



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 65, Julio-Diciembre, 2012: 102 - 120
ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Aporte para la comprensión del discurso literario: la paradoja emocional

Steven Bermúdez Antúnez

*Universidad del Zulia
Maracaibo-Venezuela
E-mail: sbermudez37@gmail.com*

Resumen

El presente artículo pretende proponer una nueva paradoja al conjunto ya existente y relacionado con la ficcionalidad literaria. Esta nueva paradoja la denominamos *emocional*. Así, mediante un examen de las nociones de *paradojas* y de la categoría de *paradoja ficcional*, se sigue hacia la revisión de cómo la ficción produce efectos emocionales, lo cual se toma como fundamento para la formulación de esta nueva paradoja y las razones que sustentarían tal opción.

Palabras clave: Discurso literario, teoría de la ficcionalidad, paradoja ficcional, paradoja emocional.

A Contribution to Understanding Literary Discourse: The Emotional Paradox

Abstract

This article aims to propose a new paradox for the existing set related to literary fiction. This new paradox is called *emotional*. By examining the notions of paradox and the category of fictional paradox, one continues toward a review of how fiction produces emotional effects, taken as the basis for formulating this new paradox and the reasons that would support such an option.

Keywords: Literary discourse, theory of fictionality, fictional paradox, emotional paradox.

Preámbulo: La paradoja o lo que maravilla al entendimiento

En 2009 iniciamos una investigación sobre los mundos ficcionales y la emoción, que nos produjo varias satisfacciones (Bermúdez Antúnez, 2009, 2010, 2011). De esa larga indagación fueron surgiendo datos que desconocíamos hasta ese entonces. Uno de ellos, y quizá el más atrayente, fue constatar que la emoción que se desencadena por los mundos ficcionales funciona como resultado de un circuito paradójico. Esto es: ¿cómo podía causar emoción algo que no reunía las condiciones empíricas para hacerlo? Expliquémonos.

Sobre la base de nuestras investigaciones, nos acogimos a la propuesta

de que las emociones (en general) son el resultado de poseer creencias (estados intencionales) determinadas. A su vez, las creencias son el desenlace ante la convicción de la existencia de un «objeto» que se presenta como *garantía* de su activación. Es así como el *pathos* tiene una direccionalidad. También, desde nuestro punto de vista, lo paradójico tiene su sustento en el hecho de que las emociones que sentimos requieren del *convencimiento* de la *existencia* de dicho objeto. En consecuencia, experimentar la emoción de la rabia o el cólera se produce debido a que el sujeto *evalúa* una situación (un hecho, un suceso, etc.) y *crea* que, efectivamente, le afecta de manera injusta (Izard, 1977; Frijda, 1986 y 1988; Casacuberta, 2000; Oatley, 2002; Evans,

2003; Ekman, 2007). Sin embargo, las ficciones literarias (los estados de cosas que en ellas se despliegan, los sucesos, los conflictos, los personajes, las relaciones, los eventos, etc.) no existen empíricamente hablando, pero nos trastornan sentimentalmente. Esto es una paradoja.

1. Ahora bien, ¿qué es una paradoja?

A lo primero que podemos acceder para favorecer una definición de paradoja es a revisar su etimología. La palabra paradoja proviene del griego *para*, «contra», y *doxa*, «opinión» en el sentido de *saber común*. Así, se entiende que *paradoja* aludiría a un juicio que va en contra de la opinión o el saber común. Lo que realmente encantaba a los griegos de las paradojas era que encendían el entendimiento en el sentido de que nos producen la apariencia de racional a lo inadmisibles (del Teso Martín, 2007: 58, Sorensen, 2003a: 5). Así, las paradojas son un buen vehículo para visibilizar la oscura complejidad de las posibilidades del mundo.

Las paradojas se han constituido siempre como un punto atractivo para la especulación filosófica. Sorensen afirma que «Paradoxes are questions (or in some cases, pseudoquestions) that suspend us between *too many good answers*» (pad. xii). Así, Sainsbury (Sains-

bury, 2009:1), al igual que para del Teso Martín (ibídem), la paradoja es la consecuencia de la *supuesta* aceptabilidad de una conclusión derivada de un *supuesto* razonamiento aceptable, el cual se ha obtenido a partir de unas (*aparentes*) premisas, también aparentemente aceptables. Como puede notarse, la paradoja se afianza en este extraño juego de recursividades de lo *aparente* y de lo *aceptable*. Tanto la noción de *aparente* como de *aceptable* se pueden interpretar como que la enunciación paradójica semeja, a primera vista y sin mayores controversias, cumplir requisitos de *lógicidad* (cumple con el principio de no-contradicción). Así, la *duda* no aparece ante nuestro intelecto sino una vez que hemos mirado con detenimiento y, entonces, algo *sueña* extraño en la secuencia de premisas o en la conclusión. Tanto las premisas como la conclusión, por separado (como afirma del Teso Martín) pueden resultar congruentes, admisibles y hasta difícilmente rechazables. No obstante, una vez que se reúnen, que conviven, se origina el desajuste lógico.

Semejante también opina Pino León (Pino León, 2003). Él considera que el asunto se circunscribe a una problemática de tipo lógica: una paradoja es una elaboración proposicional sobre la cual no somos capa-

ces de afirmar ni su veracidad ni su falsedad. Esto es debido al hecho de que interpretarla como verdadera conlleva a que sea falsa o interpretarla como falsa, la hace verdadera.

En este ámbito, por ejemplo, se encuentran paradojas famosas como la antiquísima del mentiroso o la del barbero¹. En definitiva, existe cierto consenso entre los filósofos para aceptar que las paradojas son un conjunto de proposiciones que, individualmente, pueden resultar plausibles; sin embargo, al reunir las, producen una conclusión inaceptable (por contradictoria) o un profundo *ruido* en la razón. Todo lo anterior hace que sea plausible, tal como propone Sorensen (Sorensen, 2003:3) interpretarla como una especie de “acertijo”. En ellas permanecen esos vestigios y esa seducción que los juegos verbales han mostrado dentro de la tradición.

La tesis que cobijaremos consiste en aceptar, en primer lugar, que

la respuesta emocional a la literatura está estrechamente vinculada con la denominada *paradoja ficcional*, visión ya bastante debatida y aceptada en teoría de la ficcionalidad. No obstante, queremos ir más allá. En segundo lugar (y esta sería nuestra contribución) queremos proponer otra vuelta de tuerca en lo referente a esta paradoja: dentro de ella se realiza otra -que proponemos denominar *paradoja emocional*-, la cual es la responsable de que la primera se realice y perpetúe plenamente. La *paradoja emocional*, entonces, surgirá a partir de un *aparente* contrasentido en las consecuencias que se generan entre la relación de lectores, el efecto estético y el provecho humano de estas consecuencias. El propósito de este trabajo, al final, será el de elevar esta paradoja (la emocional) para que sea un nuevo habitante de esta región en la medida en que se constituye como un recurso relacional especialísimo con la literatura.

1 La *paradoja del mentiroso* se resume en el siguiente enunciado: “Esto que digo es falso”. Si es verdad que lo que dice es falso, entonces es verdadero. Claro, acá sería un buen ejemplo para plantearnos la interpretación desde el *enunciado* y desde la *enunciación*. Seguro tendríamos consecuencias diferentes. La *paradoja del barbero*, propuesta por Bertrand Russell, dice como sigue: “En una barbería hay un cartel que dice lo siguiente: “Yo afeito a quienes no se afeitan a sí mismos, y solamente a estos. La pregunta es: ¿quién afeita al barbero?”.

La paradoja ficcional como centro de especulación literaria

La teoría de la ficcionalidad literaria ha recorrido, en las tres últimas décadas, un amplísimo abanico de propuestas con las que intenta darse una configuración idiosincrática. Como ya definíamos en 2006 (Bermúdez Antúnez, 2006), el discurso ficcional (como forma de interrelación socio-semiótica) se especializaría en instaurarse a partir de la comunicación literaria. Esta propicia y acepta la creación, por parte de un autor, de entes imaginarios en un mundo ficcional que son recepcionados (e interpretados) por un lector dentro de las coordenadas que establece y demarca el pacto ficcional. La teoría de la ficcionalidad, entonces, como un aporte a la teoría de la literatura, ha tenido que concretar ciertas categorías claves para pensarse. Una de estas categorías, sin duda, ha sido trabajar sobre la que se ha dado por denominar la *paradoja ficcional*. Junto a la paradoja ficcional se localizan una serie de paradojas estéticas que entra y salen del territorio literario: la paradoja narrativa, la paradoja del suspense, la paradoja de la comedia y la paradoja de la tragedia.

La paradoja ficcional puede descomponerse de la siguiente manera:

a) Los lectores sentimos emociones por las entidades y acontecimientos ficcionales sobre los que leemos en las obras, aunque sabemos que son eso: entidades ficticias.

b) Desde el punto de vista psico-fisiológico, sentir una emoción por un objeto o un evento solamente es plausible si presuponemos que dicho objeto o evento existe u ocurre y que las características que se les adjudican efectivamente son existentes.

c) Sin embargo, nadie tiene la creencia de que, efectivamente, los objetos o los eventos que las obras de ficción presentan existan independientemente del espacio ficcional en que se plasman. Por el contrario, sabemos que estos son ficcionales y, por tanto, inexistentes².

¿Dónde se encuentra el corazón de esta paradoja? En la *aparente* contracción de sentir emociones por entidades no existentes. Es decir, la contradicción está en el hecho de que algo inexistente pueda producir la creencia (el estado mental intencional) provocadora de una emoción. Dado este marco, se ha hecho necesario recurrir a una serie de explicaciones que den cuenta de por qué esto ocurre. No obstante, esta

2 Al respecto, revisar bibliografía al final.

paradoja está anclada en una premisa previa: la aceptación de que las aseeraciones desplegadas desde el discurso ficcional literario sean interpretadas como aseeraciones con valor de verdad; de algún tipo de verdad, por lo menos.

En esta dirección, Mikkonen (Mikkonen, 2010) examina el asunto de las *proposiciones ficcionales* y su relación con la verdad o la falsedad de sus contenidos. Para ello estudia, como antesala, el hecho de que este debate está fuertemente centrado en la estética analítica anglo-americana. Searle afirmó en 1979 que autor real (como hablante y responsable real de las proposiciones ficcionales) *hace como si* hablara, dado que en realidad se «esconde» detrás de otros enunciadorees (narradorees y personajees). Así y solo así se puede aceptar las aseeraciones en un discurso ficcional³. Mikkonen aseera que de esta postura se desprende lo que podría denominarse *posición anti-cognitivista* de los asertos ficcionales. Ella aseera que las ficciones literarias no pueden ofrecer aseeraciones de verdad ni falsedad (ya que no van

dirigidas al mundo) y, por tanto, su contribución al conocimiento proposicional es invalidado. Y es así debido a que el discurso ficcional lo producen *hablantes ficticios*; o en el mejor de los casos, tal como propone Searle, el autor real *hace como que hace* aseeraciones (al ponerlas en boca de otros), sin hacerlas realmente, y debido a esto, no pueden tomarse en *serio*.

No obstante, frente a esta aparente certeza, nadie dudaría en aceptar que las ficciones literarias transmiten aseeraciones contentivas de saberes sobre el mundo o sobre puntos de vista de la realidad y que, perfectamente, pueden ser asumidas como aseeraciones valdeeras que pretenden afectar nuestro conocimiento sobre él. Esto puede rastrearse en esa manifiesta presencia de construcciones aforísticas en la red textual que constituyen a algunos mundos literarios. Considérese, a modo de ejemplo, las siguientes porciones textuales de diferentes cuentos. Empecemos con las líneas finales del cuento titulado “Álbum”, del escritor colombiano Héctor Abad:

3 Esto determina, por ejemplo, que para Searle la noción de *autor textual* o de *narrador*, son puras estrategias de encubrimiento: el autor real es el único responsable de lo que dice en una obra ficcional.

«A veces creo que el infierno, si existiera, consistiría en poder ver, en el preciso instante de nuestra muerte, lo que están haciendo en ese mismo momento las personas a quienes hemos querido».

Pasemos ahora a las afirmaciones con que comienza el cuento de Doris Lessing, “La habitación diecinueve”:

«Ésta es una historia, supongo, sobre el fracaso de la inteligencia: el matrimonio de los Rawling se había fundado en la inteligencia»⁴.

En el primer ejemplo se nos estimula a considerar el hecho (como verdad empírica) de lo que supone experimentar esa dolorosa conciencia de la muerte (de que te vas, desapareces, dejas de ser) mientras esos a quien amas siguen sus vidas y que, en muchos casos, pueden estar experimentando una vivencia totalmente opuesta a tu desgraciado destino; como en el caso del cuento en cuestión: mientras la madre moría sola en un ancianato, el personaje central disfrutaba de un delicioso encuentro amoroso. En el segundo ejemplo, se nos invita a considerar el hecho de que la inteligencia no sea garantía de éxito y que, por el contrario, puede ser más bien la ruta perfecta para la desgracia. Esta pre-

misa está presente como una amenaza a lo largo del cuento de Lessing. También serviría este último ejemplo, extraído de un cuento de la escritora mexicana Ángeles Mastreta, titulado “Ortografía”. La protagonista, después de sentirse derrotada porque su esposo «se hubiera sentido con tiempo para iniciar otra vida en otra parte», descubre, por una nota que había quedado abandonada entre los pliegues de su sofá, que la mujer por la que fue sustituida escribe con errores ortográficos. Entonces el narrador pone en la cabeza del personaje el siguiente razonamiento conclusivo:

«La ortografía es una forma sutil de la elegancia del alma, quien no la tiene puede vivir donde se le dé la gana. Según el pliego que debía firmar, la causa del divorcio era incompatibilidad de caracteres. Nada más cierto, pensó ella. La ortografía es carácter. Firmó».

Todos los ejemplos anteriores justifican a la llamada *teoría proposicional moderada de la verdad literaria*, la cual afirma que los mayores logros cognitivos de la ficción están bajo su superficie, esto es, en la idea de que las obras literarias no son aserciones literales, pero que de-

4 Héctor Abad, «Álbum». En: *27 relatos colombianos*. Editorial Planeta. Colombia. Pp. 7-10. Doris Lessing, «La habitación diecinueve». En: Doris Lessing, *Un hombre y dos mujeres*. Seix Barral España. 1998. Pp. 244-283.

bajo de su espacio discursivo se invita al lector para que *escuche* dichas aserciones dado que pueden implicar o sugerir postulados que afecten su conocimiento del mundo (Mikkonen, 2010:314). Esto es lo que podría considerarse como el efecto perlocutivo de los actos de habla ilocutivos de ficcionalización, producidos por el discurso literario. Con todo esto, Mikkonen todavía reclama que se puede ir más allá:

Many literary fictions imply assertions, or thematic claims or theses, by broad passages, such as events in the story or the work as a whole. Actually, there are even genres of literature in which making assertions in order to instruct, advice, or criticise, for example, is an essential part of a work's design function, such as allegory (*Everyman*), parable (Steinbeck's *Pearl*), satire (Orwell's *Animal Farm*), thesis novel (Golding's *Lord of the Flies*), and thesis play (Lessing's *Nathan der Weise*), to mention some (*Ídem.*).

Queda claro que para Mikkonen, el asunto de la intención autoral⁵ es relevante en lo concerniente a examinar la validez de las aserciones ficcionales. Así, para él, si las obras literarias de ficción ofrecen *afirmaciones* y *sugerencias literarias*,

esto conlleva a distinguir ambas categorías.

Las *afirmaciones literarias* se pueden considerar bastante delimitadas ya que se presentan a través de expresiones demarcadas, por ejemplo, en el habla de un personaje, el monólogo interior, el discurso explícito o el comentario. Esto las hace fácil de identificar y relativamente cómodas de interpretar. En el caso de las *sugerencias literarias*, es diferente. Ellas se presentan y son transmitidas por el entramado de recursos retórico-literarios que la obra despliega. De allí que las *sugerencias literarias* ofrezcan varias interpretaciones correctas o plausibles. De esto se desprende la implicación de que las afirmaciones que hacemos sobre la temática de una obra pueden ser parafraseadas en varias formas aceptables. Cuando el lector se interna en una obra literaria ficcional, establece conexiones entre ambos niveles y los utiliza en la construcción de su respuesta emocional. Esto ya, más o menos, lo sabíamos dado que lo señaló -sin desarrollarlo- Dolezel. Dolezel (1999:53) afirmó que en la textura de las ficciones literarias narrativas podemos encontrar dos tipos de proposiciones: las afir-

5 Esto nos lleva a considerar que el autor y su intención tienen un valor para la interpretación de la obra ficcional. Visto así, habría que aceptar el hecho de que todo autor construye una obra ficcional y pone en su textura un propósito, una intención, la cual puede o no se acogida por el lector. Lejos estaría esto de una supuesta *muerte del autor*.

maciones que expresan opiniones y creencias sobre el mundo real (*digresiones reales*), y las que incumben a las entidades del mundo ficcional (*comentario ficcional*). Estas últimas, *construyen* al mundo ficcional. En el caso de las primeras, tienen como propósito afectar nuestro conocimiento del mundo y generar una nueva mirada sobre él⁶.

Por su parte, Levinson (Levinson, 1997) acepta que responder emocionalmente a los productos artísticos es tan familiar que no puede llamarnos la atención. Lo que ocurre con la respuesta emocional está situado en los diferentes niveles que la activan; ya sea el trabajo en sí mismo o las vicisitudes que padecen los personajes. Este autor agrupa las posturas que se han ofrecido al debate sobre cómo se puede explicar que los mundos ficcionales desencadenen respuestas emocionales a sus receptores. Dado el interés que representa para la discusión, me permitiré corear (parafraseando) sus argumentos:

a) *La solución no intencional*: las respuestas emocionales a las ficciones no son, realmente y a pesar de parecerlas, emociones genuinas. En

tales casos, lo que estaría experimentado el sujeto es un estado afectivo menos complejo, tales como la alegría o reacciones espontáneas (como el shock). Este estado carece de intencionalidad y de evaluación cognitiva. No obstante, esta explicación apenas da cuenta y se ajusta con una pequeña porción de las respuestas desarrolladas a partir de la interrelación con las ficciones.

b) *La suspensión de la incredulidad*: cuando se está interactuando con ficciones literarias, los participantes se permiten, temporalmente, aceptar la creencia de que las situaciones y personajes son auténticos. Invierten, así, las *creencias* de su inexistencia a medida que se sumergen en la ficción: a mayor inmersión ficcional, mayor receptividad a los estímulos del mundo ficcional y se tiene menos presentes las valoraciones del mundo empírico. Esto supone, sin embargo, una capacidad de control de la voluntad asombrosa y entrenada, la cual posibilite mantener la distinción entre realidad empírica y realidad ficcional.

c) *Aceptar la ficción como un sustituto de la realidad*: las respues-

6 Sobre las *digresiones R*, concluye Dolezel (1999:53): «El lector o interprete (quien habitualmente presiente que estas digresiones expresan opiniones del propio autor) tiene derecho a preguntar si son verdaderas o falsas en el mundo real. Puesto que obedecen a condiciones de verdad diferentes del propio texto ficcional, las *digresiones R* no se pueden utilizar como una fuente para una semántica ficcional».

tas emocionales a las ficciones toman como reales a objetos y acontecimientos que no existen empíricamente. Dada esta situación, esta respuesta puede sustentarse sobre tres posibilidades:

1. Considerar que el objeto de la respuesta emocional sea la obra misma, la representación artística o parte de ella.

2. Considerar que el objeto de la respuesta emocional es producto de las descripciones, las imágenes, las proposiciones o los pensamientos representados por la ficción.

3. Considerar que las respuestas emocionales son reales o fenómenos de la experiencia del sujeto y que la ficción nos las activa y coloca, indirectamente, en la mente.

d) La solución antienjuicialista: las respuestas emocionales a los objetos de la ficción son la evidencia de que no se requiere de la exigencia lógica de la existencia de la entidades. Basta con un conjunto de acciones cognitivas más sutiles, tales como verlas de cierto modo, concebirlas de cierta manera o vincularlas con algo. Entendidas así, no habría que categorizarlas de modo diferente a como se hace con las emociones reales ya que ambas demandan la intervención de cierto tipo de cognitivismo.

e) La solución de la sustitución de la creencia: había que admitir

que ciertas respuestas emocionales a las ficciones necesitan de la creencia de que, solo y exclusivamente, es en el mundo ficcional en donde los personajes existen y que únicamente es allí donde les sucede, efectivamente, vicisitudes. Esta solución impone recurrir a la noción de *verdad ficcional*, defendida, por ejemplo por Dolezel (Dolezel, 1999b).

f) La solución irracionalista: esta solución propone que mientras estamos sumergidos en las ficciones literarias se produce una especie de *cortocircuito cognitivo* y nos hacemos *irracionales*. Por eso respondemos emocionalmente a los objetos que sabemos que no existen y que, por tanto, no poseen las características que se le adjudica en el mundo ficcional dado.

g) La solución de «hacer-creer» o de la imaginación: la respuesta emocional a la ficción no puede entenderse, en sentido estricto, como ejemplares de las emociones ordinarias con cuyos nombres tendemos a etiquetarlas. Es decir, sentir «miedo» en la vida real (etiqueta lingüística para un tipo de emoción) no es lo mismo que sentir «miedo» por un acontecimiento o por un personaje de un mundo ficcional. Por el contrario, son solo casos imaginarios de *hacer-creer* las emociones. La idea central es que cuando interactuamos con productos ficcionales, nos *hacemos-creer* que experi-

mentamos emociones por los objetos y acontecimientos que ocurren en el mundo ficcional.

Quede claro, entonces, que el acercamiento teórico sobre el estatus que debe cumplir un texto ficcional para suscitar emociones, presenta una larga y amplia lista de controversias críticas. Aceptar un desenlace una u otra al respecto, dependerá del *episteme* desde el cual se desprenda la discusión. En nuestro caso, asumimos que la ficción literaria es un tipo de género enunciativo, condicionado así, por su finalidad (la socialización estética de experiencias íntimas producidas por la imaginación autoral) y la situación o marco en que se desarrolla (el proceso de inmersión ficcional del lector que acepta el pacto ficcional) y que, como consecuencia, genera y proporciona a sus receptores, diversos tipos de experiencias humanas; entre ellas, las emocionales.

Ahora bien: ¿Hay emociones únicas para apreciar el arte? O lo que es lo mismo, ¿existen emociones estéticas en sí misma que solo afloran cuando estamos inmerso en el prendamiento estético? El mismo Levinson afirma que, a pesar de admitir la dificultad teórica del asunto, se podrían postular unas categorías básicas de afectos positivos concurrentes durante la experiencia estéticas. Aunque no sean

exclusivas del arte, son distintivas de la apreciación de la obra y, creemos nosotros, también por su contenido. Las candidatas podrían ser la *admiración* para la habilidad del trabajo artístico, la *fascinación* por la forma en que se presenta la obra, el placer por la *belleza* que inspira y la *intimidación* por la profundidad que lograría penetrar o expresar. Con todo y a nuestro parecer, alcanzarlas siempre supondrá que el apreciador posee o tiene a su favor cierto entrenamiento y cierta disposición que lo habilitan para experimentarlas.

Susan Feagin (Feagin, 1997) recuerda en que las obras literarias de ficción producen (algunas) emociones. Es más, para ella esta facultad es relevante ya que las convierte (a las obras literarias) en un poderoso criterio para su apreciación. Feagin centra su trabajo en indagar cómo las emociones derivan de *creencias* que el sujeto debe tener. Para sentir emociones durante el proceso lector es necesario tener *creencias* sobre la validez de lo que ocurre en el mundo ficcional, aunque los lectores saben que dichos acontecimientos no afectan, realmente, su mundo empírico. ¿Entonces? Para la autora esta experiencia se da, en ciertos casos, debido a un proceso de empatía o de sentimientos compartidos con los seres de ficción. Para la autora no es relevante la discusión de si la emo-

ción empática que experimentamos por los objetos ficcionales es igual a la experimentada en la vida real. Más bien le interesa analizar lo que se *siente al sentir empatía* por un ser de ficción, sobre todo en relación con la variedad de actos mentales que contribuyen a *imaginar* (en el sentido de que lo que ocurre, ocurre en nuestras mentes) la experimentación de una emoción. Por ejemplo, imaginar tener miedo, estar enojado, sentir remordimiento, sentir asco o repugnancia, entre otros. Por tanto, el punto crucial para Feagin es el asunto de la empatía ficcional. Es a este mismo criterio al cual ha apelado el escritor mexicano Jorge Volpi (Volpi, 2011), en un trabajo reciente, cuando afirma:

Leer una novela o un cuento no es una actividad inocua: desde el momento en que nuestras neuronas nos hacen reconocernos en los personajes de ficción –y apoderarnos así de sus conflictos, sus problemas, sus decisiones, su felicidad o su desgracia–, comenzamos a ser otros. Conforme más contagiosas –más aptas– sean las ideas que contiene una narración, sus secuelas quedarán más tiempo incrustadas en nuestra mente, como las secuelas de una enfermedad viral o de una fiebre terciaria. La única cura es, por

supuesto, el olvido. Y la lectura de otras novelas (pág. 14).

Todo lo anterior ha conducido a buscar explicaciones de cómo funciona nuestro cerebro en relación con la lectura literaria. Al respecto, Lisa Zunshine (Zunshine, 2006) ha propuesto acoger la *teoría de la mente*⁷ para explicar nuestra permanente necesidad e interés en leer ficciones literarias.

La *teoría de la mente* es, fundamentalmente, una categoría de análisis de los psicólogos cognitivos. Ellos la emplean para describir la capacidad que tenemos para aventurarnos a explicar, desde el comportamiento observable, los pensamientos, sentimientos, creencias y deseos de las otras personas. Esto quiere decir que, en general, los seres humanos nos atrevemos a emitir juicios de cómo piensan los otros («leemos sus mentes») y les asignamos estados mentales específicos, usando como evidencia el escrutinio de su actuación. Sin embargo, en realidad, lo que hacemos es traducir la autoconciencia perceptiva que tenemos de nosotros mismos a estados mentales de los otros. En el caso de la literatura, la información de tales comportamientos nos viene

7 No nos parece casual, entonces, que el libro de Jorge Volpi arriba citado lleve por título: “Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción”, 2011.

dada a través del proceso lector. Los textos se nos ofrecen con un equipaje lingüístico limitado (el texto dice lo que dice) e inevitablemente, tal como lo señaló Román Ingarden (Ingarden, 1998), repletos de *huecos* e *indeterminaciones*. Esto conlleva a que potenciemos al máximo nuestro proceso de interpretación, a que correlacionemos acciones con pensamientos y creencias y a que, finalmente, construyamos hipótesis sobre los sentimientos, creencias y emociones que se despliegan en el mundo ficcional.

2. Finalmente, un nuevo miembro: la paradoja emocional

Si aceptamos, entonces, a los productos ficcionales como *buenos ejemplares* o como *ejemplares prototípicos* para la apreciación de la respuesta emocional humana, debemos considerar la posibilidad de elevar esta nueva paradoja. Esto sería posible dado que «Entendamos, por tanto, a partir de ahora la literatura como un producto mental que, si acaso, se dirige a un estado de ánimo, pero que no depende en puridad del mundo físico» (Moreno, 2010: 79). En este sentido, el efecto lector no sólo se alcanza debido a los diversos lazos comunicantes del texto con el mundo, sino también debido a las complejas informaciones particulares que cada lector acumula de-

bido a su experiencia lectora previa. De allí que consideremos al ámbito de la lectura de ficciones literarias como un buen candidato para evidenciar cómo las emociones son producidas por procesos de evaluación cognitiva de los sujetos que las disfrutan. Estamos seguros de que llegamos a sentir emociones durante las lecturas de los productos ficcionales solo al hallar suficientes índices textuales que estimulan la producción y relación de representaciones mentales. En otras palabras, únicamente se alcanza con éxito si se colocan en el texto las necesarias referencias para que dicha evaluación se geste desde el lector y él pueda «leer la mente» de aquellas entidades ficcionales con las cuales se identifica. Este proceso es el que reconoceríamos como *construcción de la emoción literaria*. Si las emociones, tal como afirma Casacuberta (2000:259) son percepciones que nos facultan para detectar eventos del mundo y evaluarlos en relación con nuestros planes y propósitos, cuando leemos, estas (las emociones) solo se activarían en la medida en que podamos reconocer, integrar y asumir (en cierto modo y en cierta medida) que las vicisitudes que ocurren en el mundo ficcional se equiparan con las que podrían ocurrir en el mundo real y, por tanto, sus efectos serían similares. No en el sentido de que cuando leemos el proceso de

ejecución de un salvaje asesinato de un personaje, gritaríamos; sino en el sentido de que nuestra mente reacciona frente a las vicisitudes desplegadas en el mundo ficcional ya que las reconoce como trances provocadores de tal o cual emoción, y así y en cierto modo, las activa.

Volvamos sobre la noción de *la paradoja emocional*. El asunto está en que las emociones son estados cognitivos-fisiológicos genuinos, reales. Ocurren como manifestación de nuestro sistema nervioso a la evaluación de situaciones reales, específica. Son el resultado ante eventos que se presentan para proporcionarnos información para nuestros planes y metas en el mundo empírico. Pongamos por caso, el *placer*, ya que tanto que se ha hablado del placer de la lectura. Esta es una emoción que se produce como resultado de la evaluación de una situación que excita al organismo debido a que concluye que el evento le es beneficioso y favorable de algún modo y, por tanto, no tiene por qué cambiar sus planes⁸. ¿Cómo puede una obra narrativa literaria producirla, entonces? La lectura de una obra lite-

raria produce esta emoción (el placer) en tanto y en cuanto el lector tenga *la meta de obtener algo* de ella (conocimiento, aprendizaje, valores, visión de mundo, entrenamiento, regocijo, evasión, etc.), y la asuma (lea) como su *plan* para ese fin. Ahora bien, suponemos que las situaciones que nos ofrecen los productos ficcionales no *son reales* y que sus receptores lo saben, aunque para disfrutarlas las asuman como efectivamente reales (paradoja de la ficción). Sin embargo, de ellas es posible generar respuestas emocionales equivalentes a las que se generan frente a situaciones reales, fácticas. Para que dichas respuestas emocionales efectivamente se gesten y sean experimentadas por los receptores, se hace necesario que el producto ficcional *construya* la situación que conlleva a la posterior *evaluación* y el lector pueda comprender en qué medida se relacionan con los planes y metas de las entidades ficcionales. De este modo, los productos ficcionales se presentan como efectivos y diáfanos espacios en los que se pueden contemplar cómo los sujetos experimentamos

8 Sigmund Freud: *Más allá del principio del placer* (*Jenseits des Lustprinzips*, en alemán original). Fue publicada en 1920 por el Internationaler Psycho-analytischer Verlag (Leipzig, Viena, Zurich). Más tarde se incluye en el volumen VI de las Obras Completas, publicadas por la misma editorial.

nuestras manifestaciones emocionales (en la medida en que plasman las infinitas situaciones que las generan), a pesar de que ellos (los productos ficcionales) no son situaciones genuinas, solo las *representan*. Y dado que los eventos presentados en las ficcionales literarias no ocurren en el mundo empírico de los lectores, sus estructuras retórica-textuales despliegan un montaje de *mimemas*⁹ estéticos-discursivos para que los receptores logren experimentar la simulación como si lo fueran. He allí la *paradoja emocional*.

Desde tal perspectiva, es indudable que esta paradoja resulta una consecuencia inmediata de la *paradoja de la ficción*, pero es más. Es su necesaria coronación dado que se presenta como una consecuencia del proceso de inmersión ficcional, voluntariamente asumido por el lector a través del pacto ficcional¹⁰. Pon-

gamos un ejemplo con el cuento «Circe», de Julio Cortázar. Casi al final nos *horrizamos* con el plan que ha venido desarrollando Delia: envenena a sus novios para no irse nunca de la casa. También compartimos la *desesperación* y el *miedo* de los Mañara (sus padres) cuando, agazapados en la cocina, esperan que, por fin, su actual novio la estrangule para de esa manera, verse librados de su maligna presencia. Sabemos que los Mañara sienten *miedo* de su hija (no *amor*) debido a que evaluamos la situación en que se encuentran: ellos saben que su hija ha estado envenenando a sus novios y llegados a este punto, ¿qué evitará que en un futuro lo haga con ellos? Si la hija supone un peligro para ellos, ¿cómo hacen para que su plan de seguir con vida no se frustré? Cambiando de planes: no enfrentándose a ella sino esperando que otro lo haga. De allí la *sorpresa*

9 Esta categoría la ofrece Schaeffer para explicar cómo la imitación posee una presencia y un valor determinante en la comprensión y representación del mundo. Y aunque no ofrece una definición explícita, se logra inferir que son aquellos elementos seleccionados por el productor para gestionar el proceso de representación del objeto representado. Para él (2002:72), la «... imitación no es nunca un reflejo (pasivo) de la cosa imitada, sino la construcción de un modelo de esa cosa, modelo fundado en una parrilla selectiva de similitudes entre imitación y cosa imitada». Así, dado que los *mimemas* se producen por una «(...) relación de semejanza selectiva», según Sheaffer (*idem*), en el caso de la literatura, se lograrían a través del despliegue de un esfuerzo discursivo dirigido a construir esa *semejanza selectiva* a través de la selección de situaciones consideradas por el autor como las más propicias para gestar la similitud.

10 Como *pacto ficcional* entendemos (Moreno, 68) «el acuerdo establecido entre un texto ficcional y un lector de dicho texto, por el cual ese lector lee los sucesos ocurridos

que se produce en el nivel del lector. Este cuento es una maravillosa muestra de cómo se edifican, desde el universo ficcional, una gama de emociones que tiene su coronación en la postrimerías del mundo narrativo y repercuten en las emociones en el nivel del lector. Sin embargo, ninguno de esos sucesos existe. No ocurren en el mundo empírico.

La *paradoja emocional*, de índole semántica, quedaría, entonces, enunciada de la siguiente manera:

1. La praxis emocional es esencial en la vida humana como especie. Ella se logra a través de la interacción empírica con otros sujetos y con el entorno, lo cual nos lleva a aprender, a conocer, a activar y diseñar nuestras capacidades y manifestaciones emocionales. Así se alimenta nuestro mapa psico-social.

2. Tenemos experiencias emocionales al leer textos literarios, los cuales nos ponen en interacción con seres y situaciones irreales. Las experiencias emocionales derivadas de esta interacción son buenas candidatas para entrenarnos empíricamente, porque no nos pone en riesgo físico-emocional y son eficaces para afinar nuestra capacidad empática.

Vista así, *la paradoja emocional* se sitúa en esa *aparente* incompatibilidad que supone aceptar que la emoción sea necesaria para nuestra conformación humana y que ella surja a partir de interactuar con hechos reales; mientras que sea también cierto que la literatura tenga la capacidad de producir emociones y que estas (las emociones generadas por la ficción literaria) sean, a su vez, buenas candidatas. Ellas nos entrenan en la acentuación y profundización de nuestra condición humana ya que nos hacen más complejos al ejercitarnos en la empatía, pero a su vez, menos dependientes de los estímulos externos, al liberarlos de los riesgos físicos que supone el interactuar en el mundo empírico. Todo esto es posible ya que las emociones suscitadas desde la literatura:

(...) cumple (n) una tarea indispensable para nuestra especie: no sólo nos ayuda a predecir nuestras reacciones en situaciones hipotéticas, sino que nos obliga a representarlas en nuestra mente –a repetir las y reconstruirlas– y, a partir de allí, a entrever qué sentiríamos si las experimentáramos de verdad (Volpi, 2011:12).

Entonces, si comprendemos profundamente esta paradoja, podemos

como si estuvieran de verdad ocurriendo ante él». Véase bibliografía.

esgrimirla como un medio atrayente para la aceleración del gusto por la lectura de textos ficcionales. Los textos ficcionales se convertirían, así, en una valiosa vivencia con los que los seres humanos podemos ejercitar nuestro amplísimo espectro emocional y, por tanto, aumentar nuestra hondura empática. Los mundos ficcionales literarios nos dan la oportunidad de conocer la más variada gama de mundos íntimos y, en consecuencia, profundizar en nuestra humanización. Capacidad central para la supervivencia de nuestra especie¹¹.

Bibliografía

- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, S. (2006). «La teoría de la ficcionalidad como marco epistemológico para el estudio del discurso ficcional. Intereses y fronteras». *Revista de Literatura Hispanoamericana* (52).
- _____ (2009). «Mundos ficcionales, ficción y ficcionalidad como dispositivos de la respuesta emocional desde la literatura y el cine». *Revista de Literatura Hispanoamericana*. (59), 9-27.
- _____ (2010). «Las emociones y la teoría literaria. Un encuentro enriquecedor para la comprensión del texto literario». *En-Claves del pensamiento*, IV (8), 147-168.
- _____ (2011). «La respuesta emocional como consecuencia del impacto narrativo de los mundos ficcionales. La consolidación de la paradoja ficcional». *Isla Flotante*, III (3), 37-56.
- CASACUBERTA, D. (2000). *¿Qué es una emoción?* Barcelona: Editorial Crítica.
- DEL TESO MARTÍN, E. (2007). *Compendio y ejercicios de semántica II* (Vol. 94). Madrid: Arco/Libros.
- DOLEZEL, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- EKMAN, P. (2007). *Emotions revealed: recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*. New York: St. Martin's Griffin.
- EVANS, D. (2003). *Emotion: A very short introduction*. Oxford Oxford University Press.

11 Debo confesar que el libro de Volpi, acá citado en dos oportunidades, llegó a mis manos al momento en que ya había terminado de redactar este artículo. Por ello no dejé de sorprenderme el hecho de que dos mentes (la de él y la mía), en espacios y tiempos

- FEAGIN, S.L. (1997). «Imagining Emotions and Appreciating Fiction». En: M.H. y S. Laver (Ed.), *Emotion and the Arts* (pp. 50-62). New York Oxford. Oxford University Press.
- FRIJDA, N. (1986). *The emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1988). «The laws of emotion». *American Psychologist* (43), 349-358.
- _____ (1993). «The place of appraisal in emotion». *Cognition and Emotion. Número especial: Appraisal and beyond: The issue of cognitive determinants of emotion*, 7, 357-387.
- INGARDEN, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus Pensamiento (primera edición 1960).
- IZARD, C. (1977). *Human Emotions*. New York: Plenum Press.
- LEVINSON, J. (1997). «Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain». En: M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts* (pp. 20-34). New York Oxford Oxford University Press.
- MIKKONEN, J. (2010). «Literary Fictions as Utterances and Artworks». *Theoria*, 76(1), 68-90.
- MORENO, F. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: Portal Ediciones.
- OATLEY, K. (1994). «A taxonomy of the emotion of literary response and a theory of identification in fictional narrative». *Poetics*, 23, 53-74.
- _____ (2002). *Emotions and the Story Worlds of Fiction*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- OATLEY, K. & Gholamain, M. (1997). «Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction». En: M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts* (pp. 263-282). New York / Oxford: Oxford University Press.
- PINO LEÓN, C. (2003). Paradojas. *A Parte Rei. Revista de Filosofía* (25).
- SAINSBURY, R.M. (2009). *Paradoxes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHAEFFER, J.M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo.
- SEARLE, J. (1979). The Logical Statutus of Fictional Discourse. En: *Expresion and Meaning Studies in the Theory of Speech Acts* (pp. 58-75). Cambridge: Cambridge University.

diferentes, hayan expresado ideas casi gemelas. Fijémonos cómo se corresponden de manera tan próxima las últimas afirmaciones de mi artículo y estas palabras de Volpi de su libro: "... el arte no puede perseguir una meta más ambiciosa. ¿Cuál? La obvia: ayudarnos a sobrevivir y, más aún, hacernos auténticamente humanos" (pág. 8).

- SORENSEN, R. (2003). *A Brief History of the Paradox: Philosophy and the Labyrinths of the Mind*. Orford: Orford University Press.
- VOLPI, J. (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. México: Alfabara.
- ZUNSHINE, L. (2006). *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*. Ohio: The Ohio State University.