabajos de los filósofos y los psicólogos cognitivos nos permiten confirmar la hipótesis de que el ser humano está dotado con esas capacidades de simulación y lectura de la mente que son la base del comportamiento literario, especialmente narrativo, puesto que lo más definitivo son las acciones significativas (y decimos comportamiento literario, y no la lectura, la comprensión o interpretación de la literatura, pues nuestro punto de vista es que, comunicativamente hablando, el autor es más bien el primer lector, el que observa su producto terminado, leyéndolo, y lo considera digno de ser compartido, leyendo así, en cierto modo, la mente de los otros, sus lectores virtuales). Junto al instinto del lenguaje, del que habla Pinker (1994), poseemos esta otra predisposición que, sin duda, se ve favorecida por el lenguaje, pero sin la cual el lenguaje sería un sistema rígido y socialmente inoperante, pudiendo ella misma trascender el lenguaje y alcanzar una comunicación más plena y más directa de las profundidades del hombre, como hace la propia literatura. Sin embargo, este análisis, si bien permite establecer los mecanismos de codificación que relacionan la acción (significante) con el sentimiento (significado), todavía los presenta como aspectos separados y bien diferenciados, como si se tratase de signos convencionales en los que la forma llevara a pensar en el fondo. Esto es importante, porque permite reconocer la diversidad y riqueza de factores que intervienen en el proceso, pero deja sin explicar el fenómeno enigmático de su unificación, de la aprehensión sin concepto del sentimiento en la acción.

6.3.2. LA CONEXIÓN CEREBRAL DE ACCIÓN Y EMOCIÓN

1. ACCIONES, EMOCIONES Y VIDA SOCIAL

Para profundizar en los vínculos que ligan la acción con el sentimiento nos gustaría mencionar, aunque por razones de distancia científica debemos simplificar los conceptos, nos gustaría aducir, decimos, algunas pruebas procedentes de los estudios neuropsicológicos y, en particular, los de Antonio Damasio. En su magnífico libro *El error de Descartes* (1994), que une el rigor del científico, la documentación del humanista y la fuerza persuasiva del buen narrador, después de estudiar la relación entre el comportamiento de muchos enfermos y las partes dañadas en su cerebro y teniendo en cuenta el estado actual de los estudios neurofisiológicos y el conocimiento de nuestra arquitectura cerebral, Damasio establece una conexión directa, inscrita en el cerebro, entre, por un lado, los impulsos e instintos y las emociones y los sentimientos, y, por otro, entre estos y la toma de decisiones y, por tanto, la acción.

Más específicamente, los estudios de Damasio sugieren que existen en el cerebro una serie de sistemas dedicados de forma consistente a los procesos de razonamiento y muy particularmente implicados en la planificación y la decisión, con un énfasis especial en el dominio personal y social y que esta misma serie está asimismo implicada en la emoción y el sentimiento. El punto de partida de Damasio es un caso sorprendente: un individuo que, trabajando para el ferrocarril, sufre un accidente: una barra de hierro de cinco kilos y medio de peso, 1,05 metros de longitud y 2,5 cm de diámetro le atraviesa la cabeza de abajo arriba a causa de una explosión (1848). El individuo no solo sobrevive, sino que conserva intactas sus capacidades lingüísticas, de atención y de razonamiento. Sin embargo, se producen cambios muy significativos en su carácter, especialmente carencias en el comportamiento social y la toma de decisiones que le llevan a la pérdida continua de sus empleos y a una larga deriva personal («ahora era irregular, irreverente, cayendo a veces en las mayores blasfemias, lo que anteriormente no era su costumbre, no manifestando la menor deferencia por sus compañeros, impaciente por las restricciones o los consejos, a veces obstinado de manera pertinaz, pero caprichoso y vacilante, imaginando muchos planes de actuación futura, que son abandonados antes de ser preparados», señala el informe del doctor que lo atendió y estudió su caso, citado por Damasio, 1994: 23).

Un paciente del propio Damasio, llamado Elliot en el libro, que vio dañada la misma zona del cerebro a causa de un tumor y que presenta en sus comportamientos síntomas muy semejantes a los de Philleas Gage, aporta a Damasio nuevas pruebas en el mismo sentido. En particular, se observaba en este paciente una reducción en la reactividad emocional y en los sentimientos, lo que le conducía a comportamientos absurdos, pero también le permitía contar con desapego la tragedia de su vida y conducir de manera absolutamente serena sobre una carretera helada (sobre el caso de Gage no existen datos, pero de su lenguaje soez y de la ostentación de sus desgracias se puede inferir que carecía, al menos, del sentimiento de vergüenza).

El análisis de estos y otros casos invita a deducir que estas carencias irían ligadas a una quiebra en la capacidad emocional, que estaría situada en el cerebro, en la parte afectada por el accidente de Gage y por el tumor de Elliot, en relación con los dispositivos que regulan los instintos e impulsos. Lo que el caso demuestra, a fin de cuentas, es que el ser humano posee una capacidad innata para evaluar los estímulos del entorno en relación con su supervivencia y actuar en consecuencia. Es esta capacidad y su desarrollo dentro de la sociedad (junto con otras circunstancias importantes también innatas como el reconocimiento del otro como un congénere) lo que le permite atribuir a las conductas de los demás

intenciones y motivaciones, es decir, emociones, o lo que es lo mismo, captar en las acciones el sentimiento que enmascaran. Gage y Elliot no podían, en última instancia, apreciar la relación entre la conducta y los sentimientos, hacían frente a la acción desnuda de toda connotación, podríamos decir para resumir en términos semióticos esta aportación de acuerdo con la cual las consecuencias de ciertas lesiones cerebrales ponen de manifiesto la localización, en ciertas partes del cerebro, de los dispositivos que ligan las emociones con las acciones y la vida social y muestran cómo, en el curso de la vida corriente, nuestras acciones son socialmente aceptables y comprensibles en la medida en que están cargadas emocional y relacionamente. Esta carga no se percibe conscientemente, puesto que corresponde a estados somáticos y pulsiones biológicas que actúan marcando y seleccionando las representaciones que se actualizan en la planificación de acciones, pero no son representaciones mentales (Damasio, 1994: 178-179). Estos factores emocionales que guían a la razón, especialmente en el terreno personal y social, pueden dar lugar a la irracionalidad en algunas circunstancias, aunque en otras muchas son decisivos para no permanecer indefinidamente indecisos. A los efectos del sentido narrativo no es su oportunidad o su eficacia lo que importa, sino su intervención en la coloración emocional de las acciones, que el lector puede captar por su implicación en la toma de decisiones de los personajes y en sus relaciones sociales.

2. EMOCIÓN, SENTIMIENTO Y CONCIENCIA

Por otra parte, el propio Damasio, profesor y director del Departamento de Neurología de la facultad de Medicina de la Universidad de Iowa, ha estudiado en profundidad las raíces cerebrales y neurológicas de la emoción, el sentimiento y la conciencia, que son cosas estrechamente ligadas, pero distintas, a saber, 1) la emoción propiamente dicha, 2) sentir esa emoción y 3) saber que sentimos esa emoción, es decir, el conocimiento o la conciencia:

Nos hacemos conscientes cuando los artefactos de representación del organismo exhiben un tipo específico de conocimiento no verbal (el conocimiento de que el propio estado del organismo se ha visto cambiado por el objeto) y cuando tal conocimiento se da conjuntamente con la representación destacada de un objeto. La sensación de ser en el acto de conocer un objeto es una infusión de conocimiento nuevo, continuamente creado dentro del cerebro siempre que los «objetos», presentes o recordados, interactúan con el organismo y lo hacen cambiar (2001: 89).

Estas palabras expresan todavía de manera muy elemental los descubrimientos de Damasio, pues se refieren, en las primeras páginas de su libro, al inicio de la conciencia que dista de ser un fenómeno simple. Damasio posee datos suficientes para localizar en distintas partes del cerebro los mecanismos que fabrican lo que él llama *conciencia central*, de carácter inmediato, que provee al organismo de un sentido de sí mismo acerca del ahora y el aquí, y la *conciencia ampliada*, que provee al organismo de un sentido elaborado del sí mismo —es decir una identidad y una persona— y la sitúa en un punto del tiempo histórico individual, ricamente consciente del pasado vivido y del futuro anticipado, y profundo conocedor del entorno; posee varios niveles de organización, evoluciona en la vida y depende de la conciencia central, la memoria convencional y la de trabajo.

La conciencia central se forma por medio de los dispositivos de representación del cerebro que crean un informe icónico, no verbal, de cómo el organismo es afectado por el objeto y sitúa estas imágenes de manera destacada en un contexto temporal y espacial. Se trata, en fin, de un informe instantáneo que narra una historia no verbal, la del organismo captado en el acto de representar su propio estado cambiante mientras representa a otra cosa, y esta trama se repite incesantemente para cada objeto que el cerebro representa, exista en interacción con el organismo o sea recuperado como recuerdo; el caso es que atrae la atención y destaca con respecto a otros objetos. Por su parte, la conciencia ampliada tiene que ver con la presencia en el organismo del más amplio ámbito de conocimientos y de su procesado eficaz, y depende del mantenimiento en la mente durante un tiempo sustancial, de los propios recuerdos autobiográficos; permite planear conductas complicadas más allá del momento presente, en relación con la historia del individuo, del contexto en que se halla y de los contextos previstos.

Pero la conciencia ampliada, que aporta la resonancia del pasado y del futuro, se apoya en la conciencia central y en el conocimiento del momento que esta aporta. El entrelazamiento de la conciencia central en la ampliada es completo, pues esta última se manifiesta continuamente en momentos sucesivos como una especie de extensión y enriquecimiento de la conciencia central que le sirve de base. Ahora bien, aun estando estrechamente interrelacionadas, no son una entidad, sino dos. El ser que se manifiesta en la conciencia central, la sensación de ser central es un ser efímero, que necesita ser rehecho continuamente, mientras que la sensación de un ser idéntico a sí mismo es la del ser autobiográfico, ligado a la conciencia ampliada, que se basa en la reserva de recuerdos de los hechos biográficos fundamentales: estos pueden activarse parcialmente y proporcionan una continuidad y aparente permanencia a nuestras vidas (Damasio, 2001: 222).

Creemos que este juego cruzado de la conciencia central y la conciencia ampliada describe bien el proceso de la experiencia literaria en la que el objeto que capta nuestra atención es la acción presentada por el texto (la transparencia del lenguaje nos permite esta focalización) y atraída por la conciencia central: la experiencia literaria ocupa el momento de la lectura. Pero, en el curso de esa experiencia fundamentada en la conciencia central que registra el relato y, a causa de la eficacia literaria de los propios hechos relatados, esa experiencia se enriquece por la puesta en relación con el conocimiento que pone a su disposición la conciencia ampliada. Si los hechos narrados ocupan la conciencia central y constituyen la experiencia alcanzan espesor y sentido gracias a la proyección que hace la conciencia ampliada activando recuerdos y propósitos autobiográficos, si bien la activación de recuerdos no es del todo consciente en el sentido de que no son necesariamente objeto de la atención activa ni están directamente focalizados, es decir, no se presentan en forma de una evocación explícita; por el contrario, con mucha frecuencia se pueden presentar como estados emocionales concretos y, más difusamente, como la resonancia del pasado y del futuro en la conciencia del momento presente (*vid.* 5.5.).

3. LA CONCIENCIA COMO RELATO SIN PALABRAS

Por último, nos interesa destacar que la conciencia se constituye como relato sin palabras, esto es, como registro de lo que ocurre en forma de mapas cerebrales. Relatar es una obsesión cerebral que se inicia bastante pronto en la evolución. Relatar, piensa Damasio (2001: 195), en la dirección apuntada por Turner pero a partir de experiencias con enfermos con perturbaciones cerebrales, antecede al lenguaje porque, de hecho, es una condición para el lenguaje:

Como nuestro cerebro tiene la posibilidad de representar en mapas somatosensoriales los planes de las acciones y las acciones propiamente dichas, y como tales planes pueden estar a disposición de mapas de segundo orden, el cerebro tendría a su disposición un doble mecanismo para construir las narraciones primordiales de la conciencia (2001: 190).

La representación icónica de secuencias de sucesos cerebrales es el material del que están hechos estos relatos, una especie de películas que no son contadas por nadie exterior, porque el ser central que se constituye como conciencia solo nace cuando se cuenta la historia dentro de la propia historia. Existimos como seres mentales cuando se cuentan las historias primordiales y solo entonces. «Somos», dice Damasio evocando a Eliot, «la música mientras dura la música».

En la concepción de Damasio, la conciencia empieza cuando el cerebro adquiere la capacidad de contar una historia sin palabras, la historia de que hay vida en el organismo y sus estados internos se ven continuamente alterados por los encuentros con objetos o sucesos de su entorno o por los pensamientos y los propios ajustes internos del proceso vital. La conciencia es la forma de esta historia originaria que usa el vocabulario universal no verbal de las señales corporales.

El ser aparente surge como sensación de una sensación. Cuando se cuenta por primera vez la historia, espontáneamente, sin ni siquiera pedir que se cuente, y luego cuando se repite incansablemente esa misma historia, surge automáticamente el conocimiento acerca de la vida del organismo como respuesta a una pregunta que no se ha formulado. A partir de ese momento, empezamos a saber.

Sospecho que la conciencia prevaleció en la evolución porque conocer las sensaciones causadas por las emociones era indispensable para el arte de la vida y porque el arte de la vida ha tenido un éxito inigualable en la historia de la naturaleza. Pero no me importaría si usted prefiriera retorcer mis palabras y decir sencillamente que se inventó la conciencia para que pudiéramos conocer la vida (2001: 203).

La vida, en fin, otra forma de hablar de la relación, del sentimiento, de la implicación, vivir es sentir, y, como dice Susan Sontag (1966: 38), «lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más».

Este planteamiento, metrarrepresentacional, pues concibe la conciencia como autorrelato de la sensación de una emoción, fruto de nuestra capacidad cognitiva para conservar las huellas de las fuentes de nuestras representaciones (Lisa Zunshine, 2006: 47-65) alcanza en un último nivel a la literatura en cuanto exploración, expresión y representación de las formas de la conciencia humana. La construcción completa del conocimiento, de lo simple a lo complejo, de la imaginería no verbal hasta las formas literarias en las que lo verbal hace emerger historias ficticias que recreamos en nuestra imaginación, depende de la capacidad de representar lo que pasa en el transcurso del tiempo dentro de nuestro organismo en su relación con el entorno y con sus propias representaciones internas, de manera ininterrumpida, interminablemente.

En definitiva, la conciencia se presenta con tres características que nos permiten vincularla de manera muy estrecha a la literatura misma: como sentimiento, como narración y como imagen. Como sentimiento, pues la conciencia es el conocimiento de la relación con el objeto y sus consecuencias; como narración pues ese conoci-

miento se manifiesta en la forma de un relato que el organismo se cuenta a sí mismo, y como imagen, pues se trata de un relato no verbal, sino de imágenes visuales, motoras, etcétera y hay que tener en cuenta que, aunque utiliza como medio la palabra, el significante narrativo propiamente dicho es la imagen de acontecimientos y acciones que la palabra evoca.

Queda, pues, de manifiesto que la comprensión de la literatura tiene sus raíces y fundamento en el funcionamiento de nuestras mentes que, a su vez, puede relacionarse con la arquitectura cerebral. Los filósofos y psicólogos cognitivos y evolutivos nos facilitaron evidencias obtenidas por medio de múltiples experimentos en los que someten a pruebas a individuos de todo tipo: la conclusión de todas las teorías, divergentes a veces en los datos y los argumentos, es que el ser humano posee algo así como una psicología popular o teoría de la mente que le incita desde muy pronto a leer la mente de los demás, a atribuir intenciones a las acciones de los otros, razón por la cual somos capaces de leer satisfactoriamente textos de ficción, porque no captamos en ellos simplemente su valor referencial, sino la vida afectiva o la cosmovisión que implican y que, en el curso de la lectura y de manera intuitiva, les atribuimos con toda naturalidad. Los neurólogos como Damasio, en vez de analizar la conducta espontánea o inducida en experimentos, estudian con la tecnología moderna y en las patologías de ciertos individuos el funcionamiento del cerebro, las zonas que se activan en unas y otras circunstancias, la naturaleza de las patologías en relación con las zonas dañadas, y cuestiones similares. Estos estudios confirman la idea de un comportamiento narrativo y hasta literario del cerebro y de la mente, no decimos de la conciencia porque la conciencia es el comportamiento mismo, una forma de conocimiento en la que captamos simultáneamente a nuestro organismo, al objeto y a la relación entre ambos, es decir, lo que hemos definido como el sentimiento humano.

La concepción de Damasio es tanto más reveladora en cuanto el término *conciencia* hace alusión no solo a una capacidad humana en abstracto, sino a situaciones concretas en que se ejerce esa capacidad en relación con un contenido; pues bien, en este sentido, conciencia, como acabamos de ver, es sinónimo de *sentimiento* y el arte puede definirse, entonces, como la expresión de «nuevas formas de conciencia» y así lo hace, por ejemplo, Susan Sontag («La obra de arte no deja de ser un momento en la conciencia de la humanidad»; la satisfacción que proporcionan las obras de arte, «será una experiencia de las cualidades o las formas de la conciencia humana», 1966: 55). Lo extraordinario de la obra de arte es que nos permite, hasta cierto punto, compartir esas formas de conciencia, conocer formas de conciencia virtuales, de la especie, en nosotros mismos, ser y observarnos a un tiempo como Edipo, don Quijote o Julien Sorel.

6.3.3. LA CONCIENCIA DE LA INCONCIENCIA

La sentimientos y el carácter se expresan por medio de sus efectos, las conductas, de modo que estas pueden considerarse como indicios de aquellos. Pero las conductas están marcadas emocionalmente por los procesos inconscientes que intervienen en la toma de decisiones. La conducta es el resultado de una decisión que se inscribe en la acción como propósito y que está determinada por orientaciones afectivas tanto o más que por la racionalidad.³⁹ Así pues, la marca emocional es una forma en la que lo inconsciente se hace perceptible sin ocupar, sin embargo, la pantalla de la conciencia, la atención inmediata. Es preciso determinar la forma en que este fenómeno se produce y resolver la aparente paradoja que, por otra parte, se encuentra ya en la propia concepción del arte como integración de los distintos niveles de conciencia, como conciencia de la inconciencia en definitiva.

Como hemos visto en el epígrafe anterior, la mente no solo elabora imágenes y representaciones proposicionales de conocimiento, sino que registra también ciertas pulsiones biológicas y somáticas que, por decirlo así, comentan esas otras cogniciones; se trata de cogniciones preverbales, inconscientes, preconscientes o semiconscientes que, por su propia condición amorfa y tácita, resultan vagas y evanescentes. Esta actividad no representacional tiene numerosas fuentes que van más allá del inconsciente clásico del psicoanálisis. Damasio señala los siguientes procesos y contenidos que permanecen inconscientes, no conocidos por la conciencia central (2001: 232-233):

1. Todas las imágenes completamente formadas a las que no prestamos atención;
2. Todas las pautas neurales que nunca llegan a convertirse en imágenes;
3. Todas las disponibilidades que se han adquirido con la experiencia, que están latentes y que puede que nunca se conviertan en una pauta neural explícita;
4. Todo el remodelado silencioso de tales disponibilidades y toda su silenciosa reconexión en red, que pueden no ser conocidas explícitamente nunca;
5. Toda la sabiduría y todo el conocimiento práctico escondidos que la naturaleza ha encarnado en las disponibilidades innatas y homeostáticas.

Aunque son extraños a los objetivos de nuestra investigación no podemos dejar de citar explícitamente, entre los constituyentes del sentido que no ocupan

³⁹ Recuérdese, a este respecto, que Aristóteles concibe la acción imitada como «una y entera», es decir, como un conjunto de actos, que se inicia con el propósito (la decisión) y no finaliza hasta que el propósito se consigue o se frustra definitivamente. Tal es el sentido de la idea de «unidad de acción» en las poéticas clasicistas.

el primer plano de la conciencia, a los símbolos universales de la imaginación, las llamadas por Gilbert Durand (1983) *estructuras antropológicas de lo imaginario* y demás formas míticas y simbólicas que, aunque son más características de la poesía que de la narración, sin embargo, impregnan inevitablemente el sentido del relato. Las metáforas corporales tal como las estudian Lakoff y Johnson (1980), arraigadas en el inconsciente colectivo y en nuestra propia constitución biológica, tendrían también participación en esta dimensión del significado y la experiencia, así como toda la carga connotativa que revela la investigación metodológica sobre la biología de los símbolos esbozada por Edward O. Wilson (1998: 324) y desarrollada en torno a la simbología de la serpiente (Bret Cooke, 1999: 98-118).

Todos estos factores constituyen impresiones más o menos leves que frecuentemente se manifiestan en bloques (los sentimientos) y no son comunicables a no ser que se traduzcan en formas representacionales, lo que les hace perder su carácter sintético y simultáneo. El arte es un intento de comunicación de estos contenidos sin pérdida de su condición.

Los sentimientos, según sostiene José Antonio Marina, son «el modo como aparecen en la conciencia bloques de información integrada, que incluyen valoraciones» (1994: 143). La información que integran los sentimientos es, como venimos viendo, de distinto tipo, puede proceder de cierta experiencia consciente, de la causa que la produjo, de ciertos cambios hormonales y corporales, de expresiones y comportamientos concomitantes y, por supuesto, de la evaluación que se hace de todo ello, tácita al menos en el nivel último. Los sentimientos constituyen, en términos de Jonson-Laird, contenidos no simbólicos que, por eso mismo, la conciencia percibe muy oscuramente, como una perturbación más que como una representación.⁴⁰ Puesto que, en cuanto perturbación, estos contenidos quedan como ocurrencia interna y privada, Silvano Arieti (1976: 60) propone nombrarlos con el término *endocepto* (del griego *endo* = interior) para distinguirlo del concepto, que es una forma madura de cognición que puede ser expresada a otros por la persona que la experimenta o la produce. Los endoceptos pueden quedarse únicamente como endoceptos, es decir, como experiencias privadas, amorfas y confusas. Sin embargo, tienden a sufrir varias transformaciones, que los deforman más o menos. Por ejemplo, la traducción a conceptos los falsifica al dotar de una formulación precisa, convencional y abstracta a lo

⁴⁰ Recuérdense, a este respecto, las ideas de Roger Collingwood que recogemos en la nota 3.

que es difuso, particular y concreto. Arieti cita un ejemplo que consideramos muy significativo; se trata del recuerdo que un adulto tiene de una experiencia de la niñez, entre el tercer y cuarto año de la vida:

En la casa de mis abuelos había un salón extra, «el salón rojo», reservado para las grandes ocasiones: fiestas, celebraciones, etc. A los niños no se nos permitía entrar en esa habitación. Ocasionalmente, yo me deslizaba allí en forma subrepticia, para echar un rápido vistazo, temeroso de que me descubriera. La habitación traía un aura de solemnidad. Era como una habitación sagrada. Allí colgaban los cuadros de nuestros bisabuelos: imágenes para reverenciar, como las de los santos. Los muebles estaban cubiertos de oro, y su tapiz era rojo. Todo el salón tenía un aspecto de austeridad.

Las palabras «aura», «sagrado», «solemnidad», «para reverenciar», «aspecto de austeridad» no pertenecen, cabe suponer, al niño, sino al adulto, que interpreta conceptualmente lo que en su momento fueron experiencias internas no verbalizadas, endoceptos. El niño no tendría las palabras, pero habría captado el sentido que ahora el adulto puede nombrar. Lo mismo ocurre en cierto tipo de sueños en los que el lenguaje no interviene. El soñador experimenta el sueño intensamente, pero sin palabras:

Cuando el psicoanalista le pide que dé detalles o que describa lo que vio en sueños, el paciente se vale de muchos términos de los que no era consciente mientras soñaba. Por ejemplo, puede decir que experimentó una mezcla de alegría, temor, sorpresa y angustia como nunca ha sentido estando despierto. Puede describir el sueño diciendo que tenía una atmósfera de misterio y sin embargo de esperanza en que todo acabaría por salir bien (Arieti, 1993: 58).

Como se ve, la traducción a palabras resulta imprecisa, vaporosa («atmósfera»), contradictoria (misterio y esperanza), acumulativa y espesa («mezcla de alegría, temor, sorpresa y angustia»), pero apunta claramente a una experiencia efectiva unificada. De todas formas, no es necesario limitarse a los sueños, el recuerdo de los textos leídos puede contener informaciones que el texto no dice ni implica lógicamente, sino en forma de afecciones que el lector infiere de los hechos y su secuenciación. Cuando pedimos que nos resuman un texto narrativo un poco extenso, con frecuencia encontramos resúmenes con información que la narración no presentaba explícitamente, pero que el lector recupera rápida y automáticamente a través de inferencias de las que no es consciente. El arte es un intento de comunicación fiable de este tipo de realidades y la narración la forma más eficaz.

En efecto, la narración es representación ficticia de acciones realizadas conscientemente por agentes humanos. Las acciones en sí mismas, en cuanto ficticias, son anodinas, pero, desde el momento en que el lector percibe en ellas, aunque sea de una forma puramente intuitiva, alguna semejanza son situaciones que le afectan, esas acciones arrastran consigo toda la carga de profundidad en que se apoyan. De la misma manera que la atención consciente no tiene acceso a todos los procesos en que se basa la acción y la experiencia, tampoco se da cuenta de los impulsos, determinaciones y evaluaciones que le subyacen. No se da cuenta en el sentido de no tener una representación consciente, formal y diferenciada de ellos, pero se da cuenta en la medida en que siente la acción como experiencia significativa y no como mera ejecución de movimientos u operaciones, de la misma manera que sentimos como ordenados y dirigidos los movimientos que hacemos para anudarnos la corbata a pesar de que no le prestamos atención, de la misma manera en que el futbolista se da cuenta de la complejidad de la jugada que acaba de ejecutar aunque no haya sido consciente de todos los cálculos y movimientos que hubo de realizar al ejecutarla (para imprimir velocidad a la pelota, orientarla en determinada dirección, sortear los obstáculos, prevenir los movimientos de los rivales, etcétera); en todos estos casos la acción se ha vuelto rutinaria y parece anodina y sin dificultad, y los movimientos son realmente automáticos e inconscientes. Sin embargo, en el momento de adquirir la destreza, la primera vez que se consigue, cuando aún no se cree dominar todos los recursos, todo el ser se compromete en la actividad, en la tarea de pensar cómo hacerlo, aunque no sea un pensamiento verbal más que en una mínima parte (Bateson, 1991: 313). Se da entonces una integración de los niveles de conciencia que es también característica de la experiencia que el arte y la literatura promueven.

Así pues, los sentimientos son la consecuencia de evaluaciones que propagan distintas señales internas, frecuentemente tienen origen inconsciente, pero desde luego manejan información inconsciente en distintos grados que integran con la información recuperada por la memoria y la obtenida de la situación del momento. Algunos aspectos se presentan directamente a la conciencia, pero el sentimiento en su conjunto no puede ser captado por los instrumentos de la conciencia (el lenguaje, los conceptos) y se percibe como una impresión compleja y confusa, salvo si se analiza y reflexiona a posteriori (se traduce el sentimiento a pensamientos) o se logra una expresión cabal, por ejemplo a través de la expresión artística o simplemente creativa.

El contenido del sentimiento es una amplia gama de sensaciones, pensamientos, impulsos, creencias, valores, etc. que integran un bloque que afecta a la totalidad del individuo. Cuando decimos que gran parte del sentimiento es inconsciente que-

remos decir que los componentes parciales, que sin duda atraviesan a gran velocidad el ámbito de la conciencia, no son sin embargo notados de manera diferenciada por el sujeto, no constituyen contenidos semánticos o conceptuales, sino que contribuyen a definir el estado general del organismo, a formar esa cosa tan difusa en términos intelectuales, pero tan evidente para el que la siente, como es lo que llamamos estado de ánimo. En los siguientes párrafos repasamos algunas de las formas en que se realiza la integración de los distintos niveles de conciencia o, lo que es lo mismo, de acción y sentimiento en la experiencia del sujeto que actúa (relato en imágenes del organismo, en la formulación de Damasio, al que equivale la experiencia del relato literario). Se trata, en definitiva, de mostrar cómo intervienen estos elementos tácitos en la manera en que percibimos nuestras conductas.

1. DISTRIBUCIÓN DE TAREAS E INTEGRACIÓN DE RESULTADOS

En primer lugar, hay que considerar la especialización de las distintas partes del cerebro, la distribución de tareas entre ellas y la integración final en la mente consciente. Muchos de los procesos implicados en una acción no son conscientes por rápidos, automáticos y simultáneos con otros procesos, pero comprendemos su existencia en el propio resultado de la acción, que sin ellos no sería posible, por ejemplo, en el caso del jugador de fútbol. Algunos de sus procesos se encuentran en tal nivel de profundidad que nos asombra su descubrimiento y formulación, como los procesos que subyacen en la visión. Johnson-Laird (1988: 336-338) sostiene que se trata de procesos que se producen en paralelo, es decir, procesadores diferentes que operan en la mente al mismo tiempo; la conciencia se formaría, siguiendo la metáfora informática, como un monitor de alto nivel que no tiene acceso, sin embargo, a todos los procesos en que se basa.

Como en otras ocasiones, las patologías nos ilustran de este funcionamiento en el nivel emocional de los aspectos inconscientes, de cómo procesos inconscientes afectan a nuestra conducta, por ejemplo cuando se produce una disociación entre procesos conscientes y procesos inconscientes. Johnson-Laird recuerda a este propósito los estudios de Mike Gazzaniga sobre las consecuencias de la operación quirúrgica de «disociación cerebral». La operación suele ser beneficiosa, pero presenta ciertos efectos colaterales, por ejemplo la incapacidad de los pacientes para nombrar cualquier objeto del campo visual izquierdo:

El objeto se proyecta en la mitad derecha del cerebro, pero los centros principales del lenguaje están en la mitad izquierda. Ya no se puede transmitir información de una mitad a la

otra, por lo cual los pacientes niegan ver el objeto. Sin embargo, cuando se les pide que intenten adivinarlo, sus emociones son casi idénticas a las que tienen cuando pueden verlo. Se asustan con fotografías terroríficas, y sin embargo atribuyen su miedo a la conducta del experimentador. Del mismo modo, si se proyecta como un destello en la mitad derecha del cerebro la orden de «andar», el paciente se incorpora y comienza a andar. Si le preguntan por qué, la mitad izquierda, que no es consciente de la orden, se inventa una explicación sin fundamentos (1988: 338).

Es decir, la disociación consiste en que cada parte del cerebro trabaja por su cuenta, el organismo recibe los estímulos, pero no llega a la conciencia el informe de que han sido recibidos: han actuado sobre el sujeto y le han llevado a formar emociones, sin que él se haya dado cuenta del proceso.

Trasladando estas conclusiones al terreno de las acciones y a su representación y contemplación en la literatura narrativa, diríamos que generan inferencias en paralelo de este tenor acerca de aspectos como: conocimientos y creencias del personaje, metas y planes que han motivado sus acciones, modos de llevarlas a cabo, reacciones que suscitarán en los demás y manera en que le afectarán estas reacciones al propio personaje, condiciones ambientales en que se encontrará el personaje, evaluación del impacto psicológico, moral y social de las acciones, etcétera. De estas inferencias no tomamos conciencia plena, pero configuran el sentimiento general que tenemos de la acción y del personaje.

En la misma dirección apuntan los argumentos del novelista David Lodge al analizar la linealidad del lenguaje como limitación para la representación de la conciencia, que es no lineal:

En términos informáticos, el cerebro es un procesador en paralelo, por el que corren varios programas simultáneamente. En términos neurobiológicos, es un sistema complejo de miles de millones de neuronas entre las cuales se establecen incontables conexiones, de forma simultánea, al menos mientras estamos conscientes. La idea que propugna Virginia Woolf, en el sentido de «registrar todos esos átomos a medida que se posan sobre la mente, en el orden en que caen», tiene por consiguiente sus defectos. Los átomos no caen y se posan en un orden cronológico discernible: nos bombardean desde todas direcciones, son procesados simultáneamente por distintas partes del cerebro. «El orden temporal de las discriminaciones no puede ser aquello que fije el orden subjetivo de la experiencia», dice Daniel Dennett en *La conciencia explicada*. La metáfora que emplea para describir el cerebro es la del pandemonium, dentro del cual todas las zonas, por así decir, gritan al mismo tiempo y compiten y pujan por el dominio de las demás (2004: 60).

El hecho de que el verdadero significante se encuentre en la acción considerada como un todo, y no en las palabras en su dimensión convencional, permite superar el problema de la linealidad, aun en los casos en que la acción consista en decir o pensar, pues lo que se dice o piensa cuenta globalmente como acción, no como uso referencial del lenguaje, y apunta en última instancia a ese sustrato de átomos que forman la conciencia.

2. CRITERIOS TÁCITOS EN LA TOMA DE DECISIONES

Cualquier decisión supone un sistema de valores y un método que ha sido elegido previamente, es decir, implica una decisión anterior basada en un método y un sistema, y así sucesivamente; como la cadena no puede prolongarse indefinidamente, pues ello nos impediría actuar, el método de decisión del nivel más alto se elige siempre tácitamente; por ejemplo, si tenemos que elegir entre seguir leyendo o dar un paseo, podemos tomar la decisión basándonos en una simple preferencia, y queda oculto el método que utilizamos para elegir este método, es decir, no hemos pensado en todas las maneras en que podíamos hacer la elección; pero podríamos hacerlo, podríamos hacer una valoración racional de todas ellas, por ejemplo, entre valorar las preferencias, escuchar el consejo de un amigo o lanzar una moneda al aire (Johnson-Laird, 1988: 343). Ahora queda oculto por qué decidimos elegir racionalmente. El nivel más alto queda implícito y, con frecuencia, el nivel más alto es el inmediatamente anterior a la decisión misma y la conducta que produce, es decir, tomamos muchas decisiones sin pensar conscientemente en por qué las tomamos, pero no lo hacemos caprichosamente, hay razones profundas, en las que no pensamos, que determinan nuestra conducta. Y esas razones están inscritas en la conducta misma, sin necesidad de explicitación, pues solo en relación con ellas la conducta tiene sentido para el que la realiza, de modo que la presentación de esa conducta, en una perspectiva y contexto apropiados, expresará sin necesidad de hablar de ellos los factores y valores que intervienen en el proceso de decisión.

3. LA RIQUEZA OCULTA DEL CONTEXTO

Otro aspecto importante de la información tácita es el relativo a las experiencias compartidas comunitariamente, lo que, siguiendo a Hall, llamaremos *contexto alto o rico* (1976: 112). La información contextual, de muy variados caracteres: hábitos, tendencias, experiencias compartidas, creencias heredadas, etc., es también una in-

formación inconsciente y tácita. Muchos actos que observamos si visitamos culturas extrañas a la nuestra nos resultan incomprensibles porque somos incapaces de captar toda la información contextual que les otorga significado. Hall pone el ejemplo precisamente del significado emocional que puede tener para alguien el hecho de mojar un vulgar pastel en su café y que no puede expresar con palabras, porque cuantas más significaciones tienen sus actos (cuanto más rico es su contexto), más difícil es verbalizarlo. Pues bien, como sostiene el propio Hall, «las comunicaciones ricas en contexto son utilizadas frecuentemente como formas artísticas. Actúan como fuerza de unificación y de cohesión, son durables y resistentes al cambio» (1976: 101).

No se trata, naturalmente, de que hayamos compartido nuestras experiencias con los distintos autores a los que leemos, lo que reduciría la significación de los textos a ámbitos excesivamente localistas, sino de que los propios autores sean capaces de reconocer y codificar contextos de amplio dominio y utilicen el cauce adecuado para activarlos. En este sentido, la narración es una forma textual especialmente idónea, pues, al referirse directamente a las acciones, tiene que dar por supuesto el contexto y este simple acto incluye al lector en la comunidad (las explicaciones, por el contrario, tienden a excluirlo) en la medida en que lo incita a esforzarse por reconstruir un contexto compartido, que naturalmente puede verse frustrado por defecto del relato o del lector. Ya hemos citado el comienzo de un cuento de García Márquez que ilustra también esta circunstancia: «Eréndira estaba bañando a la abuela cuando comenzó el viento de su desgracia». Referirse a alguien por su nombre, sin explicar de quién se trata, es también suponer que el lector lo conoce e incitarlo a reconocer su identidad y su significación, a sentirlo como familiar desde el primer momento y, por ello mismo, habitar y compartir más fácilmente el contexto, aunque de partida no sea el suyo. Dice Hall que esta es una de las razones de que el buen arte persista y de que parezca que revela todo su mensaje de inmediato, es decir, que revela esas capas de profundidad que no están expresas y que tienen que ver con el sentimiento.

4. LA CONFUSIÓN DE HECHOS E INTERPRETACIONES

Por último, la psicoterapia cognitiva aporta pruebas adicionales acerca de esta transparencia del sentimiento en la acción. Es curioso, por ejemplo, que uno de los síntomas de la depresión consista en que el paciente confunda los hechos con interpretaciones, es decir, con motivaciones, actitudes, intenciones, en suma sentimientos. Aaron Beck y sus colaboradores (1979: 143) subrayan que se trata de una característica típica de los seres humanos en general y, si en la depresión adquiere ma-

por importancia, no se debe tanto a que esté acentuada en los pacientes depresivos, sino al grado de distorsión que sufren las ideas por parte de estos. Por otra parte, la terapia consiste precisamente en hacer que afloren a la conciencia las creencias y sentimientos preconscientes, inconscientes y automáticos que causan la depresión, pues solo de esta manera pueden ser combatidos racionalmente; mientras permanecen en el nivel tácito se reconocen sencillamente en un estado de ánimo general que afecta oscuramente a todo el organismo. Depresión no es, en definitiva, sino el término conceptual con que se define un conjunto de componentes afectivos, motivacionales, cognitivos, conductuales y fisiológicos, por lo demás variable de individuo a individuo, aunque con la constante de una percepción negativa de uno mismo, de sus experiencias y de su futuro: un sentimiento complejo que embarga al que lo padece sin que sea consciente de todas las determinaciones latentes que lo producen ni de ciertos pensamientos que lo definen. Es lo que ocurre con todos los sentimientos y afecciones, patológicos o no: contienen cogniciones, incluso en forma de pensamientos verbalizados,⁴¹ tan fugaces, que no se pueden captar a no ser que uno practique y agudice su atención, que es lo que pretenden las terapias cognitivas.

6.4. *Síntesis*

En resumen, la conducta del hombre está vinculada a un fondo personal de valores, conocimientos y experiencias, inscritas en su memoria y conciencia autobiográfica, por un lado, y por otro a deseos, impulsos y tendencias, que no ocupan el primer plano de la conciencia, sino que o bien la atraviesan de forma rapidísima, o bien se mantienen en un nivel tácito, o bien se presentan al organismo de forma no conceptual, sino por ejemplo, somática. En todo caso, las conductas resultan significativas y, por tanto, comprensibles en la medida en que derivan de determinaciones formadas en torno a ese fondo personal y a esos deseos junto con las incitaciones contextuales. Comprender una acción es, por tanto, encontrarla lo suficientemente motivada, es decir, intuir la sensibilidad que desarrolla, captar la red de relaciones internas y externas del sujeto con respecto a las cuales la conducta constituye una respuesta elocuente.

⁴¹ A. Beck (1988: 159-168) extiende su terapia cognitiva a muchos ámbitos de las relaciones interpersonales, por ejemplo las relaciones de pareja, y observa cómo acciones positivas producen reacciones emotivas de signo negativo, causadas en realidad no por la acción, sino por pensamientos (interpretaciones) automáticos e inconscientes, que a lo sumo se presentan condensados, «en una especie de taquigrafía» (164).

Esta intrincada red de interrelaciones entre la conducta y el conjunto de determinaciones que venimos llamando *sentimiento* no es evidente de manera inmediata ni para el agente ni para el observador; para el primero porque su conducta es una sucesión de actos con distintos niveles de atención y conciencia, muchos de ellos rutinarios u ocultos, y porque, en todo caso, es tan natural que no necesita reflexionar sobre ella y solo toma conciencia de las implicaciones en los casos problemáticos; para el segundo, porque, de no ser afectado por esa conducta, no necesita penetrar en sus motivaciones y se conforma con cualquier interpretación superficial. En ambos casos, sin embargo, las determinaciones están presentes, de manera oscura y embrionaria, en la propia aceptación de la acción como coherente y sugestiva. La literatura narrativa, mimesis de acciones, se ofrece como un terreno apropiado para la profundización en el sustrato de la acción por las circunstancias de ficcionalidad, originalidad e integridad textual. Pues el relato literario, liberado de la responsabilidad referencial, puede imaginar las acciones, no libremente, sino sometido a las restricciones que las haga creíbles, pero sobre todo, destacando los aspectos más reveladores de su carga emocional y desdénando los detalles fortuitos y poco significativos. La originalidad, por su parte, actúa sobre la atención del lector evitando la rutina, involucrando todos los niveles de la mente, es decir, obligando a que las percepciones recorran todas las capas de la corteza cerebral para recibir un procesamiento eficaz. Finalmente, la integridad textual asegura la concentración de los esfuerzos cognitivos, favorece la emergencia de esos signos puramente virtuales que llamamos *indicios* y orienta su interpretación. En suma, la convergencia e interacción de estos tres factores en torno al sistema formado por la acción y sus motivaciones implícitas están en la base de esta comunicación no convencional de cuyos resortes y condiciones nos ocuparemos en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 7

La comunicación, el texto narrativo y el juicio estético

Sin duda, la adquisición normal del lenguaje se basa en el deseo innato de comunicarse intencionalmente. Si este deseo es débil en los niños autistas, ello puede constituir un impedimento tan serio para la adquisición del lenguaje como lo es, por ejemplo, la sordera.

Utah Frith

No es necesaria una lengua enteramente compartida para comunicar con otros seres, el deseo de comunicar es ya en sí una elocuencia.

Yves Bonnefoy

7.1. *Comunicación literaria y comunicación humana*

Hemos querido comenzar el presente capítulo con estas dos citas, porque ilustran lo que, entendemos, son los dos extremos de la orientación comunicativa del ser humano. Por un lado, como señala Utah Frith, la debilidad de esa orientación, la falta de deseo de comunicar es la explicación más verosímil de las dificultades que los autistas tienen con el lenguaje, pues la intención comunicativa es la base de su

adquisición. Por otro, el poeta francés pone de relieve cómo el impulso comunicacional puede ser suficiente para compartir con los otros las experiencias propias. Si el autismo es una falla en la comunicación, el arte es, diríamos con I. A. Richards, la forma suprema de la actividad comunicativa. Entendemos, además, que esta contraposición es útil para comprender todavía mejor los mecanismos que favorecen la comunicación, un tanto milagrosa, que se da a través del arte y la literatura.

En los capítulos precedentes, el análisis de ciertos trastornos y lesiones cerebrales nos permitieron comprender que nuestro sistema neurológico ejecuta múltiples tareas de las que no nos damos cuenta ni, por ello, apreciamos sus resultados naturales, al menos cuando nuestras conductas comunicativas y sociales resultan satisfactorias y eficaces, cuando todo funciona correctamente. Por ejemplo, hemos comprobado que la identificación de otras personas se realiza a través de un proceso de comparación entre los datos percibidos y la memoria de antiguas percepciones. Así, el individuo al que saludamos, no es solo la persona a la que estamos viendo (*token*), sino también una abstracción unitaria de todas las veces anteriores en que la hemos visto (*type*). Los pacientes con cierto daño cerebral, afectados del síndrome de Caprgas, no pueden hacer esta abstracción y, en consecuencia, no identifican a una misma persona en sus distintos encuentros. Es la disfunción de estos pacientes la que nos revela el trabajo que hay en los procesos naturales, esa vinculación entre los tipos y los individuos que la filosofía maneja conceptualmente y que las personas realizamos instintivamente, que es la misma que, en la percepción de la obra de arte, permite una aprehensión sintética e indiferenciada de lo universal (*type*) y lo concreto (*token*), de la frescura, espontaneidad y riqueza del personaje individual, Lázaro de Tormes, pongamos por caso, y la representación en él de todos los individuos con los que comparte ciertas cualidades y a los que acabamos etiquetando como *pícaros*.

En relación con la transparencia de los mecanismos cognitivos que el estudio de las disfunciones cerebrales pone de manifiesto, creemos que merece cierta atención para nuestros intereses el fenómeno del autismo, puesto que, tal como ha sido caracterizada y analizada modernamente, esta discapacidad se debe a carencias, trastornos y disfunciones cuyo conocimiento nos permite conocer las destrezas que están en la base de una comunicación superior y eficaz como es la narrativa.

7.1.1. EL AUTISMO COMO DEFICIENCIA COMUNICATIVA

En efecto, el fenómeno del autismo resulta tan revelador que en pocas palabras se pueden exponer las evidencias que aportan a nuestra investigación: las personas

con autismo tienen reducidas, cuando no anuladas, las capacidades relacionadas con la asimilación de los textos literarios, lo cual, por su parte, está en relación con la idea de que carecen de una teoría de la mente, de la capacidad de atribuir intenciones o estados mentales a los demás. De hecho, uno de los textos más emblemáticos acerca del autismo y la teoría de la mente, *Mindblindness* de Simon Baron-Cohen, se presenta en el título de manera negativa por referirse a una carencia de los niños autistas. Como esta incapacidad se manifiesta muy pronto y se manejan hipótesis consistentes que relacionan el autismo con algún tipo de daño cerebral, la idea de que la teoría de la mente forma parte del patrimonio genético de la especie recibe de aquí nuevos apoyos. Los estudios más recientes ya no consideran que el autismo sea un desajuste emocional o una forma de enfermedad mental. Ahora se piensa que el autismo es un tipo de discapacidad mental que se debe a deficiencias en el desarrollo del cerebro (Frith, 1999: 254) y que se manifiesta en tres pautas de comportamiento características (la llamada *triada de Wing*) que son:

1. deficiencia social severa, definida por la ausencia de la capacidad de participar en interacciones recíprocas bidireccionales, especialmente con compañeros de la misma edad;
2. deficiencia severa de la comunicación, tanto verbal como no verbal;
3. ausencia de actividades imaginativas, incluyendo el juego de ficción, y empleo de conductas repetitivas en lugar de estas actividades (Frith, 1999: 94).

Lo interesante es que estas tres pautas de comportamiento que parecen desconectadas tienen una explicación común y coherente en la ausencia de una teoría de la mente. Lo que parece un problema con el lenguaje es un problema relacionado con la semántica de los estados mentales; la ausencia de actividades imaginativas se conecta con un precario funcionamiento de los mecanismos mentales que analizamos en 5.4.1., y los problemas de relación afectiva se explican como una consecuencia de la incapacidad de darse cuenta de lo que significa tener mente y pensar, saber, creer o sentir de forma diferente a como lo hacen los demás y tiene como corolario la dificultad para el aprendizaje de competencias sociales, que requiere la capacidad de leer entre líneas, la de leer los pensamientos de los demás y, naturalmente, la de fingir.

El autista es incompetente en este terreno y no es capaz de ir más allá del significado literal, razón por la que no comprende chistes y reacciona como si tuviesen sentido literal frases hechas del estilo «caérsele la cara de vergüenza». De manera que si se encuentra con una frase como «Al despertar Gregorio Samsa una mañana tras un sueño intranquilo, encontrose en su cama convertido en un monstruoso insecto»,

la entendería literalmente y ahí se acabó todo. No se preguntaría en absoluto por qué ocurrió eso, cómo se sentiría Gregorio Samsa, cómo pensaría o temería que se sintieran sus parientes y amigos, qué curso de los acontecimientos prevería, qué actitudes generarían en él y en los demás, cómo reaccionarían de acuerdo con tales actitudes, cómo le afectarían a él sus reacciones, etcétera, todo aquello que las personas normales captan intuitivamente y sin esfuerzo en el acto de lectura y que, en el fondo, es lo auténticamente relevante en literatura porque configura una manera de sentir el mundo y la vida que los hechos expresan con transparencia.

La mención del comienzo de *La metamorfosis* no es casual. Eugenio Coseriu la menciona en su artículo «Tesis sobre el tema ‘lenguaje y poesía’» para defender lo que él llama la absolutización del lenguaje más allá de las convenciones del código (1977: 201-202). Desde este punto de vista, Kafka no habla, en realidad, sobre Gregor Samsa, sino por medio de Gregor Samsa, y sobre algo distinto, y solo puede hacerlo en la medida en que lo que le pasa a Gregor Samsa constituye un lenguaje que podemos interpretar utilizando la teoría de la mente de la que carecen los enfermos de autismo. Para los autistas, los hechos son los hechos, y nada más; para cualquier lector medianamente competente, los hechos son una auténtica epifanía del sentido, en el sentido joyceano del término, la revelación de ciertas cualidades interiores, una repentina manifestación espiritual.

La actividad de mentalizar es, por así decirlo, compulsiva: hacemos inferencias sobre las causas y los efectos de la conducta como si no pudiéramos evitar hacerlas e incluso sin darnos cuenta de que las hacemos. Quizá se deba esa compulsión a la necesidad de integrar información dispar en un patrón coherente (Frith, 1999: 218). La atribución de estados mentales supone la integración de información que procede de fuentes muy diversas, no solo la perceptualmente presente (ya sea como datos empíricos, ya como información lingüística), sino la almacenada en la memoria y la que puede incorporarse del contexto, para producir una interpretación coherente de lo sucedido (el acontecimiento vivido, evocado o relatado). La hipótesis fundamental de Uta Frith es que la carencia de esta compulsión hacia la coherencia permite dar una explicación única de todos los síntomas del autismo. Los niños autistas dominan el lenguaje, la sintaxis y la semántica, pero no la pragmática, no son capaces de usarlo adecuadamente según las circunstancias, no son capaces de incorporar información contextual para resolver ambigüedades o incoherencias, se limitan a una descodificación puramente semántica, por improbable que sea; cuando observan las interacciones de los otros, sienten que se pierden mucho, lo mismo que cuando escuchan chistes o leen obras literarias. En

suma todo lo que vaya más allá del significado literal se les escapa. Incluso, observa Oliver Sacks con perplejidad, una autista tan educada como Temple Grandin llega a afirmar que no tiene inconsciente:

Usted tiene archivos que están bloqueados. Yo no tengo ninguno tan doloroso como para que esté bloqueado. No hay secretos, no hay puertas cerradas, nada está oculto. Puedo inferir que hay zonas ocultas en otras personas, por lo que no pueden soportar hablar de ciertas cosas. La amígdala cierra los archivos del hipocampo. En mí, la amígdala no genera suficiente emoción para cerrar los archivos del hipocampo (Sacks, 2005: 311).

En resumen, todas las deficiencias de los autistas tienen que ver con la competencia comunicativa, con la pragmática. Captan el significado literal, se pierden las ambigüedades, sutilezas y matices del significado literario. Entienden las relaciones objetivas, pero se pierden las intrincadas relaciones sociales. En suma, carecen de las competencias más características de la comunicación artística y narrativa que debe trascender los fenómenos aparentes para captar el fondo de sentimientos y relaciones que los hace posibles.

7.1.2. LA COMUNICACIÓN NARRATIVA

En sentido opuesto, nuestro planteamiento sugiere que la literatura consiste en una explotación sistemática de esa tendencia a la coherencia para conseguir una comunicación de nivel superior que, en lugar de apoyarse en un código preexistente, crea uno nuevo en el que codificar la experiencia afectiva, rebelde a las convenciones. Esto quiere decir que la literatura narrativa, construyendo una imagen de acontecimientos según el sistema gramatical y semántico de las lenguas, alcanza su especificidad comunicativa en el nivel pragmático, es decir, el sentido de los mensajes literarios no procede de un sistema de significación rígido preestablecido, sino del significado que pueden transmitir las acciones, y este no está definido en los diccionarios, ni en las enciclopedias, sino que depende de su interacción con el contexto y el conocimiento que de él tienen los participantes en el proceso comunicativo. Recuérdese no ya la etimología de la palabra *pragmática*, relacionada con praxis, «acción», sino que el desarrollo actual de esta disciplina, originariamente concebida como una rama de la semiótica, recibió su impulso definitivo de las obras de Austin y Searle, que vinculan el decir con el hacer en sus títulos elocuentes: *How do things with words* y *Speech acts*, respectivamente.

Pero la literatura, como estamos viendo, no se comprende simplemente como un macroacto de habla o un conjunto integrado de actos de habla; la literatura, especialmente la narrativa, a partir del acto de habla asertivo ficticio que nos pone ante una sucesión de acciones, deja que sean estas las portadoras del sentido, mucho más complejo que el de los actos de habla convencionales, por su multiplicidad, su falta de tipificación, su capacidad de interactuar con distintos contextos, de ahí que ese sentido sea problemático, difuso, no conceptual, en suma, pero no por ello gratuito, banal, o incommunicable.

Los niños autistas sienten que se pierden mucho significado cuando observan las interacciones de los otros, cuando escuchan chistes o leen obras literarias (O. Sacks, 1995: 318, U. Frith 1999: 202), son esos significados que no están inscritos en los términos o en las frases, sino en la relación de lo que dicen, de los hechos y las acciones, con sus circunstancias actuales y con las circunstancias de hechos y acciones semejantes del pasado: las historias personales de quienes las realizan, las acciones a las que responden, el conocimiento y las expectativas sobre las motivaciones de unos y otros (incluyendo los del lector), los sistemas de valores y otros muchos factores que son imposibles de formalizar. El texto literario moviliza todo esto para producir sentido, no para transmitir un significado rígido, constante y verbalizable, para promover la participación de los lectores, no como meros receptores de información, sino como fuerzas expresivas que pueden manejar intuitivamente el cúmulo de factores que acabamos de mencionar.

7.1.3. EL CONTENIDO DE LA COMUNICACIÓN NARRATIVA

La comunicación narrativa, como la comunicación artística en general, no puede ser una comunicación de contenidos precisos, reiterables y unívocos, por dos razones; primero, porque el dominio de la precisión es el dominio del concepto y la convención, en los que la reducción a lo abstracto y la pérdida de los matices y las diferencias permiten identificar contenidos intercambiables; en segundo lugar, porque, no habiendo dos sentimientos iguales, como sostiene Marina (1994: 146), sería contradictorio pretender una comunicación eficaz borrando la especificidad de los comunicantes. Es precisamente el carácter irreductiblemente íntimo de los procesos sentimentales, de los que dependen cuestiones tan decisivas «como el amor y la amistad, o en el lado opuesto, el odio y la enemistad, [lo que] convierte a los seres humanos en psicólogos *avant la lettre*, y les habilita para caminar entre procesos de interacción inciertos, en suma, para el *insight*», para decirlo con las palabras de Carlos

Castilla del Pino (2000: 29), quien, como se ve, recurre a un término inglés para referirse a la comprensión unitaria y totalizadora de los sentimientos, el *insight*, es decir, la capacidad de ganar una comprensión intuitiva, exacta y profunda de una persona o de una cosa («the capacity to gain an accurate and deep intuitive understanding of a person or thing») según la definición del Oxford American Dictionary, pues la complejidad del significado no admite traducción literal.

Sin embargo, esto no significa que no haya comunicación; más bien hay que considerar que el objetivo de la comunicación, como mantienen Sperber y Wilson (1986: 246) consiste en aumentar la mutualidad de los entornos cognitivos, más que en garantizar una imposible duplicación de pensamientos, mucho más cuando el objetivo de la comunicación no es precisamente de tipo intelectual o fáctico, sino afectivo, es decir, cuando el contenido no son conceptos comunitarios y estables, ni representaciones objetivas, ni formas proposicionales, sino un contenido implícito, no representado, no verbalizado, el conjunto de las implicaciones subjetivas de la acción.

El modelo comunicativo de Sperber y Wilson resulta especialmente interesante para tratar los problemas de la comunicación artística. Como la mayor parte de los filósofos del lenguaje y teóricos de la pragmática, consideran que el significado codificado o literal es una parte menor de la comunicación; el contenido de los mensajes es en gran medida resultado de procesos inferenciales en los que se captan las intenciones auténticas del emisor. Todos estos autores, en especial los filósofos del lenguaje, tienden, sin embargo, a considerar el significado como contenido proposicional, con una nitidez que es extraña a lo que llamamos *sentimiento*. En el capítulo precedente ya hemos analizado con Davidson el significado, por decirlo así, indicial de las acciones, constituido por sus causas, que son, por lo general, sus razones. Aunque el propio Davidson hace hincapié en el carácter racional de las motivaciones y, en consecuencia, tiende a presentarlas en forma de proposiciones, no deja de considerar la superposición de niveles y motivos, de creencias y deseos más profundos, e incluso de elementos irracionales, por eso no puede hablar de leyes psicofísicas estrictas. Lo que destaca, en este ámbito, por el contrario, es el carácter holístico del campo cognoscitivo; «cada esfuerzo que hacemos para aumentar la exactitud y el poder de una teoría de la conducta nos obliga a tomar directamente en cuenta cada vez más elementos del sistema global de creencias y motivaciones del agente» (Davidson, 1980: 71). O lo que es lo mismo, cualquier esfuerzo para entender las acciones humanas, especialmente si son acciones importantes e inesperadas, no puede conformarse con la consideración de un único motivo específico concreto, sino de un conglomerado

de factores en interacción que implican la personalidad global del agente y se resisten a la descripción y al análisis.

En definitiva, el sentido de las acciones depende de numerosos procesos orgánicos, no todos cognitivos ni mucho menos proposicionales, a veces incluso con matices, si no contradictorios, al menos en conflicto. Para nosotros, el significado es básicamente una cuestión pragmática, de uso, pero consideramos que muchos de los componentes que se activan en los usos lo hacen a través de inferencias inconscientes que se traducen en disposiciones, estados de ánimo, connotaciones no proposicionales, etc. Esto ocurre particularmente en los mensajes relativos a sentimientos y, por tanto, en el caso de los textos narrativos y poéticos.

7.1.4. LAS UNIDADES NARRATIVAS COMO INDICIOS

Sperber y Wilson (1986: 267-274) dan una explicación de los efectos poéticos que, *mutatis mutandis*, puede considerarse válida para la literatura narrativa. La fuente de estos efectos estaría formada por las diferencias estilísticas, es decir, por el uso peculiar del lenguaje característico de la poesía. La narrativa, al menos desde la perspectiva en que la estamos considerando aquí, utiliza como lenguaje la acción misma; la sucesión de actos y acontecimientos en los que están implicados los personajes constituyen, para el relato, los equivalentes funcionales de las diferencias estilísticas poéticas. El desmontaje estructural de Roland Barthes, válido todavía en muchos aspectos, puede entenderse ahora desde esta perspectiva, en particular el concepto de indicio, según el cual los segmentos narrativos tendrían una significación implícita, insegura, hipotética, que el lector habría de descifrar, es decir, ese sentido implícito en las acciones que acaba constituyendo, por integración, el carácter de los personajes o el punto de vista global de la narración (del autor implícito) o de las interrelaciones entre ambos.

Pero no nos parece enteramente adecuado el término *descifrar*; el proceso de lectura, en el que hace su trabajo de sentido un número amplísimo e indeterminado de elementos con funcionamiento básicamente indicial (las acciones y sus acompañantes), no supone un reconocimiento explícito y preciso ni del carácter indicial de los elementos ni de su sentido, por eso son indicios, es decir, pistas que pueden despistar o no ser reconocidas. En todo caso, su sentido es difuso por las siguientes razones:

1. no tienen existencia más que en el acto de percepción, es decir, no tienen rasgos formales que los identifiquen; a pesar de su riqueza virtual, los enunciados de acción pueden agotarse en la mera presentación de la acción o, por el contrario, pueden apuntar en múltiples direcciones indiciales, sin que ninguna le esté prefi-

jada. Si el relato comienza diciendo «Eréndira estaba bañando a la abuela cuando comenzó el viento de su desgracia», el acto de bañar a la abuela puede percibirse únicamente como una circunstancia que enmarca el acontecimiento desencadenante de la trama (núcleo), pero puede entenderse también como un indicio del carácter sumiso o cariñoso de Eréndira o del carácter opresivo de la abuela, u otros rasgos alternativos, pues en definitiva dependen de la experiencia y perspicacia del lector. En consecuencia,

2. no son activados todos por cada lector, ni siquiera por un mismo lector en momentos diferentes. No hay un repertorio preestablecido con el que comparar las respuestas, pues son básicamente las respuestas las que crean el indicio, las que hacen de una notación sobre hechos, acciones, objetos, lugares, etcétera, el signo indirecto de un carácter o una atmósfera.

3. no quedan anclados en fórmulas conceptuales. Son más bien evocaciones de eventos similares y de sus tintes emocionales. Como señala el propio Barthes, un raptó remite potencialmente a todos los raptos, es decir, invita a evocar al lector todos los acontecimientos que haya vivido o conocido y tengan una configuración semejante (1970: 15-16). En este sentido, el indicio funciona de modo semejante a una metáfora que, por su aparente incoherencia, invita al lector a un recorrido por los usos precedentes de los términos y los referentes para obtener un sentido homogéneo, pero rico y conceptualmente impreciso (R. Núñez y G. Lorenzo, 2004, 63-68).

4. De todo lo anterior se sigue que la activación de los indicios produce resultados diferentes en cada lector, de acuerdo con su propia conciencia autobiográfica, e incluso en cada lectura, por la propia evolución de dicha conciencia.

5. No ocupan el centro de la conciencia ni, por tanto, reciben atención preferencial. Su papel no les exige una presencia clara y detenida y, si llegan a tenerla, supone más una distracción de la lectura, con tendencia al alejamiento, que una pequeña contribución a la caracterización de alguna unidad significativa. Los recuerdos han de permanecer latentes y su eficacia se traduce, como señalamos en 5.4.3. en fuerza emocional, impresión de profundidad, de veracidad, de belleza y cosas semejantes, todas ellas difusas desde el punto de vista de un semantismo verbal extraño al arte. Pero si uno de los recuerdos suscitados se presenta con una fuerza especial no solo anula la eficacia de otros recuerdos, sino que se apodera de la pantalla de la conciencia y hace que el lector pierda incluso la atención de lo que debería ocuparla, de las acciones que el texto le está presentando.

En suma, el efecto de los indicios no es un efecto de sentido estable, pues cambia en cada ejecución, ni preciso, pues no está delimitado ni formalizado en términos

que puedan reproducirlo. Pero tampoco es esa su naturaleza. Si entendemos que la comunicación es más interacción comunicativa que transmisión de información y que la comunicación artística pretende plasmar el sentimiento sin desvirtuarlo, comprenderemos que estas condiciones solo pueden considerarse como carencias en relación y referencia a la comunicación conceptual y argumentativa, pero definen positivamente la comunicación emocional y estética, pues respetan su carácter genuino.

En efecto, volviendo a la línea argumentativa de Sperber y Wilson, los significantes narrativos, como las diferencias estilísticas (en realidad, otra forma de indicio) «no añaden supuestos enteramente nuevos que sean fuertemente manifiestos en este entorno. En lugar de eso, aumentan ligeramente el carácter manifiesto de una gran cantidad de supuestos débilmente manifiestos; crean, más que conocimientos comunes, impresiones comunes» (1986: 274).

El carácter manifiesto de estos supuestos es ligero y débil, pero en compensación se presentan en gran cantidad y, añadimos nosotros, en una dirección convergente estimulada por la compulsión de coherencia. El propio Barthes considera que el indicio es un elemento migrador, capaz de prestarse a un compromiso con elementos del mismo género para formar caracteres, atmósferas, figuras, símbolos. Es la posibilidad de tal compromiso la que determina la eficacia de los indicios y la indiferencia del no reconocimiento de alguno de ellos, pues los caracteres y las atmósferas (dejemos las figuras y los símbolos, conceptos difusos y ocasionales en Barthes) son precisamente los factores de integración y coherencia para la multiplicidad de efectos de sentido que las acciones producen en su condición indicial (Pilkington, 2000: 176-182). Si la noción de indicio parece desdibujar la presencia de signos y debilitar su fuerza, las ideas de migración, compromiso e integración remiten a la consideración del relato como totalidad, como interrelación y como construcción.

Como totalidad, pues se va configurando, no como estructura organizada según normas, sino por recurrencia, acumulación y coherencia de efectos minúsculos producidos por los múltiples pasos de la acción narrada que se integran en la configuración de caracteres, individuales o colectivos, atmósferas y cosmovisiones. Para seguir con el ejemplo de Eréndira, el hecho de bañar a la abuela puede pasar inadvertido como indicio, pero ser recuperado después por la aparición de hechos idénticos o semejantes o con una orientación interpretativa similar, nuevos indicios con el mismo régimen, eficaces por sí mismos o por su vinculación con otros eventos, y a veces simplemente ineficaces.

Como interrelación, porque es el encuentro de unos motivos con otros (donde, una vez más, la comparación actúa como método de conocimiento) lo que los vuelve

elocuentes, lo que transforma la notación de un acto del personaje en un rasgo de su carácter.

Como construcción, pues tal efervescencia significativa con tendencia unificadora delata el trabajo intencional del artista, no en el sentido de que planifique minuciosa y separadamente los efectos, cosa imposible por su propio carácter abierto, hipotético, fugaz, contextual, sino en el de que observa y asume el efecto del conjunto que él ha ido trabajando y definiendo en relación con los detalles. Diríamos, en este sentido, que el artista se define como tal en cuanto primer lector de su obra que, observando el efecto global (denso, difuso, no conceptual) la considera terminada y digna de ser compartida. Y así el acto comunicativo tiene como resultado, para seguir con Sperber y Wilson, «una sensación de mutualidad aparentemente afectiva más que cognitiva» (1986: 274), un sentimiento de comunidad en los contenidos que no necesita ser contrastado, una forma de conocimiento personal que presume la confirmación del otro.

El concepto de indicio, a pesar de que se sitúa en el nivel de descripción más elemental, resulta clave para comprender el mecanismo general por el que se forma el sentido en el relato literario; ello se debe, por un lado, a su carácter integrador, es decir, a la circunstancia de que existe como componente de unidades más complejas que contribuye a formar, y por otro, por su condición expresiva, pues el indicio es la manera en que los signos transmiten de manera indirecta la actitud de quien los emite o de quien mantiene alguna relación con ellos; es así cómo se constituyen los caracteres (unidades intermedias) y cómo, en suma, el relato en su integridad expresa un punto de vista sobre el mundo, el del autor implícito y el del lector.

Finalmente, no creemos que ciertas formas de novela moderna de tipo experimental queden fuera de estos patrones; como sugiere el protagonista de la novela de Isaac S. Singer *El certificado*: «Había que representar a los seres humanos con todos sus actos, pensamientos, caprichos y desvaríos. Aunque la literatura siempre ha estudiado el carácter, casi siempre ha ignorado la falta de carácter del hombre moderno». Pero la falta de carácter es también una manera de sentir la vida, una forma de carácter. Como subraya Easterling (1999: 257), a propósito de las novelas de Gordimer, las rupturas de la narratividad, los casos en que narradores y personajes no logran llevar a cabo una acción clara y decisiva, ni identificar las causas de las cosas ni interpretar el significado de los acontecimientos, remiten por contraste y comparación, a las formas canónicas de la narratividad, y expresan el sentimiento de seres incapaces de comprender las creencias, deseos, motivos y acciones del otro y de percibir el sentido de sus actos y de su propia identidad. Que a veces solo sea una moda no debe

impedir que se reconozcan las virtualidades de los discursos más anticanónicos, pues toda forma artística es, en principio, un discurso de esta naturaleza.

7.2. *La narración literaria como texto pleno*

Como puede observarse, los rasgos de la comunicación narrativa la presentan como problemática por su carácter implícito, no proposicional e inferencial (con inferencias inconscientes), lo que acrecienta el carácter indeterminado (es decir, difuso o vago, y hasta oscuro) del sentido de los mensajes y las posibilidades de divergencia con respecto a las presuntas intenciones del emisor. En este sentido, nos parece oportuno volver a la caracterización de los textos y su tipología.

7.2.1. EL SENTIMIENTO, ESTRUCTURADOR IMPLÍCITO DEL TEXTO NARRATIVO

En el capítulo 2 hemos establecido la distinción entre texto pleno y texto defectivo. El texto pleno realiza su función de interacción comunicativa poniendo en juego las tres orientaciones de apelación, abstracción e hipotaxis, mientras que el texto defectivo no es plenamente texto por carecer de alguna de ellas. La narración quedó entonces caracterizada como una subclase del texto defectivo que, sin embargo, presentaba cierta tendencia a la plenitud, esto es, a sentirse vagamente como una realización plena de la interacción comunicativa, si bien su plenitud habría de eludir los cauces de la argumentación explícita y el pensamiento abstracto ya que, formalmente, la narración es mera presentación de acciones concretas encadenadas hipotácticamente. Le falta la orientación de abstracción, que es precisamente el factor que estructura el texto pleno de acuerdo con los principios de la racionalidad y las reglas de la correcta argumentación.

Hay autores (D. E. Lloyd: 1989, N. Esaterling: 1999) que afirman que, por estas carencias, la narración debería ser tratada como textura más que como estructura, pues hacer afirmaciones acerca de sujetos específicos y tratarlos de una manera lineal y causal difícilmente representa una estructura (Lloyd, 1989: 219). Estos autores tienen conciencia de la relación entre la narración y la lectura de la mente, pero parecen concebirlas como dos formas cognitivas independientes:

Narrativity, the ability to construe agents and actions in an extended linear sequence, is the foundation of human folk psychology –that is, of our ability to infer the desires and intentions of others, to know our own desires and intentions, and to act in the pursuit of long-term goals;

at the same time, it is a cognitive mode or texture rather than a precise, rule governed sequential structure like a sentence (N. Easterling, 1999: 249, la cursiva es nuestra).

No estamos de acuerdo con esta visión; la textura, el entreveramiento de las oraciones (y del contenido que representan) no es una condición suficiente de la textualidad, se requiere también la unidad, y esta depende directamente de la condición de estructura. Al defender el carácter de texto pleno para la narración literaria postulamos, por tanto, la acción de un factor estructural. Ahora bien, este factor, como hemos tratado de analizar en estos últimos capítulos, es de carácter implícito y no nocional: el sentimiento (el carácter o la cosmovisión) hacia el que apuntan las acciones y el acto narrativo, por un lado, y refuerzan la textualidad y sus indicadores, por otro. Los accidentados avatares que sufren los personajes y mantienen en vilo la atención del lector de la novela están orientados a que, a través de ellos, se vaya manifestando el sentido de la existencia, que no tiene forma proposicional. En este sentido, el suspense es un valor de la narración en cuanto forma de entretenimiento orientado a producir emociones, pero, desde el punto de vista estético, los acontecimientos, cuyas incertidumbres nos inquietan, nos intrigan y nos admiran, cuentan como expresión de los movimientos de la voluntad que los hacen posibles.

Pero, claro está, para que se alcance la condición textual no es suficiente la sucesiva interpretación de las conductas por separado. Se precisa igualmente la integración de los resultados en una dirección homogénea, favorecida precisamente por esa compulsión de coherencia que, como hemos visto, está en la base de la lectura mental de las acciones y, en definitiva, por la globalidad del acto narrativo. Esta última circunstancia invita al lector a unificar el sentido en torno a la figura del autor implícito, como su manera de sentir la vida. Pero el autor implícito no es sujeto de acciones. Su visión del mundo, por tanto, es un efecto global por las relaciones de afinidad, divergencia y modulaciones intermedias que, en virtud de los índices discursivos, podamos establecer entre él y las actitudes y disposiciones de los personajes, estas sí proyectadas por los hechos. Puesto que la acción es un lenguaje, las tendencias conductuales de cada personaje forman también una polifonía en el sentido de Bajtin y actúan orquestadamente.

Así pues, aun siendo texto pleno, la narración literaria lo es de una manera muy diferente a la del texto pleno argumentativo. En este, el elemento estructurador, algo así como el pensamiento abstracto del que se quiere hacer partícipe al lector, no solo aparece explícitamente, con frecuencia en dosis abundantes de redundancia y en términos muy precisos, sino que hacia él convergen de manera directa o indirecta,

pero generalmente explícita, todos los contenidos del texto y, cuando los significados se presentan de forma explícita y reiterada, los grados de libertad interpretativa del lector quedan anulados o, al menos, muy atenuados.

Aunque todo texto es por naturaleza incompleto y requiere de cierta participación del lector, de alguien que lo ayude a funcionar (recuérdese que para U. Eco el texto es un mecanismo perezoso, económico, que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él, 1979: 76), el texto pleno de base argumentativa pretende guiar al lector en su recorrido intelectual, le exige llenar los huecos en formas más o menos predeterminadas, le deja poco espacio para la creación personal y le invita a asumir los puntos de vista que defiende. El lector puede no estar de acuerdo con el texto, pero este desacuerdo solo es válido sobre la base de una comprensión del desarrollo de las ideas expuestas por el autor, cuya vinculación argumentativa puede ser contestada con apoyo en reglas intersubjetivas. En última instancia, el sentido del texto está expuesto en el texto mismo con claridad y precisión. El lector lo capta y, si quiere, lo discute, pero apenas interviene para crearlo.⁴²

Por el contrario, en el texto narrativo, el sentido, el contenido real del mensaje, no se presenta de manera explícita y convencional, y esto no se debe a que el autor lo haya ocultado proponiendo un enigma, sino que, por su propia naturaleza, es un contenido no expresable en palabras (ya hemos destacado que, en el relato literario, las palabras, el lenguaje, son transparentes, es decir, dan paso a los hechos, que constituyen el auténtico significante narrativo). Ahora bien, el sentido de los hechos no es un sentido prefijado por reglas ni convenciones, es un sentido que se forma en la conciencia del individuo en contacto con su experiencia acumulada y su sensibilidad, es un sentido que se forma en virtud de la interrelación de unos hechos con otros tal como los ha dispuesto el artista, en virtud del conjunto espacio-temporal abarcado por el texto y de su relación con el mundo y la historia, es un sentido, en suma, que no se puede traducir a palabras sin desvirtuar su naturaleza, sin hacerle perder su carácter sintético y holístico, sin reducirlo y falsificarlo, y sobre todo sin dar la impresión de que queda fijado de una manera definitiva, cuando en realidad se renueva en cada ocasión por la intervención del lector quien, en definitiva, construye el sentido en cada encuentro con el texto.

Ahora bien, la intervención creadora del lector no hace de la lectura un acto solipsista de pura afirmación individual. La misma confluencia de autor y lectores

⁴² Las ambigüedades, incoherencias y contradicciones son defectos del texto y ruidos de la comunicación, a no ser que se exploten con una intención suplementaria, como ocurre, por ejemplo, en los textos publicitarios.

en torno a un objeto tan complejo como el texto narrativo indica claramente una comunidad y una participación que, precisamente por referirse a lo desconocido, a lo nuevo y todavía inexpressado, no puede plasmarse en los cauces convencionales, no encuentra formulaciones abstractas y, por tanto, no tiene nitidez conceptual, ni otra identidad permanente que la del propio texto. Pero hay una comunidad virtual y, por tanto, un acto de comunicación a través de las narraciones literarias, por cuanto los participantes se reconocen como semejantes, en los determinantes biológicos surgidos en el transcurso de la evolución (como miembros de la especie) y en los condicionantes sociales que cada individuo, en forma de expectativas, convenciones y conductas adquiridas, ha asimilado en el proceso de socialización. Por tanto, cada lector capta el sentido del texto de una forma específica, de acuerdo con sus capacidades y su experiencia acumulada, pero, puesto que las primeras proceden de su configuración biológica y genética que comparte básicamente con toda la especie y las segundas, además de estar ligadas a las propias capacidades, son en gran medida resultado de interacciones con otros miembros de distintos grupos sociales, esa forma específica no se siente como arbitraria e idiosincrásica, sino como reafirmada por el autor y la comunidad.

7.2.2. EL SENTIDO DEL TEXTO: CONSTRUCCIÓN DEL LECTOR E IMPLICACIÓN COMUNITARIA

En el capítulo 2 consideramos que el texto pleno, estructuralmente argumentativo, no deja a la iniciativa del lector la construcción del conocimiento, sino que es por sí mismo una presentación directa del proceso mismo del conocer: su carácter explícito, su redundancia y su apoyo en reglas universales restringen la intervención creadora del lector, cuyo papel principal consiste en reconocer los puntos de vista del texto (del autor). El texto puede ser un estímulo que desencadene una reacción específica del lector, pero que la reacción sea cabal depende en definitiva de que haya captado bien el sentido del texto. Si bien el resultado del acto comunicativo es siempre una construcción del lector, en ese tipo de textos se trata de una construcción guiada paso a paso por la propia estructura del texto, que anticipa y asume los movimientos constructivos de la recepción para que se reconozca una especie de sentido objetivado que se propone para su aceptación o para el diálogo textual.

Por el contrario, una concepción constructivista de la comunicación y el conocimiento es fundamental para entender la narración literaria como texto pleno, y no como texto defectivo, es decir, como mera transmisión de información

concreta. En los capítulos precedentes hemos analizado cómo nuestro cerebro y nuestra mente planifican y viven las acciones propias y, en consecuencia, procesan las de sus semejantes, en relación con una gran cantidad de factores que, por causas diversas, no ocupan el centro de la conciencia, pero permanecen ligados a ella en la propia consideración de la acción. Todos esos factores derivan de los mecanismos biológicos de gestión de la acción y de las disposiciones y valores culturales adquiridos por el individuo en el curso de la socialización; el resultado de la comunicación es siempre específico de cada destinatario, aunque solo sea por la imposibilidad misma de gestionar de manera homogénea y regular esa enorme cantidad de factores que rodean y dan sentido emocional a las acciones. Pero, al mismo tiempo, están presentes factores de reciprocidad y reconocimiento que favorecen la comunicación plena en torno a contenidos no formulados. Entendemos que, los más importantes son los siguientes:

1. En primer lugar, el propio acto comunicativo o, si se prefiere, pues la comunicación es lo que se pretende validar, la apelatividad de la conducta, el dirigirse al otro o los otros a través de objetos (textos) que reclaman su atención; recordamos, de nuevo, la afirmación de Bonnefoy, el deseo de comunicar es ya él mismo una elocuencia, favorece la apertura de todos los mecanismos de comprensión, de todos los esfuerzos para el entendimiento.

2. El reconocimiento del otro como un congénere y, por tanto, la suposición tácita de que está dotado de las mismas capacidades y formas de gestión de la información sobre las acciones.

3. El mecanismo mismo de la comunicación narrativa, que supone una especie de énfasis o relieve de la acción narrada. Este énfasis es imperceptible formalmente por cuanto se halla en la coalescencia entre la economía narrativa que vuelve pertinente hasta el más mínimo detalle del contenido mimético y el sentimiento de profundidad, de veracidad y de universalidad, que todos podemos compartir y que, sin embargo, es el resultado de operaciones mentales no conscientes (al menos no verbalizadas), de tareas realizadas en las distintas capas cerebrales con los estímulos recibidos. Estas operaciones y tareas son idiosincrásicas de cada lector, pero no lo es su efecto: esa al menos triple sensación (profundidad, veracidad, universalidad) respecto a unos hechos singulares, sensación que, a la postre, es también de participación, de comunicación, por tanto, de comunidad.

4. La conciencia que tienen los lectores del carácter comunitario de buena parte de las experiencias, las valoraciones y las actitudes que se pueden relacionar con las acciones narradas, carácter que, con mucha frecuencia, se confirma a tra-

vés de contactos (conversaciones, comentarios, lecturas, alusiones) posteriores a la lectura, que ya no son, en sí, literarios, pero sí índices de un funcionamiento literario eficaz.

De esta forma, el discurso sobre las acciones se ve doblado, sin necesidad de formulación explícita, con un discurso que plasma actitudes, sentimientos, intenciones, cosmovisiones. El lector reconoce este sentido porque él mismo lo crea y, aun sabiendo de la unicidad de su acto de lectura, no deja de ver en ella una plasmación de algo que comparte con los demás.

Pero todavía hay un aspecto que nos permite subrayar más la fuerza comunicativa de los textos literarios narrativos. Es la ambigua relación que algunas narraciones no artísticas presentan con formulaciones conceptuales. El valor del relato literario como forma artística coincide con lo que problematiza su sentido y su condición de texto pleno: el sentimiento, es decir, el elemento que lo estructura es un elemento ausente, que se manifiesta sin ser nombrado, pues si es nombrado se empobrece, se falsifica, se desnaturaliza. Sin embargo, puesto que este carácter implícito vuelve al sentido inseguro y huidizo, la tendencia a traducirlo a términos convencionales llega incluso al propio emisor y, en consecuencia, a ciertos lugares del texto. Como señala Storey, defensor de un conocimiento intuitivo a través de la narración,

Few writers and still fewer readers can resist the temptation to conceptualize, especially in the face of a verbal art. Verbal processing is predominantly a left-hemisphere function, perhaps dooming literature to ratiocination (1996: 129).

Storey sostiene que, cualesquiera que sean las conexiones neurológicas últimas, la narración implica inevitablemente generalización y lo hace así, para decirlo simplemente, «porque la estructura de la narración mimetiza la búsqueda de significado, “moverse” desde el comienzo al final es implicar, al menos para la mente psicológicamente “dispuesta” para la significancia, alguna especie de sentido o fundamento para el movimiento: una respuesta a la pregunta “¿por qué?”» (Appleyard, 1990: 174).

A nuestro entender, sin embargo, no hay que confundir la búsqueda del significado con la generalización. La búsqueda de significado es, en efecto, el motor de la lectura, lo que mantiene nuestra atención sobre los sucesos imaginarios que van destilando caracteres, actitudes y puntos de vista sobre el mundo, y estos, aunque juegan el mismo papel estructurador que la generalización, aunque contienen un germen que los proyecta, universalizándolos, sobre otros caracteres, actitudes y puntos de vista, no emergen como una abstracción diferenciada, ni como una repre-

sentación conceptual, sino como un bloque integrado de minúsculos y numerosos connotadores.

Ahora bien, aunque esta cualidad es característica precisamente de la obra de arte,⁴³ de la experiencia estética en la que captamos el esplendor del sentido y la verdad, nada impide utilizar los relatos como ejemplos de ideas generales y abstractas, ni nada impide que, una vez que todo el relato, por redundancia, por determinación lógica, por coherencia con conocimientos ya establecidos, da a entender claramente generalizaciones y tesis abstractas, omita las proposiciones que expresen dichas tesis, para que sea el lector el que las formule.

Los procesos intelectuales de generalización y abstracción son la base de la comprensión de los textos en su globalidad y, por ello mismo, constituyen una de las macrorreglas del resumen tal como las ha presentado van Dijk (1978: 62), una de las operaciones que se realizan de manera mecánica en el proceso de lectura para reducir la información almacenada en la memoria de trabajo. Pero la conceptualización se impone por su nitidez y precisión, tiende a borrar las huellas de todos los elementos no conceptuales y, en el caso de los textos artísticos, da una visión no solo simplificada, sino falseada, de su sentido. Así, por ejemplo, el siguiente texto de Eduardo Galeano:

Yo era muchacho, casi niño, y quería dibujar. Mintiendo la edad, pude ir a mezclarme con los estudiantes que dibujaban una modelo desnuda.

En las clases, yo borromeaba papeles, peleando por encontrar líneas y volúmenes. Aquella mujer en cueros, que iba cambiando de pose, era un desafío para mi mano torpe y nada más: algo así como jarrón que respiraba.

Pero una noche, en la parada del omnibús, la vi vestida por primera vez. Al subir al omnibús, la pollera se alzó y le descubrió el nacimiento del muslo. Y entonces mi cuerpo ardió.

Dado el esquematismo de la anécdota, la presunción de una intención comunicativa más amplia que la mera transmisión de información y las correlaciones y contrastes entre las situaciones narradas (desnudo frente a vestido que se descubre; mirada predispuesta frente a observación espontánea), es fácil inclinar-

⁴³ Cf. Wilson (1998: 321): «Cuando trata del comportamiento humano, la ciencia es de grano grueso y envolvente, en oposición a las artes, que son de grano fino e intersticiales. Es decir, la ciencia pretende crear principios y usarlos en biología humana para definir las cualidades diagnósticas de la especie; las artes utilizan detalles finos para engordar y hacer asombrosamente claras por implicación estas mismas cualidades».

se hacia una generalización que podríamos precisar conceptualmente, como por ejemplo: «es más excitante un vestido que insinúa impremeditadamente, que un desnudo que se observa para pintar», como si el contenido narrativo se presentase para ilustrar una idea. Estos textos podrían incluirse en la categoría de los textos plenos, pero plenos en el sentido de textos sustentados en una estructura argumentativa convencional en la que se omite el último paso, pues el texto mismo regula y estimula las inferencias que ha de hacer el lector para que sea este quien lo dé. En este sentido, nos parece que el modelo proposicional de van Dijk y Kintsh (1993) es perfectamente válido para todos los textos plenos que postulan una coherencia, frecuentemente pragmática, y un nivel razonable de abstracción como marco estructural. En estos textos, las incoherencias no se sienten como tales, son lagunas que el lector llena automáticamente. No es necesario que las proposiciones inferidas por distintos lectores tengan la misma forma, pues, como ya subrayó Valery, al lenguaje ordinario le corresponde una expresión transformable, ni siquiera el mismo nivel de abstracción, pues lo más abstracto (para el texto de Galeano, por ejemplo: «lo explícito es menos estimulante que lo que se insinúa») implica lo menos.⁴⁴

El reconocimiento de una identidad de sentido en formas proposicionales diversas es precisamente una prueba más de la homogeneidad de contenido en este tipo de comunicación textual, en oposición a la comunicación artística. Ni siquiera parece necesario que la conciencia llegue a formular explícitamente, con palabras, el contenido proposicional, para captarlo intuitivamente.

Algo semejante ocurre en las narraciones artísticas y por ello mismo es difícil trazar un límite claro entre unas y otras. La diferencia se encuentra en que, en las no artísticas, no habría dificultad para llegar a una formulación proposicional intersubjetivamente aceptable, mientras que en las artísticas el consenso intersubjetivo se referiría a la imposibilidad de tal formulación, al carácter puramente tentativo, reductor y aproximativo de cualquier conceptualización. Como subraya Storey (1996: 127), la narración es un modo bihemisférico de captar el mundo, compromete la sofisticación verbal del hemisferio izquierdo y las facultades holísticas del derecho y, como modo puramente *imaginativo* de pensar, parece ingobernable para el hemisferio especializado en el pensamiento analítico. La aprehensión del sentido narrativo (pues llamarla comprensión es favorecer las connotaciones intelectualistas) pone en

⁴⁴ De ahí que la idea pueda ser válida en otros campos cambiando leves matices, si alguna señal la orienta hacia ellos; es lo que ocurre con el texto de Galeano en virtud del título que recibe: *Ventana sobre el arte*.

juego la totalidad de la vida mental del lector, integra efectos de sentido que proceden de los distintos niveles de la conciencia, está arraigada en polaridades de la experiencia, juega con contingencias y verdades parciales, trabaja con certezas frágiles y provisionales, y tiene más un carácter dialéctico que la claridad lógica del pensamiento formal operacional (Appleyard, 1990: 129).

No se trata, sin embargo, de establecer compartimentos estancos para las narraciones literarias y para las narraciones, digamos, implícitamente argumentativas, las que sugieren una tesis no formulada, que se capta intuitivamente, pero que se siente como susceptible de ser verbalizada en una sentencia. El hecho de que esta no se formalice favorece la emergencia y mantenimiento de los sentidos emocionales de la acción y aumenta las posibilidades de que el texto funcione expresivamente, literariamente, ya que es, por el contrario, la claridad, contundencia y univocidad de las proposiciones conclusivas explícitas la que ahoga la polivalencia virtual de los signos narrativos. Hay, pues, un amplio terreno en las narraciones implícitamente argumentativas que, sin ser plenamente artísticas, mantienen activos los factores expresivos y emocionales. Este terreno lo ocuparían los textos que proponemos llamar paraliterarios o cuasiliterarios, todos los textos que, siendo en mayor o menor medida vehículo de pensamiento abstracto, lo refuerzan afectivamente por medio de narraciones, como algunas columnas periodísticas del estilo de las de Manuel Vicent o Juan José Millás. La literatura ocuparía el extremo en el que la conceptualización se vuelve indeseable y falaz, porque la novedad y el carácter de su contenido carecen de cauces lingüísticos en que manifestarse.

Sin embargo, si la conceptualización es extraña e incluso antitética al sentido artístico, no lo es, según estamos viendo, ni la búsqueda de sentido, ni cierta tendencia a la universalización que, sin duda, favorecen el impulso hacia la generalización y hacia la racionalización que está en la base, según creemos, de la propia creatividad lingüística. Pero la riqueza de matices, el carácter sintético e integrador del sentimiento, la participación en él de todos los niveles de conciencia, exigen una forma de universalización diferente de la de los conceptos abstractos. La narración ofrece esta forma y lo hace manteniendo la aplicabilidad a distintos particulares, propia de la generalización, pero integrando también las diferencias individuales en cada uso. El mecanismo cerebral que hace esto posible es el que hemos analizado a propósito del síndrome de Caprgas.

El paciente afectado por esta enfermedad no reconoce a personas próximas, por ejemplo sus padres, y cree que son impostores que los suplantan. En cierto modo, el paciente con síndrome de Caprgas tiene razón, las personas cambian de un mo-

mento a otro y, globalmente, ya no son las mismas, nadie es igual a sí mismo en dos momentos distintos, ni psíquica ni físicamente; pero sin hacer ciertas abstracciones que garanticen las identidades, la vida sería imposible, de ahí que nuestro cerebro esté preparado para ello y sea capaz de reconocer la identidad personal (la abstracción, el tipo) a pesar de las peculiaridades individuales (la persona aquí y ahora, el *token*), es decir, reconocemos al individuo de siempre *en* la persona que tenemos delante, sin necesidad de hacer ninguna operación intelectual consciente, aunque sí, como hemos visto en el capítulo 5, diversas comparaciones inconscientes. Tratamos simultáneamente con un tipo y con un individuo.

Creemos que el texto literario narrativo se capta de la misma manera. Su sentido, según estamos viendo, está muy vinculado (y en algunos aspectos coincide directamente) con el carácter de los protagonistas y este requiere, para ser captado en profundidad, cierta identificación por parte del observador. La identificación no es posible si el carácter no puede reconocerse como un hipotético habitante del mundo del lector, por grotesco o singular que sea. Hay estudios empíricos (Storey, 1996: 110) según los cuales los conceptos y las técnicas usadas para describir a la gente en general y a las figuras literarias en particular no difieren en esencia. Como sugiere Jerome Bruner (1990: 38) el personaje, como las personas del mundo real, se capta como una Gestalt, no como una suma de rasgos, y la Gestalt se construye de acuerdo con alguna teoría acerca de cómo son las personas. Esta teoría es la que da consistencia a todo el mecanismo: una acción individual dispara, a través de comparaciones inconscientes con otras acciones, la emergencia, en la conciencia total, de los sentimientos que tienen detrás, de la misma manera que la comparación de sentimientos permite recordar acciones semejantes retroalimentándose mutuamente. Pero, como no tenemos conciencia del acto de comparar, tampoco lo tenemos del desfile de elementos comparados que, sin embargo, actúan en la manera en que se capta la acción: como verdadera y representativa, porque contiene los rasgos de otras muchas acciones semejantes, y cargada de sentido y de sentimiento, porque afecta a la totalidad de la conciencia, de la unidad de la mente y del cuerpo. Los neurólogos han comprobado cómo los pacientes con ciertas disfunciones perceptivas, por ejemplo la visión ciega, reaccionaban físicamente (en su piel o en su comportamiento) a objetos que decían no haber percibido (Damasio 2001: 271-273; Gazzaniga, 1985: 169-170) lo que, aplicado a nuestra argumentación, se traduce en que el efecto total no es únicamente un efecto en la mente, si es que se puede disociar del cuerpo conceptualmente, sino en el organismo como un todo, en todo el ser.

7.3. *El juicio estético de los textos narrativos*

La comprensión de las condiciones en que la narración se constituye en texto y actúa como vehículo de interacción comunicativa es necesaria para delimitar el alcance de su interpretación y evaluación en cuanto obra de arte. La comunicación narrativa, según hemos visto, se caracteriza por cierta inestabilidad y desequilibrio en los contenidos comunicados, por su carácter difuso e inaprensible en formulaciones fijas fuera del propio texto. El protagonismo del receptor en la construcción del sentido parece hacerlo irreductible a patrones de medida objetivos o intersubjetivos, pues no existe forma de hacerlo público fuera de la representación textual de acontecimientos que, si bien estimula la producción del sentido, no es el sentido. La constancia de ciertas condiciones antropológicas, biológicas y sociales compartidas por los comunicantes respalda la hipótesis de cierta homogeneidad en los contenidos de las experiencias y el sentimiento de comunidad de los participantes, pero tal homogeneidad y sentimiento se refieren en última instancia a algo implícito e inefable, a lo que parece difícil aplicar una explicación racional o una valoración intelectual válida.

7.3.1. NARRACIÓN LITERARIA Y DIÁLOGO PÚBLICO

Sin embargo, la consideración de la narración como texto y el análisis de su ubicación en el cuadro de la tipología textual permiten descubrir algunos aspectos que facilitan el diálogo público en torno a su contenido y valor:

1. La narración literaria ocupa el espacio extremo de los textos, el de los que no admiten traducción conceptual de su sentido; la existencia de narraciones complementadas con abstracciones explícitas que las cierran y estructuran o de narraciones que admiten y aun estimulan la generalización sin llegar a expresarla, es decir, la existencia de un espacio intermedio entre el texto pleno y el texto narrativo explica la tendencia a la conceptualización cuando los lectores se enfrentan a este último.

2. La existencia de un mecanismo específico de abstracción en los relatos artísticos los hace sentir como típicos, aunque sin concepto, según hemos analizado en el epígrafe precedente y en el capítulo 5.

3. La tendencia humana a la búsqueda de significado y su consiguiente formulación estable en conceptos. Podríamos recordar aquí la concepción kantiana de la idea estética, la que nos lleva a pensar mucho sin que ningún pensamiento le sea adecuado, una efervescencia de contenido que no consigue asentarse en etiquetas pero reconoce sus tentativas y sus aproximaciones.

4. La inefabilidad de lo nuevo en los cauces viejos como exigencia de creación de nuevos cauces, por tanto todavía no estabilizados, pero origen de nuevas formalizaciones conceptuales (creatividad): esto llega incluso a plasmarse en la propia lengua en términos como «kafkiano», «quijotesco» (o «un quijote»), etc.

Se puede apreciar en estos cuatro puntos una especie de recorrido imaginario que realizaría el relato desde un primer momento en que es apreciado por su originalidad expresiva, por su formulación no conceptual del sentimiento, hasta el de su reconocimiento institucional (en la institución del lenguaje y del concepto). Este resultado, que queda plasmado hasta en el léxico de la lengua en los casos más emblemáticos, pero se produce realmente siempre que se puede invocar un título literario, o un personaje o algún aspecto o segmento cualquiera para aclarar algún sentimiento o las implicaciones de una situación u otras circunstancias semejantes, este resultado, decíamos, demuestra el carácter social y público de todo el proceso, la participación colectiva, si no en la experiencia del sentido, sí en su validación como algo referido al texto y a las reacciones que puede suscitar, variables, pero controladas por dispositivos biológicos y socioculturales, e independientes de factores puramente aleatorios e idiosincrásicos, que pueden contaminar la respuesta, pero no definirla globalmente. En suma, como subrayan las teorías constructivistas, el observador no puede existir solo, pues su existencia presupone al menos otro ser, que es condición necesaria para la elaboración de un ámbito consensuado en el que aquel pueda actuar como observador (Maldonado, 2004: 60).

Así pues, entre la inefabilidad de la experiencia y la conceptualización estereotipada existe un amplio dominio en el que la obra literaria vive como objeto público. La vida de la obra consiste en su propia presencia en el diálogo social: reseñas, análisis, estudios, debates, conversaciones, referencias, un diálogo siempre aproximativo, por su propio carácter racionalizador y analítico (contrario, pues, a la aprehensión intuitiva y sintética de la lectura literaria), pero ilustrativo, en todo caso, de la validez interpersonal de la comunicación artística. Porque, en última instancia, el diálogo social es el intercambio de juicios acerca del valor y del sentido de la obra, y esos juicios solo pueden entrar en diálogo si se apoyan en razones que puedan objetivarse y compartirse (R. Boudon, 1999: 283). Naturalmente, los aspectos que están en juego son numerosos, pero nosotros nos interesamos sobre todo por el principal vehículo de sentido (de sentimiento): las acciones narradas. Comprender las razones del juicio sobre el texto narrativo es, en gran medida, captar las causas de las acciones, las razones o la sinrazón de la que surgen, pues,

como ya hemos analizado, en cuanto están enraizadas en la conciencia, individual o colectiva, de seres humanos, tales causas son el componente más sustancial de ese sentido y se traducen en sentimientos, caracteres, puntos de vista sobre el mundo, aquello que es propio del arte plasmar.

7.3.2. EL LENGUAJE CRÍTICO SOBRE LA NARRACIÓN ARTÍSTICA

Los juicios sobre las obras han de relacionar, por tanto, las líneas de la acción con el sentido que ocultan y expresan. El juicio solo puede intentar nombrarlo y explicarlo, sin captarlo del todo en su vehículo analítico-conceptual. Veamos algunos casos paradigmáticos, por ejemplo, la reseña de Ayala-Dip⁴⁵ de la novela de Pedro Zarraluki, *Un encargo difícil*, ganadora del premio Nadal 2005. El crítico comienza comparándola con una novela anterior del mismo autor, precisamente en algunos aspectos destacados del sentido:

El aire externo de los personajes de *Hotel Astoria*, un aire de lujo canalla, cómplice y turbio, tiene muy poco que ver con el de los que inundan con sus despojos existenciales su nueva novela, pero algo de esa sustancia triste del que ha perdido una guerra y debe sobrevivir, y del que la ha ganado pero gestiona esa victoria contra su propia integridad moral, de eso tiene no poco la novela de Pedro Zarraluki.

Las afirmaciones se presentan como objetivas, el carácter como atributo de los personajes, no como impresión del crítico. Es cierto que este se refiere al talante de los personajes de la primera novela con un término de significado tan etéreo como «aire», «un aire de lujo canalla, cómplice y turbio», que, al tiempo que le da un valor aproximativo y difuminado, deja claro que se trata de un efecto de sentido y no de una propiedad irrefutable. La expresión «aire externo» ya es de por sí elocuente, pues en cuanto externo podría presentarse de manera más plástica, pero en cuanto aire pierde los contornos y la presencia física, para convertirse en envoltura invisible, en atmósfera espiritual. En todo caso, el crítico habla, entendemos que con legitimidad, como si se tratara de cualidades objetivas, o al menos intersubjetivas o consensuadas públicamente entre los lectores de Zarraluki, pues es una novela ya difundida y conocida, que sirve como referencia para entender la nueva. Por eso,

⁴⁵ Publicada en *Babelia, El País*, 12-02-2005.

para aludir al sentido de esta última se mantiene la idea de «aire», aunque la sintaxis permite elidir el término («el de los que inundan con sus despojos existenciales»), y luego, de forma no menos vaporosa se habla de «algo de esa sustancia triste» que, con acierto, el crítico vincula a las peripecias de los personajes sucintamente evocadas («del que ha perdido una guerra y debe sobrevivir, y del que la ha ganado pero gestiona esa victoria contra su propia integridad moral») para que el lector examine la conexión.

El penúltimo párrafo de la reseña, centrado ya en la última novela, es un modelo de ágil y penetrante uso de los conceptos que intentan acercarse a los sentidos, y de sobria y convincente presentación de las acciones con que se vinculan:

Como sucedía en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, en la novela de Zarraluki alguien tiene que matar y no mata. Esto define el tono de piedad, de perdón tácito y esperanza que rezuma toda la novela. A partir del momento en que Benito no cumple con su cometido, uno ya comienza a sospechar que la historia tiene en su horizonte acordar un contrato de supervivencia digno de llamarse vida y humana. La presencia de Camila, los fragmentos de diario que alterna Pedro Zarraluki en su relato, sirven para recordar al lector trámites de la barbarie en plena guerra, pero sobre todo, para compensar esa inercia pueblerina con que se apuntala una victoria sangrienta con grandes dosis de lúcida inocencia.

Ahora los efectos de sentido se nombran como *tono* y la novela no lo describe, ni lo significa, sino que lo «rezuma», expresión metafórica que expresa bien ese carácter inaprensible en formas concretas propio de los sentidos de la acción, como el *horizonte* que uno ya comienza a *sospechar*, una especie de expectativa de sentido nombrado igualmente de forma perifrástica y aproximativa («acordar un contrato de supervivencia digno de llamarse vida y humana»). Los mecanismos por los que la acción destila sus contenidos implícitos quedan patentes en la manera en que nos es brevemente presentada («alguien que tiene que matar y no mata», «a partir del momento en que Benito no cumple con su cometido»). El crítico consigue unir la acción con el sentido gracias a una formulación esquemática, es decir, abreviada y estructural, de la primera que se vincula fácilmente con descripciones abstractas y aproximativas del segundo: alguien que tiene que matar y no mata está sometido necesariamente a impulsos, motivaciones y consecuencias complejas y contradictorias que solo el detalle de la acción puede expresar en su unidad y riqueza, pero que el lenguaje crítico formula de forma aproximativa y abstracta, no como reproducción del sentido, sino de sus líneas de producción y unificación.

Veamos otro ejemplo, el del análisis que hace Javier Echevarría de la novela de Salinger, *El guardián entre el centeno*, que curiosamente titula «La música de la inmadurez»:⁴⁶

Resulta sorprendente, 50 años después de su publicación, la vigencia de *El guardián entre el centeno*. No es la vigencia de los clásicos, qué va. Tampoco la de las obras maestras. Ni siquiera la de las obras de culto, o al menos no exactamente. Es algo más raro, relativo a eso tan difícilmente formulable (y de tan imprevisible persistencia) que constituye el tono de un narrador. Infantilismo, intransigencia, exageración, piedad, desvarío, condescendencia, lirismo, humor y tristeza, una infinita tristeza: tales son los ingredientes principales que determinan el tono inconfundible de Holden Caulfield, el protagonista y narrador de *El guardián entre el centeno*.

De nuevo el término *tono* para referirse a algo que se asume como raro y difícilmente formulable, que está ligado a la narración, pero también al carácter (protagonista y narrador), y que el crítico formula en una suma de conceptos abstractos que nos dan una idea aproximada del sentido, plasmado, sin embargo, con absoluta precisión y riqueza en la sucesión de acciones contadas en el relato (y adecuadamente evocadas en el resto del artículo).

Por último, notemos la gran capacidad de condensación que tienen los conceptos para nombrar el sentido, pero a costa de disolver las diferencias de los textos concretos, en la caracterización que hace Sobejano de la novela española de posguerra, caracterización, en definitiva, del sentimiento de la vida que expresan:

A la altura de 1971 considero que en el nuevo realismo de posguerra pueden señalarse tres direcciones: hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencial), hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución (novela social) y, finalmente, hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su contexto social (novela estructural).

La manifestación de la condición humana en determinadas situaciones, la inquietud por los conflictos de la vida en comunidad, la conciencia del hombre en

⁴⁶ Publicado en *El país*, el lunes, 13 de agosto de 2001.

relación con su entorno, casi parecen tópicos, de tan abstractos, tópicos que sirven en efecto como caracterización de conjuntos y como introducción a un análisis más detallado. Este requiere ya la referencia a los hechos, para comprender el engranaje que los vincula al sentido, y explicar el funcionamiento de la experiencia personal, sin conseguir traducirla:

Caminos inciertos, título general del ciclo iniciado por Cela con *La colmena*, podría servir como denominación común del sentido de estas novelas: expresar un existir desorientado e intrascendente. Las acciones en que van concretándose sus personajes no suelen formar pasos enderezados a una meta, sino traspies, vueltas, equivocaciones, desviaciones, deslices, caídas. Cometen esas acciones personajes apesados en un laberinto, encerrados en las celdillas de la estéril colmena, atados a la noria, expuestos a seguir el falso sendero, colocados ante un espejo turbio, aislados frente a los demonios de las pasiones, asomados a la oquedad de la nada, lanzados a la deriva, puestos sobre la pendiente, desarraigados. Lo característico de este tipo de novela es que, reflejando la busca de valores auténticos como toda novela moderna que no sea de mero entretenimiento, pierde de vista el fin, a causa del efectivo dolor del camino (Sobejano: 2003: 13-14).

Nos hemos detenido a examinar el lenguaje crítico de estos textos de difusión pretendidamente amplia con el objetivo de poner de manifiesto la funcionalidad y la significación de este nivel intermedio de acercamiento al texto literario que, por supuesto, puede hacerse a través de explicaciones más detalladas y extensas, en todo caso, creemos, bien representadas en estos ejemplos. Hay que tener en cuenta que la crítica y el análisis literario no han de entenderse como sustitutos de la experiencia literaria, sino como instrumentos para revelar las fuentes de la riqueza intrínseca de las obras, para poner de acuerdo de manera explícita y reflexiva a los lectores y para adiestrarlos en el reconocimiento de las múltiples vías por las que fluyen los sentidos sin que, en el acto de lectura, lleguen a formularse de manera explícita y consciente. Sus juicios, por tanto, aun con pretensión de objetividad, tienen un valor de verdad limitado, pues las explicaciones, incluso las científicas, son ciertas en una escala menor en relación con la complejidad del arte, de la vida y de su interrelación recíproca, que la obra pone en funcionamiento ante nosotros en forma sinóptica y no reflexiva.

De manera que los juicios estéticos se inscriben en el tipo de comunicación que propone lo que hemos llamado texto pleno argumentativo: son afirmaciones de cierto nivel de abstracción, apoyadas en razones y argumentos que, por apelar a criterios compartidos y a datos objetivos, se someten al examen y la discusión, es decir, al debate social. Si bien la experiencia del arte es siempre privada y su sentido siem-

pre diverso, no lo son sus fuentes, sus estructuras, sus mecanismos, sus trasfondos, a los que los juicios se refieren en los términos y las condiciones que le son propios. Estas condiciones tienen límites en el acceso y la explicación del sentido, pero estos límites son precisamente los senderos de la participación, el diálogo, la comprensión mutua y el crecimiento personal que tendrán aplicación en futuras experiencias del mismo texto y de otros y que, por tanto, nos llevan a cuestionarnos nuestras propias experiencias. Y este cuestionamiento es importante, como señala Michael J. Parsons, porque los significados de las cosas cambian y no se pueden dar por supuestos; nuestra forma de percibir las cosas también cambia y con ella cambia nuestro yo; porque nuestra forma de ver las cosas incluye la forma que tenemos de sentirlas y valorarlas:

Nuestra experiencia necesita una reinterpretación constante si queremos evitar errores sobre nuestras necesidades y nuestros sentimientos. De lo contrario, daremos por supuestas antiguas percepciones e interpretaciones de ellos. El arte nos ayuda a aclarar nuestra experiencia, y nuestro propio yo, de la mejor manera de que somos capaces. En última instancia, su función es hacer transparente nuestra naturaleza interior, tanto para nosotros mismos como para los demás (1987: 218).

De manera que, al fundamentar nuestros juicios en razones, aclaramos y comprendemos nuestra experiencia, al tiempo que esperamos que los demás sepan comprender nuestras razones y puedan ofrecernos razones que sepamos comprender. El consenso sobre el valor de los textos artísticos es el efecto de razones objetivas. Esto no quiere decir que estas razones objetivas sean siempre percibidas, ni que lo sean inmediatamente. En el mejor de los casos, son percibidas de manera intuitiva y progresivamente puestas en evidencia.

7.3.3. JUICIO ESTÉTICO Y CONOCIMIENTO NARRATIVO

Por tanto, el juicio crítico es esencialmente social y dialógico (se dirige al otro y anticipa su respuesta). «No es un veredicto dictado desde el trono soberano de una conciencia aislada. No puede ser así si tenemos que poner en cuestión nuestra propia experiencia. La esencia de los juicios de la crítica es buscar las razones de las interpretaciones y los juicios, unas razones que en principio deben estar al alcance de cualquiera» (Parsons, 1987: 219).

Por supuesto, el juicio constituye la formalización del estadio más elevado de respuesta al texto y pone de manifiesto aspectos esenciales de las experiencias más

genuinas de conocimiento y comunicación, en particular la presencia del otro (sentimiento de comunidad) y la autoobservación (distancia crítica). Teniendo en cuenta que, como ya queda subrayado, la respuesta es enteramente privada y, por tanto, sometida a presiones externas al texto que pueden anular su fuerza creativa (no se pueden descartar interpretaciones aberrantes, incompletas, sesgadas o fallidas), estos dos aspectos permiten que nos liberemos de lo puramente individual e idiosincrásico (o, al menos, lo reconozcamos como tal y lo pongamos entre paréntesis) y hacen que la respuesta, sin dejar de ser privada y subjetiva, sea sentida por el lector como resultado de un proceso intersubjetivo, presupuesto e intuitivo, pero dispuesto a la convalidación y al riesgo de la incomprensión, como le ocurre al autor cuando presenta su obra, que, como señala Kundera, no puede ser otra cosa que una apuesta personal:

...como están siempre con nosotros, los valores de las obras de arte son constantemente cuestionados, defendidos, juzgados, vueltos a juzgar. Pero ¿Cómo juzgarlos? En el terreno del arte no hay para ello medidas exactas. Todo juicio estético es una *apuesta personal*; pero una apuesta que no se encierra en su subjetividad, que se enfrenta a otros juicios, tiende a ser reconocida, aspira a la objetividad (Kundera, 2005: 29-30).

Volvamos, para terminar, a la oposición entre texto pleno y texto narrativo literario, a las formas de comunicación que realizan y a la participación del lector en su construcción de sentido. Sin duda, el lector es quien configura en todos los casos el sentido último de la experiencia comunicativa inducida por el texto. Sin embargo, las experiencias son de muy distinta naturaleza según los textos. A través del texto pleno se crea una experiencia de conocimiento y asunción de contenidos abstractos, que se apoya en conocimientos previos presuntamente consensuados y en pautas de relación de los contenidos socialmente vigentes (los principios lógicos de la argumentación, las reglas sintáctico-semánticas), de manera que el trabajo del lector es, como hemos visto, un trabajo de seguimiento de un proceso intelectual en el que el conocimiento intersubjetivo se va construyendo ante él; aunque ayuda a hacerlo emerger, no lo produce. La significación tiene pretensiones de objetividad y debería ser reconocida por todos los eventuales destinatarios de una forma bastante aproximada, aunque su reacción a ella pueda ser muy divergente de uno a otro. La idea de Maldonado de distinguir dos «textos» diferentes, con sus respectivos sentidos y contenidos atribuidos por los sujetos de la interacción: el producido por el productor y el percibido por el receptor, no nos parece aplicable a los textos plenos. Según Maldonado, el texto producido, al estimular en el receptor la activación de nuevos conocimientos, presu-

posiciones, inferencias, etc., «es punto de partida para la creación de nuevos textos que, con frecuencia, incluso encuentran su formulación concreta en forma de resúmenes, comentarios, interpretaciones, paráfrasis, etc.» (2004: 134) Pero estos nuevos textos tienen un carácter muy distinto. Las paráfrasis, resúmenes e interpretaciones sí pueden considerarse como una especie de «texto» del lector, pero en cuanto tales están sometidas a reglas que garantizan la correspondencia con el texto principal con respecto al cual se establece su validez y corrección. Los comentarios, en cambio, si son algo más que interpretaciones, no son el «texto» del lector (en cuanto inevitable duplicación personal y operativa del texto del autor), sino un nuevo texto con el que el lector responde al del autor proponiendo nuevos contenidos y perspectivas sobre el asunto.

Por el contrario, el lector de un relato literario no tiene significación que reconocer, pues lo que recibe, en principio, es información pura acerca de hechos concretos; corresponde por entero al lector construir su sentido en el acto de lectura y lo hace, estimulado por el texto, poniendo en juego todo su ser, actualizando todos los niveles de la conciencia. Por esta razón, el sentido es una formación compleja, unitaria pero rica en matices, solo en parte nocional, que ningún resumen, paráfrasis o interpretación del texto puede captar. De hecho, las narraciones literarias no admiten resúmenes, ni paráfrasis o, mejor dicho, los resúmenes y paráfrasis no pueden captar su sentido literario, sino solo su sentido «narrativo», el esquema de la acción que, una vez reducida, pierde toda su potencia evocadora. Podemos resumir la intriga, pero difícilmente conservaremos en el resumen el halo de sentido que da valor artístico al texto completo, porque el texto no ofrece este sentido directamente, en su proceso de elaboración, sino que deja que sea el lector quien lo elabore: la plétoza de estímulos que contiene el texto y la pluralidad de dimensiones del hombre que se ponen en juego favorecen la diferenciación de las experiencias, mientras que la identidad textual y la comunidad biológica y social de los lectores generan el sentimiento íntimo de participación, ese sentimiento que se puede expresar a través de miradas y guiños, de aplausos y exclamaciones y que, en definitiva, invita al juicio y al diálogo aproximativo a través, de nuevo, de la conversación y la producción de comentarios críticos, es decir, textos plenos, argumentativos.

CONCLUSIONES

A mí la literatura me ha cambiado, me ha dado una profundidad de conciencia que no tenía, me ha ayudado a ver el mundo de otra manera, me ha agrandado el corazón.

Tobias Wolff

I

Al finalizar nuestro recorrido por los mecanismos que hacen del relato literario un texto pleno singular en el que el sentido que lo cierra y estructura brilla en los hechos sin manifestarse conceptualmente, creemos que se han puesto de manifiesto algunos resultados relevantes acerca de la narración en particular y de la literatura en general. Estos resultados se refieren, por un lado, a la explicación unitaria e integrada de las distintas propiedades y funciones que comúnmente se atribuyen a la literatura y, por otro, a las destrezas, recursos y capacidades que el ser humano emplea para hacer frente a los textos literarios. Entendemos que ambos aspectos están interrelacionados, que sin comprender las habilidades cognitivas del hombre, su capacidad para penetrar en las mentes de otros y relacionar sus hallazgos con las experiencias propias, no sería realizable la función nuclear de la literatura: la expresión y el conocimiento del sentir humano y que, en el ejercicio de esta función nuclear las disposiciones cognitivas ponen en juego relaciones y contenidos que hacen de la literatura un complemento de la historia, pues refleja las condiciones sociales de su tiempo, y de la filosofía, pues habla del hombre en general, si bien ambas cosas en un lenguaje propio no conceptual. También hemos obtenido, creemos, algunos resultados acerca de la manera en que actúa este lenguaje sobre la mente, cómo significa al margen de las estructuras lingüísticas convencionales. Además entendemos que aún es posible

integrar en este modelo perspectivas éticas y psicológicas que, por la definición misma del ámbito de investigación, no han tenido cabida en el cuerpo del trabajo, pero queremos recoger ahora.

1. En la experiencia del arte y la literatura, el hombre pone en juego habilidades que forman parte de su dotación biológica y de sus recursos para gestionar la vida diaria, pues, en definitiva, arte y literatura no son sino exteriorizaciones de nuestro organismo que, con el curso del tiempo, han alcanzado el rango de instituciones culturales.

2. La obra literaria es un dispositivo para mostrar su carácter expresivo, es decir, para ser captada como expresión del sentimiento humano. En este sentido, la ficcionalidad de sus enunciados puede entenderse como una anomalía que invita a trascender la significación literal,⁴⁷ que se revela inoperante.

3. En esta dirección, la creación literaria (el trabajo del artista) explota las compulsiones de lectura mental, significado y coherencia características del individuo sano, compulsiones que podemos considerar inscritas en la arquitectura cerebral toda vez que faltan en individuos con daños en determinadas zonas del cerebro.

4. Todo ello permite comunicar sentimientos, actitudes, caracteres y cosmovisiones de una manera más eficaz y fácil que en las interacciones aleatorias de la vida real: la ficcionalidad y la búsqueda de significado nos invitan a dejar de lado la referencialidad de los hechos, la lectura mental a captar la vida interior que contienen, la coherencia a integrarla en bloques significativos y convincentes.

5. Pero la vida interior es un resultado de la interacción entre el organismo y la vida exterior. La captación del sentimiento a través de hechos imaginarios estimula la comparación de estos con los de la propia experiencia y un reconocimiento más profundo de sus fuerzas y estructuras. De esta manera la literatura refleja la vida social, y lo hace precisamente porque es expresión del sentimiento, como consecuencia de los mismos mecanismos de expresión, que disparan la evocación de experiencias históricas y existenciales y ayudan a comprenderlas mejor.

6. Pero la comparación implica la referencia a los elementos comparados, de manera que el episodio que suscita la comparación (el conjunto de hechos narrados)

⁴⁷ Vid. Recanati (2004) para quien los procesos inferenciales resultan activados por la detección de alguna anomalía en la interpretación que resulta de la aplicación de lo que él llama *procesos pragmáticos primarios* y solo en el caso de que se detecten alguna una vez aplicados estos. Los procesos pragmáticos primarios son los de saturación, que consisten en la estricta satisfacción de las instrucciones explícitamente codificadas en las unidades lingüísticas de tipo indexical, y los de modulación, es decir, la concreción de aspectos del significado semántico de las unidades manejadas sobre la base del conocimiento del contexto.

asume, integra y simboliza todos los episodios que puede evocar si comparte con ellos importantes rasgos significativos, por ello el relato literario, sin perder la riqueza de lo concreto, tiene una significación universal que no necesita formular en términos abstractos. Esta universalidad no abstracta, por tanto, se relaciona directamente con la capacidad de representación histórica (a través de la evocación de episodios diversos) e indirectamente con la expresión del sentimiento, que desencadena la evocación a través de la comparación tal como se plantea en los dos párrafos precedentes.

Así pues, los grandes relatos nos muestran la vida en toda su complejidad: sus estructuras sociales, sus tendencias individuales, sus constantes antropológicas, las fuerzas que dirigen su evolución y un punto de vista global sobre todo ello. Sin embargo, no lo hacen ofreciendo un sentido transparente y siempre idéntico a sí mismo, lo hacen en la experiencia personal de cada lector que recibe el texto no como un mensaje misterioso de procedencia desconocida, sino como imagen viva y presente, en la que se proyecta, sin esfuerzo, con una paradójica sensación de familiaridad y de descubrimiento, ajena tanto al disfrute visceral como a la reafirmación autocomplaciente. Esta proyección creativa es fundamental para que se desarrolle todo el complejo proceso que acabamos de describir y que, en la medida en que muestra la interrelación de las diferentes facetas del arte narrativo, reproduce sintéticamente las conclusiones de nuestra investigación. Como se ha visto, es el lector el que tiene que construir el sentido del mensaje, un sentido que, en definitiva, no es sino la actitud, el sentimiento o la cosmovisión de otro u otros. La literatura nos hace comprender vidas ajenas, imaginar lo que significa ser otro ser humano distinto de nosotros, la experiencia de la otredad que, puesto que se elabora activando nuestras disposiciones y nuestras experiencias acumuladas y se confronta con ellas, acaba siendo también una toma de conciencia de nosotros mismos. Es esta dialéctica entre la propia experiencia que se forma y aprehende en el reconocimiento de la experiencia del otro y esta otra experiencia con la que se confronta la que, en definitiva, permite integrar en nuestro bloque de conclusiones y en interrelación con el resto, otras dos dimensiones inscritas en la funcionalidad de la narración artística: la ética y la personal. Por tanto,

7. como decíamos, la literatura nos invita a penetrar en el mundo interior de los otros y, de esta manera, a participar y comprender sus motivaciones y actitudes; es este un valor ético nada desdeñable que surge del funcionamiento mismo de la comunicación artística, de la eficacia del texto para plasmar en la acción las fuerzas que mueven a los personajes. Como señaló Susan Sontag al recibir el premio Príncipe de Asturias de las Letras, «la literatura es, en primer lugar, una de las maneras fundamentales de nutrir la conciencia. Desempeña una función esencial en la creación de

la vida interior, y en la ampliación y ahondamiento de nuestras simpatías y nuestras sensibilidades hacia otros seres humanos y el lenguaje». No se trata, pues, de la ejemplaridad moral de las conductas que se muestran para ser seguidas o evitadas, se trata de la ejemplaridad cognitiva por la cual comprendemos las conductas, aunque sean reprobables, porque conocemos los movimientos interiores que las rigen, movimientos que, según vimos, aun siendo específicos de cada relato, están fuertemente imbricados en la estructura social (punto 5) y evocan los que determinan otras conductas reales y posibles. Jacob Bronowski ha expresado con rotundidad esta faceta del arte, curiosamente de pasada, al hilo de su defensa de la moralidad de la ciencia:

Nadie que hoy piense un poco acerca de Ana Karenina cree que está desprovista de moral y que no emite ningún juicio de valor sobre las complejas acciones de su heroína, su marido y su amante.

Al contrario, encontramos que es un libro mucho más profundo y más emocionante que un centenar de convencionales novelas acerca de este triángulo, porque muestra más cuidado, comprensión y compasión en el estudio de las fuerzas que arrastran a sus hombres y mujeres. No es una obra convencional, es una obra auténtica. Y por auténtica no entendemos alguna probable correspondencia entre la noticia aparecida en un periódico sobre una mujer que desesperada se echó al tren y el hecho en sí. Entendemos, sí, que Tolstoi comprendió a las personas y los acontecimientos, y vio en ellos la interrelación entre las personalidades, las pasiones y las convenciones, y el impacto sobre ellas de las veleidades de los acontecimientos exteriores. Hoy en día no reconocemos la validez de ninguna ética o escala de valores que no admita esto. No existe un sistema de moralidad que no asigne un elevado valor a la verdad y al conocimiento, en particular a un conocimiento consciente de sí mismo. Por tanto, es extraño que se califique de amoral a la ciencia, y por parte de personas que en sus propias vidas asignan un elevado lugar a lo verdadero.

Más significativo aún nos parece el caso de *Cinco horas con Mario*, novela en la que, como se recoge en el capítulo 5, se expresa una visión del mundo a través de un personaje, Carmen, visto de manera crítica, como representante de la simplicidad, la reacción, el poder y la autocomplacencia. Sin embargo, aun asumiendo el punto de vista del autor implícito, el lector no deja de percibir las determinaciones que mueven a Carmen, contribuyen a reafirmar su carácter, limitan su responsabilidad e invitan a comprenderla y aceptarla.

8. Por último, pero implícito en todo el desarrollo precedente, la experiencia literaria es una experiencia de uno mismo. En su magnífico libro sobre el autismo, que en gran medida puede ser leído, por contraste, como un libro de teoría literaria, Utah

Frith llega a la conclusión de que la capacidad de dar sentido a los demás equivale a la capacidad de dar sentido a sí mismo: «La autoconciencia es el punto culminante de la capacidad de atribuir estados mentales, carecer de la segunda es carecer de la primera» (Frith, 1999: 233). Por lo tanto, a la inversa, este sutil pero continuado trabajo que el lector realiza para dar sentido a las acciones de los otros tiene como consecuencia inevitable la toma de conciencia de sí mismo. Cuando tomamos conciencia de nuestra respuesta a una obra literaria, también tomamos conciencia de nuestro yo, nuestros propios sentimientos e ideales. Como señala Parsons a propósito del juicio, la fase más madura de respuesta estética, «la autocomprensión se produce cuando comprendemos lo que compartimos con los demás». La lectura de los textos narrativos nos coloca doblemente en esta situación al ponernos ante las acciones imaginarias de los personajes, al hacernos pretender que nuestra respuesta habría de ser compartida por nuestros semejantes.⁴⁸

II

Puesto que, en el fondo, la conclusión más importante de nuestra investigación se refiere a la interdependencia de las cualidades y funciones de la narración literaria y a su integración en la experiencia unitaria que suscita, quisiéramos relacionar esta integración con la que caracteriza a lo sagrado tal como lo describe Gregory Bateson y confirmar y explicar, de esta manera, los puntos de vista que todavía relacionan el arte con este ámbito peculiar, un ámbito que, para mantenernos en el pensamiento de Bateson, tiene más que ver con la ecología que con lo religioso o, quizá mejor, relaciona la religión con la ecología y con la propia etimología de la palabra «religión» (de *religare*, fomentar la relación mental del ser humano con el universo). Lo sagrado es, para Bateson, la unidad entre las cosas y la integración de los distintos niveles de la mente, lo consciente y las diferentes formas de inconsciente, unidad e integración que no se da en el pensamiento discursivo, que

⁴⁸ Se trata de una virtualidad del relato que lo hace útil como recurso terapéutico para ciertos trastornos psicológicos. Cfr. Nardone y Watzlawick (1990: 102):

Otra modalidad importante de comunicación terapéutica es el uso de metáforas y el recurso, durante el coloquio clínico, al relato de anécdotas, breves historias o episodios acaecidos a otras personas. Esta estrategia comunicativa posee la prerrogativa de permitir la comunicación de mensajes aprovechando la forma indirecta de la proyección e identificación que, por lo común, una persona pone en práctica ante los personajes y las diversas situaciones del relato.

Esta modalidad de comunicación terapéutica minimiza la resistencia, en cuanto la persona no es sometida a exigencias directas o a opiniones directas sobre su modo de pensar y comportarse. El mensaje llega en forma velada y bajo apariencia de metáfora.

tiende a pensar en cada parte o aspecto separadamente y de esta manera a hacer violencia al sistema en su conjunto. Sin embargo, para pensar, es inevitable enfocar partes, «si queremos pensar realmente debemos hacerlo, pues es difícil pensar en todo al mismo tiempo». La integración es precisamente, si el verbo «pensar» no resulta molesto, la posibilidad de pensar en todo al mismo tiempo sin prestarle una atención consciente específica, porque toda la mente está implicada en el acontecimiento. La obra de arte nos absorbe totalmente, haciéndonos responder, como afirma Harold Bloom, a la cualidad absorbente del genio auténtico, que siempre tiene la capacidad de absorbernos a nosotros. «Absorber quiere decir recibir algo como a través de los poros, atraer toda nuestra atención y nuestro interés, consumir enteramente» (Bloom, 2003: 23).

Creemos que esta visión de lo sagrado ayuda a reducir el misterio y las connotaciones mágico-religiosas que envuelven, en ocasiones, a la creación literaria, sin, por supuesto, eliminarlas del todo. En todo caso, permiten dejar abierta la opción entre una forma de trascendencia horizontal, que sitúa lo sagrado en instancias superiores o sobrenaturales, divinas, y una trascendencia vertical, íntima, situada por debajo de la conciencia humana, del corazón y la razón (Ferry, 1996). En este sentido, creemos que las siguientes palabras de Luc Ferry, evocando a Kant, enlazan con nuestro propósito inicial de progresar en el conocimiento para reducir el misterio, al tiempo que señalan la permanencia de ciertos límites que son la razón misma de la ciencia:

J'aime ce passage où Kant dit: «À un certain point, j'ai dû abandonner le savoir pour faire place à la croyance.» Mais cet abandon ne peut avoir lieu que quand on a poussé le savoir le plus loin possible. Et cela ne se passe pas en abandonnant son esprit critique, mais simplement en le poussant tellement loin qu'on en arrive à des mystères, à des incompréhensions, à des transcendances précisément, dont les scientifiques peuvent toujours dire qu'un jour où l'autre elles seront résolues, mais dont ils savent très bien qu'elles persisteront sous une forme ou sous une autre, comme des points de fuite irréductibles puisqu'ils ont la conviction intime que la science est infinie.⁴⁹

Aplicando esta concepción a nuestros objetivos, diríamos que, para la narración artística, la integración consiste en mantener unidos los diversos estratos de sentido en el mero seguimiento de la historia, pues en la misma historia se transparentan, se proyectan sobre los distintos niveles de nuestra conciencia, su «veracidad» existencial,

⁴⁹ Entrevista a Luc Ferry en la revista digital *Nouvelles clés*, n.º 28 (<http://www.nouvellescles.com/Entretien/Ferry/Ferry.htm>).

los talentos de los sujetos, la tipicidad de los individuos y las situaciones, la cosmovisión general de la obra y la actitud íntima del lector, sin desglosarse por separado, sin ser pensados conceptualmente, más bien con un carácter similar al que tienen el tono, la intensidad y otros valores paralingüísticos de las frases, que se sienten sin ser pensados. En última instancia, como subraya Mukarovsky, defendiendo un grado de integración muy elevado, esta actitud no se refiere básicamente a aspectos o hechos concretos, sino que se proyecta sobre la realidad total:

En cuanto al signo estético, la atención se dirige, en cambio, a la realidad misma que se convierte en signo: ante nuestros ojos surge toda la riqueza de sus características, y por consiguiente también toda la riqueza y toda la complejidad del acto a través del cual el observador percibe la realidad en cuestión. La cosa que se convierte en signo estético le descubre al hombre la relación entre él mismo y la realidad. De acuerdo con el modo en que el hombre percibe y experimenta un hecho real dado, respecto al cual acaba de adoptar una postura estética, puede ser percibida y experimentada cualquier realidad, el universo entero (1970: 149).

III

La creación de un texto artístico no está sometida a reglas, no es algo que se pueda predeterminar, no es la consecuencia inexorable de un procedimiento, es el producto de un trabajo continuado sobre los materiales, hacer y deshacer, corregir, observar lo hecho, volver sobre ello, cambiar, añadir, observar, volver... hasta llegar a una última observación en la que el artista se encuentra frente a la obra terminada y decide compartirla con los otros; si no fuera porque la experiencia del trabajo previo es importantísima para captar la profundidad de la obra hecha, diríamos que el artista es simplemente el primer observador, el primer lector. En cierto modo lo es, de la misma manera que el lector es algo más que simple observador, tiene que hacer tareas creativas, pues para alcanzar una experiencia similar, habrá de recrear también un trabajo similar, aunque el trabajo del autor inscrito en la obra facilite el suyo. La literatura y el arte son formas de conocimiento cuyo primer beneficiario es el propio artista, pero no hay un mecanismo que garantice el éxito, el hallazgo. No se puede programar la integración, la confluencia de los distintos estratos de la mente, la expresión eficaz de los sentimientos que todavía el hombre no ha conseguido plasmar. Se pueden crear las condiciones que favorezcan todo ello y, una vez que el artista lo consigue y lo plasma, su obra se revela como un objeto especialmente adecuado para

que otros también realicen su experiencia, pero ya hemos analizado cuán importante es la contribución personal de cada uno, por lo que tampoco el éxito está garantizado para el lector. En realidad, es lo que ocurre con lo sagrado que, por esta dificultad inherente, corre el riesgo de ser banalizado, corrompido, falsificado:

¿Qué haremos con el uso de lo sagrado? En las culturas occidentales y cada vez más también en las orientales existe la fuerte tendencia a maltratar lo sagrado. Hemos logrado algo precioso, central para nuestra civilización, que mantiene unidos toda clase de valores vinculados con el amor, con el odio, con el dolor, con el gozo y todo lo demás, una fantástica síntesis que, a manera de puente, lo conecta todo, un modo de dar cierto sentido a la vida. Pero luego ocurre que la gente utiliza ese puente sagrado con el propósito de vender cosas. Ahora bien, en el nivel más sencillo esto es divertido, pero en otro nivel, esto comienza a convertirse en una cuestión muy grave. Según parece todos podemos recibir la influencia de cualquier embustero que con sus ardidés abarata aquello que no debería abaratarse (Bateson, 1991: 340).

Conocidas son las denuncias acerca de la crisis de la novela, de la muerte del arte y de Dios que podemos relacionar directamente con este abaratamiento de lo sagrado del que habla Bateson o con la tendencia a manipularlo a la que se refiere en otro momento. Ciertamente, la narración puede jugar papeles no artísticos en la sociedad, por ejemplo como diversión, y esto no es grave, pero no cabe duda de que muchos aspectos de la vida en la sociedad actual favorecen, si no la trivialización generalizada, sí la proliferación de productos de escaso valor y la desorientación de las personas para reconocer los que merecen la pena.

En todo caso, creemos que nuestro estudio ha puesto de manifiesto el arraigo de la literatura y de la narración en los mecanismos de la mente humana que, incluso en condiciones desfavorables, halla vías inesperadas para la expresión. Ciertamente, la literatura es una institución y, como todas las instituciones, una exteriorización de funciones de nuestro organismo, sometida a lo que el antropólogo Edward Hall llama *transferencia de proyección* (1976: 34-38) según la cual la proyección (la exteriorización) se confunde con el fenómeno proyectado o bien lo sustituye llegando a alcanzar un desarrollo propio desvinculado de la función que originalmente realizaba al organismo, como tantos productos que se fabrican, se publicitan y se consumen sin satisfacer una necesidad real, sino por el mero funcionamiento de la economía. La transferencia de proyección es un síntoma de corrupción y, por tanto, de decadencia, que podemos relacionar con la muerte del arte y con la proliferación de productos pseudoartísticos.

La transformación de la literatura en un producto mercantil la convierte, efectivamente, en un artículo más gobernado por la oferta y la demanda que por el impulso de una función antropológica que define su modo de ser; por tanto, acaba desnaturalizándose y convirtiéndose en otra cosa, confundándose con otra cosa: con una forma de diversión, cuando el relato busca suscitar emociones inmediatas y primarias sin profundizar en su contenido (por ejemplo, las narraciones interactivas y mucha literatura de consumo), con una rutina cuyas orientaciones últimas escapan a los usuarios, con sucedáneos pseudoartísticos o *kitsch* (en tantos relatos en los que el estilo grandilocuente y los comentarios vaporosos crean un halo emocional que no procede directamente de la acción).⁵⁰

Todas las producciones humanas conocen estos riesgos. Sin embargo, en el caso del arte y de la literatura que, recordemos, se manifiestan muy particularmente en relatos, habría que recordar que el impulso humano que los origina empezó a manifestarse espontánea e impremeditadamente en creaciones de otra naturaleza, como la magia y la religión; hace muy pocos siglos que se convirtió en una forma autónoma de expresión, lo que curiosamente coincide con el comienzo del mencionado síndrome de transferencia de proyección y los anuncios de su decadencia; pero nada impide pensar que en el futuro (incluso ya en el presente y en el pasado) no emerjan creaciones cuya intención no sea directamente literaria, a fin de cuentas la narración está presente en muchas otras facetas de la actividad humana, como la diversión, el periodismo, la publicidad y la comunicación interpersonal.

Marshal McLuhan justifica la ausencia de un término específico para nombrar al arte entre los balineses en el dicho de que «lo hacemos todo lo mejor posible» (1968: 416) el arte, pues, como un valor añadido a cualquier actividad en la que ponemos lo mejor de nosotros mismos, comprometemos todos los niveles de la conciencia, conse-

⁵⁰ El comentario que hace Guelbenzu de la novela *La amante de Brecht*, de Jacques-Pierre Amette, nos parece harto elocuente, muestra tanto las trampas de la narración como las posibilidades intrínsecas de una peripecia real que sirve de base al argumento:

Lo malo de este estilo de relato a base de cuadros ligeros y comentarios vaporosos es que no es un estilo siquiera, sino una forma de escamotear todas y cada una de las dificultades que entraña construir una novela para salirse por la tangente de la frivolidad. Esta es una novela-formato para uso de mentes breves que desean buscar un barniz que les evite pensar o entender o apreciar la belleza de una construcción formal. La historia en sí —el regreso de Brecht, el descubrimiento de las bases del Estado que estaba creando Ulbricht de la mano de Moscú, su propio trabajo de dramaturgo, su vida personal, con vicios y manías, con golpes de grandeza y golpes de miseria, a la hora de enfrentarse a su deteriorado estado de salud y a los pocos años que le quedaban de vida, el mundo intelectual alrededor, el ambiente del Deutsches Theater, el encuentro del arte con la política, el conflicto entre lo público y lo privado, la mano de la censura y la sombra del conformismo, la propia figura de una delatora amante...—, la historia en sí tiene de todo y todo es minuciosamente obviado en lo que posee de trabajo literario, y reducido a una serie de pinceladas superficiales en busca de un relato dinámico y guay con un punto picante de cultura (*El País*, 29/05/2004).

guimos involucrar a toda la mente. Divertir, informar, persuadir, contar al otro una peripecia vital son o pueden ser actividades narrativas que, en el afán por hacerlo lo mejor que podemos, impulsan a la profundización, la coherencia, la presentación de los hechos de modo que se facilite su comprensión, etcétera. Muchos éxitos cinematográficos, concebidos para entretener, acaban siendo formas originales de expresar una actitud ante la vida. Algunos novelistas actuales comenzaron produciendo relatos periodísticos⁵¹ que enseguida fueron reconocidos por su profundización en algún aspecto del ser humano: El *Relato de un naufrago*, de García Márquez, o los variados reportajes de *Artistas, locos y criminales*, de Osvaldo Soriano. Muchos anuncios, si los aprehendemos con la distancia debida o, en el futuro, totalmente desvinculados del contexto que los produjo, resultarán testimonios involuntarios de cierta manera de entender la vida. Finalmente, abundan hoy los textos que, concebidos como confesión personal (memorias, autobiografías, cartas, etcétera), tienen valor literario para lectores sin ninguna curiosidad personal por los hechos y las personas de que hablan, vehículos de un sentido más profundo. En estas y otras muchas circunstancias, la finalidad práctica acaba siendo trascendida y el observador desinteresado, como antes el creador, puede captar una manera de entender la existencia y sentir la vida y caer en la cuenta de sus propios sentimientos al respecto.

⁵¹ No nos referimos ahora a las columnas literarias y demás formas en que los escritores consagrados colaboran en la prensa, que ya tienen una pretensión literaria en la identificación misma del autor y constituyen géneros específicos dentro de los textos que llamamos *paraliterarios*. Nos referimos a las colaboraciones con finalidad puramente informativa (crónicas o reportajes singularmente) que, por el buen hacer de su autor, acaban impremeditadamente en arte por ser expresión original de una actitud, sentimiento o visión del mundo.

Bibliografía

- ADAM, J. M. (2001): *Les textes, types et prototypes*, Paris, Nathan.
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main, SuhrKamp. Trad. esp. Fernando Riaza, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- APPLEYARD, J. A. (1990): *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, Cambridge: Cambridge U. P.
- ARENDT, Hanna (1954): *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York Penguin Books. Trad. francesa de Patrick Lévy, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, 1989.
- ARIETI, Silvano (1976): *Creativity. The Magic Synthesis*, Basic Books, Inc., Publishers. Trad. esp. de Juan José Utrilla, *Creatividad. La nueva síntesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2001): *Teoría general del personaje*, Madrid, Heraclea.
- AYALA, F. (1971): *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar.
- BAJTIN, Mijail (1975): *Teoría y estética de la novela*, trad. esp. Helena S. Kriúvkova, Madrid, Taurus, 1989.
- BARON-COHEN, S. (1995): *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge, M. A.: MIT Press.
- BARTHES, Roland (1966): «Introduction à l'analyse structurale des récits» en *Communications*. N.º 8, pp. 1-27. Trad. esp. Beatriz Dorriots «Introducción al análisis estructural de los relatos,» *Comunicaciones. Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 pp. 9-44.
- (1970): *S/Z*, Paris, Seuil. Trad. esp. Nicolás Rosa, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- BATESON, Gregory (1972): *Steps to an ecology of mind*, New York, Chandler Publishing Company. Trad. esp. Ramón Alcalde,

- Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1998.
- (1991): *A Sacred Unity. Further steps to an ecology of mind*, Nueva York, Harper Collins Pub. Trad. esp. Alcira Bixio, *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- BECK, Aaron T. (1988): *Love is never enough*. Harper and Bow, New York. Trad. esp. *Con el amor no basta*, Barcelona, Paidós, 1990.
- BECK, Aaron T., RUSH, A. John, SHAW, Brian F. y EMERY, Gary (1979): *Cognitive therapy of depression*, The Guilford Press, New York. Trad. esp. Susana del Viso Pabón, *Terapia cognitiva de la depresión*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1983.
- BLOOM, Harold (2002): *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York, Warner Books. Traducción de Margarita Valencia, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BOBES, Naves, M.^a del Carmen (1993): *La novela*, Madrid, Síntesis.
- (2008): *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco/Libros.
- BOUDON, Raymond (1999): *Le sens des valeurs*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France.
- BREMOND, Claude: «La Logique des possibles narratifs», *Communications* 8, 60-76. Trad. esp. Beatriz Dorriots, «La lógica de los posibles narrativos» *Comunicaciones. Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 págs. 87-110.
- BRONOWSKI, Jacob (1951): *The Common Sense of Science*, London, Heineman Educational Books. Trad. esp. Manuel Carbonell, *El sentido común de la ciencia*, Barcelona, Península, 1978.
- (1958): *Science and Human Values*, New York, Harper and Row. Trad. esp. *Ciencia y valores humanos*, Barcelona, Lumen, 1968.
- (1979): *The Visionary Eye: Essays in the Arts, Literature and Science*, edited by Piero Ariotti and Rita Bronowski, Cambridge, Mass., MIT Press. Manejamos la trad. al portugués: *Arte e conhecimento. Ver, imaginar, criar*, Lisboa, Edições 70, 1983.
- BRUNER, Jerome (1990): *Acts of meaning*, Cambridge, Harvard HP. Trad. esp. *Actos de significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- BÜHLER, Karl (1934): *Sprachtheorie*, Jena, Gustav Fisher. Trad. esp. Julián Marías, *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente, 1950.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1994): «Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria», en D. Villanueva (ed.): *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 187-228.
- CAILLOIS, Roger (1958): *Le jeu et les hommes - Le masque et Le vertige*, Paris, Gallimard.
- CARROLL, Joseph (1995): *Evolution and Literary Theory*, Columbia: University of Missouri Press.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2000): *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets.
- CIAPUSCIO, Guiomar (1994): *Tipos textuales*. Fac. Fil. y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- COLLINGWOOD, R. G. (1958): *The principles of Art*, London, Oxford University Press. Trad. esp. *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- COOKE, Brett & Frederick TURNER, eds. (1999): *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts*, Lexington, Kentucky, Paragon House Publishers.
- COOKE, Brett (1999): «Wilson on Art», en Cooke, Brett & Frederick Turner, eds. (1999: 98-118).

- COSERIU, E. (1977): *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos.
- DAMASIO, Antonio (1994) *Descartes' Error*, New York: G. P. Putnam. Trad. esp. Joandomènec Roc, *El error de Descartes*, 1996.
- (1999): *The feeling of what happens. Body and Emotion in the Making Consciousness*, New York, Harcourt Brace & Company. Trad. esp. Francisco Páez de la Cadena, *La sensación de lo que ocurre. Cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia*, Madrid, Debate, 2001.
- (2003): *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Mira-Sintra, Publicações Europa-América.
- DAVIDSON, Donald (1980): *Essays on Actions and Events*, Oxford, Oxford University Press. Trad. esp. Olbeth Hansberg, José Antonio Robles y Margarita Valdés, *Ensayos sobre acciones y sucesos*, Barcelona, Crítica, 1995.
- (2004): *Problems of rationality*, Oxford, Clarendon Press.
- DENNET, D. (1991): *Consciousness Explained*, Boston, Little Brown and Co. Ed. esp.: *La conciencia explicada*, Barcelona, Paidós, 1995.
- DOUCOURNEAU, Gérard (1977): *Introduction a la musicothérapie*, Toulouse, Privat. Trad. esp. María Teesa Falcón, *Musicoterapia*, Madrid, Edaf, 1988.
- DURAND, Gilbert (1983): *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, Paris, (1ère édition, 1969). Trad. esp. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1981.
- EASTERLING, Nancy (1999): «Do Cognitive Predispositions Predict or Determine Literary Value Judgements? Narrativity, Plot and Aesthetics», in Cooke, Brett & Frederick Turner (1999: 241:262).
- Eco, Umberto (1964): *Apocalittici e integrati*, Edizione Bompiani, Milano. Trad. esp. Helena Lozano Miralles, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.
- (1979): *Lector in fabula*, Bompiani, Milano. Trad. esp. Ricardo Pochtar, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- (1994): *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, Harvard University Press. Trad. esp. Helena Lozano Miralles, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996.
- (2002): *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani. Trad. esp. Helena Lozano Miralles, *Sobre la literatura*, Barcelona, RqueR, 2002.
- EOFF, Sherman H. (1961): *The moderns Spanish novel. Comparative Essays Examining the Philosophical Impact of Science on Fiction*, New York, New York University Press. Trad. esp. Rosario Berdagué: *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- FERRY, Luc (1996): *L'Homme-Dieu ou le sens de la vie*, Paris, Éditions Bernard Grasset.
- FRIEDRICH, Hugo (1956): *Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg*. Trad. Joan Petit, *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FRIJDA, Nico H. (2005). «Emotion experience», *Cognition & Emotion*, Jun. 2005, Vol. 19, Issue 4, pp. 473-497.
- FRITH, Uta (1999): *Autism. Explaining the Enigma*, Blackwell. Trad. esp. Ángel Rivière y María Núñez Bernardos, *Autismo*, Madrid, Alianza.
- FROMM, E. (1983): *Über die Liebe zum Lebem*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. Trad. esp. *El amor a la vida*, Barcelona, Paidós, 1994.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (ed.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libro.

- GAZZANIGA, Michael S. (1983): *The social brain. Discovering the Networks of the Mind*. Trad. esp. Carlos Frade, *El cerebro social*, Madrid, Alianza, 1985.
- GENETTE, Gerard (1972): *Figures III*, («Discours du récit»), Paris, Editions du Seuil. Trad. esp. Carlos Manzano, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil. Trad. esp., Marisa Rodríguez Tapia, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GIBBS, R. (1994). *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*. New York: Cambridge University Press.
- GOPNIK, A. and A. MELTZOFF (1997). *Words, Thoughts and Theories*. Cambridge, MA: MIT Press. Trad. esp. María Sotillo Méndez e Isabel Saul Wildschütz. *Palabras, pensamientos y teorías*, Madrid, Visor, 1999.
- GRAESSER, A. C., M. A. GERNSBACHER & S. R. GOLDMAN (1997): «Cognición», en Van Dijk, T. A. (ed.): (1997: 417-452)
- HABERMAS, J. (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns. Band I. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. esp. *Teoría de la acción comunicativa, I, Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Taurus, 1987.
- HALL, Edward T. (1976): *Beyond culture*, New York, Doubleday. Trad. francesa Marie-Hélène Hatchuel, *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil, 1979.
- HALLIDAY, M. A. K. & R. Hasan (1989): *Language, context, and text*, Oxford, Oxford University Press, UK.
- HARSHAW, Benjamin (Hrushovski) (1984): «Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework», en *Poetics Today*, vol. 5: 2, pp. 227-251. Trad. esp. Eugenio Contreras, «Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico», en A. Garrido Domínguez (ed.) (1997: 123-157).
- HAWKINS, Jeff and Sandra BLAKESLEE, (2004): *On Intelligence*, Times Books, Henry Holt and Company, New York. Traducción de Carmen M. Gimeno, *Sobre la inteligencia*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- JACKSON, Tony E. (2000): «Questioning Interdisciplinarity: Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Criticism», *Poetics Today* 21: 319-47.
- JACKSON, Tony E. (2002): «Issues and Problems in the Blending of Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Study», *Poetics Today* 23: 1, 169-179.
- JOHNSON, Mark (1987): *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, University of Chicago Press.
- JOHNSON-LAIRD, Philip N. (1988): *The computer and the mind: An introduction to Cognitive Science*, Glasgow, William Collins sons and Co. Ltd. Trad. esp. Alfonso Medina, *El ordenador y la mente: Introducción a la ciencia cognitiva*, Barcelona, Paidós, 1990.
- KANT, Emmanuel (1890): *Critik der Urtheilskraft*. Edición y traducción al castellano de Manuel García Morente, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.
- KIBÉDI-VARGA, A. (1989): *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre, Mardaga Editeur.
- KOESTLER, Arthur (1949): *Insight and Outlook: An Inquiry into the Common Foundations of Science, Art, and Social Ethics*, Macmillan, New York. Trad. esp. *Discernimiento y perspectiva, Análisis de los fundamentos comunes a la ciencia, el arte y la ética social*, Buenos Aires, Emecé editores, 1962.
- KREITLER, Hans and Shulamith KREITLER (1972): *Psychology of the Arts*. Durham, NC: Duke.

- KUNDERA, Milan (2005): *Le rideau, Essai en sept parties*, Paris, Gallimard. Traducción de Beatriz de Moura., *El telón, Ensayo en siete partes*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- LAKOFF, George (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, University of Chicago Press.
- LAKOFF, George y Johnson, Mark (1980): *Metaphors we live by*, Chicago, Univ. of Chicago Press. Trad. esp. Carmen González Marín, *Metáforas de la Vida Cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1986.
- LAMARQUE, Peter (ed.) (1983): *Philosophy and Fiction: Essays in Literary Aesthetics*, Aberdeen University Press.
- LANGER, Suzanne K. (1953): *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, New York. Trad. esp. *Sentimiento y forma*, Universidad Autónoma de México, 1967.
- (1957): *Problems of art: ten philosophical lectures*, New York, Charles Scribner's Sons. Trad. esp. *Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas*, Buenos Aires, Infinito, 1966.
- (1967): *Mind: An Essay on Human Feeling*, ed. abreviada por Gary van den Heuvel, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1988.
- LAVINIO, Cristina (1993): *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia.
- LESLIE, A. (1987): «Pretense and representation: The origins of theory of mind», *Psychological Review* 94: 412-426.
- LODGE, David (2002): *Consciousness and the Novel*, Harvard University Press. Trad. esp. Miguel Martínez-Lage, con la colaboración de Eugenia Vázquez-Nacarino, *La conciencia y la novela*, Barcelona, Península, 2004.
- LOTMAN, Yuri M. (1970): *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982. Trad. del ruso de Victoriano Imbert.
- (1993): *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli. Trad. esp. de Delfina Muschetti, *Cultura y Explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- LYNCH, Enrique (1987): *La lección de Sherazade*, Barcelona, Anagrama.
- LLINÁS, Rodolfo R. (2003): *El cerebro y el mito del yo*, Barcelona, Belacqva.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel (2004): *Texto y comunicación*, Madrid, Fundamentos.
- MARINA, J. A. (1994): *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1970): *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral.
- (1992): *La ficción narrativa (Su lógica y su ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MATURANA, Humberto (1995): Entrevista en Torrente Fernando y Nicole Harf (1995).
- MAYORAL, J. (comp.) (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
- McLUHAN, Marshall (1968): «The Emperor's New Clothes», in McLuhan, Marshall and Harley Parker, *Through the Vanishing Point. Space in poetry and painting*, New York: Harper & Row. Trad. esp. «El traje nuevo del emperador», en Eric McLuhan y Frank Zingrone, *McLuhan escritos esenciales*, Barcelona, Paidós, 1998.
- MEHLER, Jacques y Emmanuel DUPOUX (1990): *Naître humain*, Paris, Odile Jacob. Trad. esp. Nuria Sebastián, *Nacer sabiendo*, Madrid, Alianza, 1992.
- MOOIJ, J. J. A. (1993): *Fictional Realities. The Uses of Literary Imagination*, Amsterdam, Benjamins.
- MUKAROVSKY, Jan (1975): *Escritos de estética y semiótica del arte*; selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet; [traducción del checo de Anna Anthony-Visova], Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- NARDONE, Giorgio y Paul WATZLAWICK (1990): *L'arte del cambiamento*, Florencia, Ponte alle Grazie. Trad. esp. Antonio

- Martínez Riu, *El arte del cambio. Manual de terapia estratégica e hipnoterapia sin trance*, Barcelona, Herder, 1992.
- NICHOLS, Sh. & STICH, S. P. (2003): *Mind-reading. An integrated Account of Pretence, Self-Awareness and Understanding Other Minds*, Oxford, Clarendon Press.
- NÚÑEZ, Rafael y Guillermo LORENZO (2004): *Tres cerditos. Uso, significado y metáfora*, Oviedo, Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo.
- ONG, Walter (1982): *Orality and Literacy*, New York, Routledge. Trad. esp. Angélica Scherp, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, F. C. E., México, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *Ideas sobre la novela*, publicada conjuntamente con *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- PARSONS, Michael J. (1987): *How we understand art*, Cambridge, The Press Syndicat of the University of Cambridge. Trad. esp. Roc Filella Escolá, *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002.
- PERCE, Ch. S.: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 volúmenes, vols. 1-6, eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss, vols. 7-8, ed. Arthur W. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931-1958.
- PERNER, J. (1991). *Understanding the representational mind*. Cambridge, MA: MIT Press/ Bradford Books. Trad. esp. Marco Aurelio Galmarini, *Comprender la mente representacional*, Barcelona, Paidós, 1994.
- PILKINGTON, Adrian (2000): *Poetic Effects, A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin.
- PINKER, S. (1994): *The Language Instinct*, New York, Harper Collins. Trad. esp. José Manuel Igoa González. *El instinto del lenguaje: cómo crea el lenguaje la mente*, Madrid, Alianza, 2001.
- (2002): *The blank slate*, The Penguin Group, New York. Trad. esp. Roc Filella Escolá, *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, Barcelona, Paidós, 2003.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglo XX y XXI*, Barcelona, Península.
- RAMACHANDRAN, V. S. and Sandra BLAKESLEE, (1998): *Phantoms in the brain. Probing the mysteries of the human mind*, New York, Quill.
- RECANATI, F. (2004): *Literal Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press. Trad. esp. Francisco Campillo, Madrid, Machado Libros, 2006.
- RYAN, Mary-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore, The John Hopkins University Press. Trad. esp. María Fernández Soto, *La narración como realidad virtual*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SACKS, Oliver (1995): *An Anthropologist on Mars Paradoxical. Seven Tales*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. esp. Damián Alou, *Un Antropólogo en Marte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- SÁNCHEZ MIGUEL, Emilio (1993): *Los textos expositivos*, Madrid, Santillana.
- SCARPETTA, Guy (2003): «Eso que solo las novelas pueden decir», *Le monde diplomatique*, marzo.
- SCHACTER, Daniel L. (1996): *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, New York: Basic Books. Trad. esp. Borja Folch, *En busca de la memoria: el cerebro, la mente y el pasado*, Barcelona, Ediciones B, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999): *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil. Trad. esp. de José Luis Sánchez Silva, *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1976): «Towards a pragmatic interpretation of fictionality», en van Dijk (ed.) 1976: 161-178.

- (1978). «La communication littéraire» en *Stratégies discursives*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 19-31. Trad. esp. José A. Mayoral: «La comunicación literaria», en J. Mayoral (comp.), 1987: 83-121.
- SEARLE, John R. (1975): «El estatuto lógico del discurso de ficción», en *Lingüística y Literatura*. Trad. R. Prada Oropeza, ed. México, Universidad Veracruzana, 1978.
- (1992): *The Rediscovery of the Mind*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press. Trad. esp.: *El descubrimiento de la mente*, ed. Crítica, 1996.
- (1983): New York: Cambridge University Press. Trad. esp. Enrique Ujaldón Benítez, *Intencionalidad: un ensayo en la filosofía de la mente*, Madrid, Altaya, 1999.
- SOBEJANO, Gonzalo (1970): *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.
- (2003): *Novela española contemporánea, 1940-1995*, Madrid, Marenostrium.
- SONTAG, S. (1966): *Against Interpretation*. Trad. esp. Javier González-Pueyo, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- SPERBER, D. & D. WILSON (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell. Trad. esp. Eleanor Leonetti, *La relevancia*, Madrid, Visor, 1994.
- STOREY, Robert (1996): *Mimesis and the Human Animal: On the Biogenetic Foundations of Literary Representation*. Evanston: Northwestern University Press.
- TOBOSO MARTÍN, Mario (2005): «Tiempo y Sujeto (X): Aspectos Neurofisiológicos de la Conciencia del Tiempo», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n.º 41, Septiembre. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/toboso41.pdf>>.
- TODOROV, T. (1970): *Todorov, Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil. Trad. esp. Silvia Delpy, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- TORRENTE Fernando y NICOLE Harf (1995): «Nuevas perspectivas de la psicoterapia cognitiva. Posracionalismo, emoción y significado personal (Entrevista a Vittorio Guidano, Michael Mahoney, Humberto Maturana, Leslie Greenberg, Juan Balbi y Héctor Fernández Álvarez)», en *Perspectiva sistémicas. La nueva comunicación*, n.º 38, 1995. <<http://www.redsistemica.com.ar/nuevas.htm>>.
- TURNER, Mark (1996): *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press.
- (2002): «The Cognitive Study of Art, Language, and Literature», *Poetics Today* 23: 1, 9-20.
- VALDÉS Villanueva, Luis M. (ed.) (1999): *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos.
- VAN DIJK, T. A. (ed.) (1976): *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North-Holland.
- (ed.) (1997): *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, Sage Publications of London, Thousands Oaks and New Delhi. Trad. esp. José Ángel Álvarez, *El discurso como estructura y como proceso*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- VAN DIJK, T. A. and Walter KINTSH (1983): *Strategies of discourse comprehension*, New York, Academic Press.
- VV. AA. (2002). *Literature and the Cognitive Revolution*, número monográfico (23, 1) de la revista *Poetics Today*.
- WELLEK, René y Austin Warren (1949): *Theory of Literature*, New York: Harcourt, Brace and Company. Trad. esp. *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1986.
- WERLICH, Egon (1976): *A Text Grammar of English*. Heidelberg, Quelle & Meyer.
- WILSON, E. O. (1998): *Consilience. The Unity of Knowledge*, New York, Alfred. A. Knopf. Trad. esp. Joandomènec Ros, *Consiliencia. La unidad del conocimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

WITTGENSTEIN, L. (1938): *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Beliefs*, de las notas de Yorick Smythies, Rush Rhees y James Taylor, ed. Cyril Barret, Berkeley, University of California Press, 1967. Trad. esp. *Lecciones y conversaciones so-*

bre estética, psicología y creencia religiosa, Introducción de Isidoro Reguera, Barcelona, Paidós, ICE/UAB, p. 64.

ZUNSHINE, L. (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.

La presente obra es una investigación sobre los procesos interiores, mentales y cerebrales, que se producen cuando leemos relatos artísticos (literarios, pero también cinematográficos y de otra naturaleza) y hacen de ellos una expresión densa, profunda, emocional, sugestiva de los distintos aspectos de la condición humana. Su originalidad estriba en la utilización de algunos conceptos de las ciencias cognitivas, para aplicarlos a cuestiones propiamente estéticas y literarias y resolver o iluminar problemas tradicionales como la significación, la participación creadora (pero en gran medida no consciente) del lector, la verdad de las ficciones, la belleza de las historias, el sentimiento que producen, todo ello en el marco de una breve, pero completa, coherente y bien ilustrada, teoría de los tipos de textos. Es un libro de teoría literaria, que incide en temas que interesan a la estética, la antropología, la semiótica, incluso la epistemología y, en general, a todas las disciplinas que tienen que ver con contar historias: cine y medios audiovisuales, periodismo, psicología...

ediuno



Ediciones de
la Universidad
de Oviedo