

LAS EMOCIONES Y LA TEORÍA LITERARIA. UN ENCUENTRO ENRIQUECEDOR PARA LA COMPRENSIÓN DEL TEXTO LITERARIO

STEVEN BERMÚDEZ ANTÚNEZ*

Resumen

El presente trabajo ofrece una discusión en torno a por qué la teoría literaria debería atender a las emociones como categoría heurística clave. Hasta la fecha, ellas han sido estudiadas por la biología, psicología, antropología cultural, neurología, pero muy escasamente por la teoría literaria misma. Sin embargo, la finalidad de la literatura ficcional (tanto narrativa como poética) es la de producir un efecto emocional en los lectores. La teoría literaria, cuyo interés se centra en ofrecer presupuestos y principios que expliquen el funcionamiento del fenómeno semiótico designado como *literatura*, podría conseguir en ellas buenas razones para extender sus preocupaciones e intereses.

Palabras clave: teoría literaria, emociones, ficcionalidad, mundos ficcionales.

Abstract

This paper provides a discussion about why literary theory should attend to the emotions as an important heuristic category. To date, these have been the

* Profesor Titular, Universidad del Zulia (Maracaibo-Venezuela), sbermudez37@gmail.com

subject of attention in biology, psychology, cultural anthropology, neurology, but scarcely in the literary theory itself. However, the purpose of fictional literature (whether narrative or poetry) is to produce an emotional effect upon readers. Literary theory concentrates in offering suppositions and principles that explain the operation of that phenomenon designated by semiotics as Literature. Therefore it could find in emotions good reasons to explain and extend her concerns and interests and it would offer also new critical perspectives on how Literature affects its readers.

Key words: literary theory, emotions, literary emotions and fictional worlds.

Preámbulo: de las emociones y otros laberintos

*El asunto primordial de la ficción ha sido, es
y será siempre la emoción humana, las creencias
y los valores de los seres humanos.*

John Gardner, *El arte de la ficción*

Si bien es cierto que las razones por las que un lector emprende su acercamiento a una obra de ficción son amplísimas, tampoco lo es el hecho de que durante dicho proceso debe sentir algo por lo que está leyendo. Los mundos ficcionales son las creaciones intencionales de los autores a los cuales ingresa un lector a través de las propuestas de estados de cosas ficticios, imaginarios. Para que este ingreso se haga lo suficientemente duradero (lo bastante como para conocerlos) es necesario que dichos mundos estimulen, cognitivamente, al lector y lo motiven a permanecer inmerso en su interior. Uno de los principales estímulos cognitivos que propicia la permanencia del lector en un mundo ficcional es que éste le suscite emociones. Ahora bien, ¿por qué es importante develar la participación de las emociones en la interacción ficcional? Porque ellas son incuestionables para la valoración del impacto que esta interacción gesta en la vida humana. Pongamos por caso que hemos comenzado a leer "Beloved" de Toni Morrison: "En el 124 había un maleficio: todo el veneno de un bebé. Las mujeres de la casa lo sabían y también los niños. Durante años todos aguantaron la malquerencia, pero en 1873 Sethe y su hija Denver eran las únicas víctimas".

El comienzo de esta novela ya propone un estado de cosas que hace surgir estimuladores emocionales: 1. "todo el veneno de un bebé". 2. "Sethe y su hija

Denver eran las únicas víctimas”. Morrison logra, con las afirmaciones anteriores, abrimos hacia un terreno de desgracias que quedan bien marcadas a lo largo de todo su relato. La relación de extrañeza que involucra la conexión entre ambas afirmaciones posibilita que la historia de Sethe, de comienzo a fin, sea leída desde la aguda incertidumbre que supone ser *víctima del veneno de un bebé*: ¿Cómo un bebe puede causar tal perjuicio? Toni Morrison construye, de este modo, un estado de cosas que podríamos catalogar como *oximorónicas*: nuestro saber encuentra valores contrapuestos entre las asociaciones que desencadenan la palabra *bebé*, la palabra *maleficio* y la palabra *víctima*. De este modo, el estímulo cognitivo se genera debido a que no podemos suponer que un bebé sea portador de un mal tan agudo que cause la desgracia de otras personas y más aún, que dos adultos puedan ser *víctimas* de ello. Pocas veces un texto alcanza ofrecer al lector, desde su apertura, tan específico estímulo con el cual construir la primera experiencia emocional con el mundo ficcional que desencadena.

En la literatura, la respuesta emocional puede dispararse desde diferentes distancias, esto es, podemos internarnos en ella y permitir que nos arroje hasta hacernos olvidar el entorno empírico, pero también podemos permanecer distantes, contemplando el espectáculo imaginativo que se ofrece.¹ En cualquiera de los casos, nuestra disposición a sentir o vivir dichas emociones es voluntaria y estamos en posibilidad de abandonar la experiencia en cualquier momento, y en cualquier circunstancia. Eso agrega a la ficción (literaria o visual) una diferencia sustantiva sobre las experiencias emocionales de la vida empírica: aquellas son un refinado laboratorio experimental, pero voluntario. Por el contrario, la posibilidad de controlar las situaciones en que se presentan las segundas es bastante limitada y a veces, nula. Muchas de las emociones que experimentamos en la vida cotidiana nos toman desprevenidos. De igual modo, en la mayoría de los casos no podemos “suspenderlas” o “abandonarlas”, mucho menos evitar el acontecimiento que las provoca para que cesen. Por el contrario, sobre las emociones gestadas desde y por los mundos ficcionales tenemos cierto “control” inmediato. Podemos abandonarlas cuando queramos el acontecimiento que las produce y de este modo, evitamos o rescindimos de la experiencia. De este modo, se convierten en un eslabón esencial dentro del proceso de comunicación literaria. Detengámonos en este pasaje del cuento de García Márquez, “Sólo vine a hablar por teléfono”:

¹ Keith Oatley y Mitra Gholamain, “Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction”, en Mette Hjort y Sue Laver, eds., *Emotion and the Arts*. Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 263-282.

Algo sucedió, entonces, en la mente de María que le hizo entender por qué las demás mujeres del autobús se movían como en el fondo de un acuario. En realidad, estaban apaciguadas con sedantes, y aquel palacio en sombras, con gruesos muros de cantería y escaleras heladas, era en realidad un hospital de enfermas mentales. Asustada, escapó corriendo del dormitorio, y antes de llegar al portón una guardiana gigantesca con mameluco de mecánico la atrapó de un zarpazo y la inmovilizó en el suelo con la llave maestra. María la miró de a través paralizada por el terror.

En un corto párrafo, García Márquez nos abre las puertas del horror que vivirá su personaje. A partir de entonces ese personaje principal, María, luchará por ser reconocida como persona normal entre enfermas mentales. Ese horror de saberse prisionera es compartido por el lector. Pero el lector, a diferencia de María, sí puede escapar del manicomio, dejando el libro sobre la mesa y retomando la lectura cuando la angustia producida haya aminorado.

Vale señalar que la experiencia emocional desencadenada desde el mundo ficcional no sólo está sustentada en el hecho de que el narrador la active con ciertas indicaciones, por ejemplo: "Asustada, escapó corriendo del dormitorio". Hace falta más. Es necesario que sea suficientemente instalada. Y es lo que ha sucedido. Cuando el lector llega a este pasaje del cuento de García Márquez, ya tiene una serie de datos acumulados que hacen posible que se dispare la experiencia: María viaja sola, va al encuentro de su marido, se le ha averiado el vehículo, ha pasado horas en la carretera hasta que ha sido auxiliada por el autobús, ya había notado cierta rareza entre las ocupantes del autobús, su único interés es conseguir un teléfono con el cual comunicarse con su esposo, y lo más dramático, que le resultará imposible demostrar que no es un enferma mental, ya que precisamente es eso lo argumentan muchas de las internas. Todo esto crea un poso que conduce, consecuentemente, a sintonizarse con sufrimiento del personaje desde su instancia interior y a hacer plausible la experiencia emocional de la angustia por parte del lector. La experiencia emocional está, entonces, nutrida.

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

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

Esta desatención hacia las emociones en la teoría literaria no puede menos que sorprender ya que: “Gozar de la literatura y del arte, de la gran literatura y del gran arte sobre todo, es una necesidad universal y eterna del hombre”.²

Desde la teoría literaria hasta las emociones

Para mostrar ese vínculo entre emoción y teoría literaria, se hace necesario establecer ciertas premisas. Toda reflexión sobre la pertinencia o no de la teoría literaria tiene un supuesto anterior: la literatura, como hecho empírico, como práctica semiótica, es de evidente discriminación entre las múltiples elaboraciones creadas por el ser humano.³ Desde esta perspectiva, el corpus de obras consideradas *literatura* puede identificarse y aislarse de aquel que no pertenecería a este grupo (por algún tipo de procedimiento). Esto supone que tales obras presentan una serie de *características* y *convergencias* (formales y pragmáticas) ligadas a tal proceso de discriminación. Sin embargo, y a riesgo de parecer contradictorio, no se puede ignorar, tal como lo afirma Eagleton, que “No existe ‘literatura’ tomada como un conjunto de obras de valor asegurado e inalterable caracterizado por ciertas propiedades intrínsecas y compartidas”,⁴ en lo cual, en la actualidad, no existe ninguna objeción. El concepto de *literatura*, entonces, es un concepto acuñado históricamente y, por tanto, evasivo; debido a que está injertado desde profundos condicionamientos históricos, sociales e ideológicos.

² Antonio García Berrio, *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra, 1994.

³ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 1998.

⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

Por largos periodos la historia de la teoría literaria se ha atrincherado en varias opciones críticas. Una que considera su labor como un proceso de creación de actividades metodológicas y categorías de análisis con las cuales se procura la reflexión de aspectos claves incitadores en la creación de tal fenómeno semiótico. Otra perspectiva que toma en consideración que una obra literaria la crea un autor para ser “leída”, por tanto, la tarea es ofrecer constructos “orientadores” para lecturas “adecuadas”, las cuales desalojen a las lecturas “erróneas”. En ella, la experiencia singular del lector cobra una importancia central. También se ha presentado otra tendencia que disiente de la posibilidad y de la utilidad de la teoría, dando como argumento central el hecho de que la literatura es el producto de un acto singular de creación humana. Siendo así, lo que debe atenderse y llamar la atención es precisamente dicha singularidad e individuación creativa.

Para Walter Mignolo⁵ la noción de *teoría literaria* ha estado ligada a dos direcciones: una que la conecta con la reflexión sobre las propias obras de los autores (más ligada a la interpretación y crítica) y otra con la actividad que tiene como fin la exploración de principios generales, la refutación y formulación de hipótesis. Esta última visión crea un sistema de interrelaciones de conceptos y postulados. Entonces, las *teorías* no deben confundirse con definiciones de un objeto de estudio (en nuestro caso, definiciones de la literatura o de las obras literarias). Las teorías sobre un fenómeno como el literario hay que entenderlas más bien como un conjunto de *proposiciones* sobre ese tipo de fenómeno. Tal conjunto permitiría describirlo y explicarlo. Habría que agregar, además, que las proposiciones de este conjunto se constituyen y se distinguen unas de otras debido a la consolidación de su propio cuerpo de *supuestos centrales y distintivos*. Aceptemos, por ejemplo, que un supuesto central de una teoría de la literatura podría ser que todo hecho literario está enmarcado y controlado por el marco de la *ficcionalidad*. Esto impediría valorar a las obras literarias desde interpretaciones que sólo validen su acoplamiento con los fenómenos factuales del mundo empírico. De este modo, el supuesto de la *ficcionalidad* resultaría distintivo de la teoría literaria con respecto a una teoría del mensaje informativo. Podemos ir más lejos y asumir otro supuesto distintivo de los textos considerados literarios: su capacidad semiótica totalizadora. Tal como lo afirma Michael Riffaterre,⁶ el discurso que se despliega desde los textos literarios se diferencia de otros sistemas semióticos en que éste, desde el punto de vista de

⁵ Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, IIF, UNAM, 1986.

⁶ Michael Riffaterre, “As Fear of Theory”, en *The Romanic Review*, Department of French and Romance Philology, Columbia University, núm. 3, 2002.

la representación, puede ser usado para contener a todos los otros discursos. Esto es, un discurso literario tolera y admite la inclusión del discurso histórico, periodístico, clínico, oral, académico, etcétera. A la inversa no existe la misma tolerancia y la misma posibilidad. Para Riffatere, esta ventaja representacional de la literatura la convierte en una poderosa razón para que sea centro de las investigaciones humanísticas. Pero esto también compromete a que un estudio satisfactorio de la literatura obligue a su teoría a sustentarse en diversas fuentes del pensamiento.

Recientemente, Jonathan Culler⁷ ha propuesto, por lo menos, cuatro características que debería cubrir toda teoría que trabaje con fenómenos semióticos: que sea interdisciplinaria y afecten campos fuera de su lugar de origen; que sea analítica y especulativa de modo que ataque el supuesto sentido común y todo concepto que quiera imponerse como natural; que sea reflexión sobre cómo se da sentido a un fenómeno (el literario, por ejemplo) y proporciona una honda revisión sobre la categoría que utilizamos para hablar de ese fenómeno, perturbando toda idea preconcebida al respecto. En lo concerniente al otro camino seguido por la teoría literaria, su activación ha producido cierta *resistencia*.

En el ámbito literario, las emociones sólo han sido convocadas para tratarlas desde el asunto de la experiencia íntima que provoca en cada lector. Esta visión conlleva a la identificación de la experiencia como algo transcendental de lo humano y que, por tanto, quedaría fuera de todo alcance de la especulación teórica.⁸ Pero podemos considerar que las teorías deberían cuestionar todo lo aparentemente obvio y obligar a la expansión de nuestra mirada más allá de lo apreciable. Revelan, de este modo, que toda comprensión supone un profundo esfuerzo intelectual. Las teorías preocupadas por lo literario se han enfrascado en una terca actitud de purismo innecesario y desdennan muchas otras áreas que pudieran alimentar mejor un conocimiento tan complejo como lo es el interactuar y disfrutar de productos ficcionales. Esto reivindica una tesis anunciada al comienzo de esta disertación: que la literatura trata sobre la existencia humana. Por eso, según Todorov,⁹ lo que nos proporciona no es una verdad, sino una forma de comprensión de nuestro estar en el mundo, una nueva forma de comunicación con los otros, una vía para salir de nosotros mismos y entrar, aunque sea imaginariamente, en los demás.

Dado que la interacción ficcional (por ejemplo, leer literatura o ver películas) es un tipo de interacción humana como tantas otras, y dado, también, que está

⁷ Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica, 2000.

⁸ Roger Webster, *Studying Literary Theory. An introduction*. Londres, Replika Press Pvt, 1990.

⁹ Tzvetan Todorov, *La literatura en peligro*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.

basada en elaboraciones semióticas, retóricas y en convenciones socialmente fijadas, no se puede entender en toda su extensión e impacto social si no se abre a las otras áreas disciplinares que atienden aquellos aspectos que, aunque ni propia ni estrictamente literarios, le son colindantes y determinantes. De igual manera, dado que cuando interactuamos con productos ficcionales esperamos la *eficacia* y el *éxito* de tal interacción, un asunto como las emociones y su participación en el intercambio y comprensión se debe convertir en un asunto atrayente. Así, dado que las emociones son un aspecto central en la eficacia y éxito de la comunicación literaria, es indudable que requieren ser incluidas como parte de los supuestos centrales y distintivos que conformaría una teoría de la literatura. Hasta ahora sólo cierta versión de la teoría de la recepción (ya que ésta también presenta *tendencias*) parece haberse percatado del asunto.

Es pertinente destacar que esta mirada sobre las emociones no pretende convertirlas en un nuevo “centro”, en términos derridarianos. En estos casos, siempre corremos el riesgo de poner en duda o desplazar un *centro* de atención teórica y tratar de postular otro que inmediatamente lo ocupe. En ese sentido, es como si no pudiéramos pensar sin una “presencia” constante que nos dé seguridad. Creemos que éste no es el caso. Las emociones, lejos de intentar desplazar a algo, se presentan como otro componente participante del complejo proceso de interacción comunicativa literaria.

¿Qué es una emoción?

El propósito de este trabajo no es entrar a discutir, en toda su complejidad, tal categoría. Ello implicaría tratar con asuntos tan diversos que ya, como en efecto ocurre, ocupan trabajos exclusivos que pueden subsanar dicho interés.¹⁰ No obstante, habría que tomar algunas decisiones que puedan ser útiles.

Para Peter Goldie,¹¹ si se es capaz de afirmar que X (Renato, Alejandra, etcétera) está enojado o enamorado, lo que estamos alegando es que está en un estado complejo, episódico, dinámico y estructurado. Estas características definen una emoción. *Compleja* en la medida en que para su activación inter-

¹⁰ Carroll Izard, *Human Emotions*. Nueva York, Plenum Press, 1977; Nico Frijda, *The emotions*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986; Nico Frijda, “The laws of emotion”, en *American Psychologist*, núm. 43, 1988, pp. 349-358; P. Ekman y R. J. Davidson, *The nature of emotion. Fundamental questions*. Nueva York, Oxford University Press, 1994; Peter Goldie, *The emotions: A philosophical exploration*. Nueva York, Cambridge University Press, 2002; Dylan Evans, *Emotion: A very short introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

¹¹ P. Goldie, *The emotions: A philosophical exploration*, p. 12.

vienen diferentes elementos: pensamientos, sentimientos, percepciones y hasta cambios corporales; *episódica* por el hecho de que comprende y se presenta en un segmento de nuestra existencia y suele ser de corta duración; *dinámica* en el sentido de que no es una experiencia inmóvil, antes bien, puede aumentar o disminuir según ciertas variables; y estructurada debido a que la experiencia emocional está diseñada por estímulos que la propician.

Por otro lado, gran parte de debate sobre las emociones ha estado centrado en si son de origen natural o cultural. Para la teoría cultural, las emociones son un tipo de conducta aprendida y transmitida socialmente; en serían semejantes a las lenguas o los hábitos culinarios. Esta perspectiva plantea, por tanto, que toda persona antes de poder *experimentar y mostrar* una emoción (X), *debe* presenciar a otros seres experimentándola y mostrándola en un contexto (Y). Luego la aprendería. Basados en esta visión, las personas que viven en diferentes culturas, deberían experimentar diferentes emociones. A esto se resisten perspectivas como las encabezadas por Paul Ekman.¹² Su estudio con la tribu *Fore* en 1972 (Nueva Guinea) demostró que ciertas expresiones faciales están asociadas a ciertas emociones y por ello, pueden calificarse como universales e innatas. Los miembros de este grupo nativo, los cuales no habían tenido nunca contacto con nadie de la cultura occidental, eran capaces de reconocer a través de fotografías con diversas expresiones faciales, las emociones que en ellas se mostraban. Debido a esto Ekman ha sostenido, sistemáticamente, que algunas emociones, al menos algunas, son universales e innatas: placer, angustia, miedo, sorpresa, cólera y disgusto o repugnancia. Pero así como suscribe la existencia de emociones innatas, Ekman no descarta la presencia de otras que, aunque también inherente a la condición humana, sean acuñadas y conformadas culturalmente. Estas emociones son aprendidas en el sentido de que, aunque todo ser humano está capacitado para experimentarlas, ellas se refinan y toman formas de expresión específica debido a la experiencia cultural. Es el caso de emociones como la venganza, la culpabilidad, la vergüenza o turbación, la envidia, el amor, etcétera.

Dylan Evans¹³ asegura que el innatismo, en lo concerniente a las emociones innatas, no es cuestión de todo o nada. Para este autor habría que pensar en procesos de gradualidad. En la actualidad se ha llegado a determinar que ambos ámbitos (el innato y el cultural) son concurrentes. Desde esta perspectiva, las emociones básicas son más innatas que las emociones culturalmente aprendidas, pero éstas también requieren de algunas mínimas condiciones

¹² Paul Ekman, *¿Qué dice ese gesto?* Barcelona, RBA Libros, 2004.

¹³ Dylan Evans, *Emotion: A very short introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

para su desarrollo. Habría que agregar que la hipótesis cognitiva—paral cual las emociones son producto de una evaluación cognitiva de un estímulo— defiende que las emociones han evolucionado para administrar la acción y las metas. De este modo, es que son configuradas por las culturas.

Para Casacuberta¹⁴ las emociones se definen por un conjunto criterial:

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

Lo que sucede es que en cuestión de definiciones, no podemos asumir la propuesta como una cuestión de “todo o nada”. Pocas definiciones nos satisfacen enteramente, como si no hubiera más que decir al respecto. Por el contrario, convencidos de que toda definición es insuficiente, no nos molestemos en la construcción de ninguna.

Como podemos entrever, las emociones, sean lo que sean, son un fenómeno fisiológico. Es algo que *sienten* nuestros cuerpos debido a la segregación de ciertas endorfinas. Está claro que esta dimensión no tiene mucho que dar en una teoría literaria. El asunto está en que además de esa indudable participación fisiológica, en lo que también se está de acuerdo es que las emociones se producen gracias a una buena participación de índole cognitiva. Y dado que en la interpretación y recepción literaria tiene una importante la dimensión cognitiva, es desde allí donde había que conectar teoría literaria y emoción. Las emociones, como formas de sentir y las emociones como formas de pensar para la estructuración de la acción, han entrado en tensión, queriéndose una imponerse a la otra. Hoy podemos asegurar que ninguna resuelve, satisfactoriamente, de manera aislada, su utilidad y participación en la vida humana. De todos modos, los defensores de uno u otro bando muestran su distancia para un acuerdo: “The former holds that at the core of an emotion is an internal feeling or set of

¹⁴ David Casacuberta. *¿Qué es una emoción?* Barcelona, Crítica, 2000, pp. 127-128.

sensations, while the latter holds that at the core of an emotion is a particular kind of thought, judgment, or evaluation".¹⁵

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

Las emociones y los mundos ficcionales literarios

Patrick Colm Hogan afirma que la narrativa ficcional está completamente conectada con la emoción: "Literary stories, especially the stories we most admire and appreciate, are structured and animated by emotion. Any coherent sequence of events might constitute a story. But stories that engage us, the stories we celebrate and repeat —paradgm stories— are precisely stories that move us, most often by portraying emotions or emotionally consequential events".¹⁶

Los mundos ficcionales de Rulfo, especialmente sus cuentos, son una excelente muestra de esto. Cada cuento de Rulfo nos hacen percibir con una nitidez escalofriante aquellas emociones que puede experimentar el ser humano: esperanza ("Talpa"), desesperanza ("Nos han dado la tierra"), odio-venganza ("Diles que no me maten"), tristeza ("Es que somos muy pobres"), etcétera. Especifiquemos un poco. En el cuento "Es que somos muy pobres", el narrador expone el estado de miseria de su familia luego que la crecida de un río les lleva todo. Pero tal desgracia está enmarcada en un estado de cosas más sobrecogedor: es que ya eran absolutamente pobres. Ese marco queda perfectamente establecido con la sentencia que abre el mundo ficcional: "Aquí todo va de mal en peor". Sin embargo, Rulfo es más inclemente. Cada nueva sentencia no sólo precisa el mundo de pobreza, carencias y desesperanza al que están siendo arrojados, cada nueva afirmación del narrador también nos hunde en esa *tristeza* que nunca terminó de *bajárseles*:

¹⁵ Jerrold Levison, "Emotion in response to Art: A survey of the terrain", en Matte Hjort y Sue Laver, eds., *Emotion and the arts*. Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 20-34.

¹⁶ Colm Hogan, *The mind and its stories: narrative universals and human emotion*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 5.

La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo; lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejaván, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada.

Rulfo, como ninguno, supo hacer de esos microcosmos humanos perfectos engranajes en que los detalles nos hacen mirar desde una distancia mínima a cada ingrediente emocional que construye o destruye a cada ser. La perfección de la construcción emocional en Rulfo está en que dicha arquitectura ofrece suficientes premisas cognitivas con las cuales dejar bien engarzada la red causal dentro del mundo ficcional. La historia de la familia de Tacha, y su proyectada desventura, es una sucesión de eventos emocionales que Rulfo sabe tejer a lo largo de su cuento. El narrador (el hermano de Tacha) habla desde la resignación, desde el desconsuelo.

Como cuando hicimos referencia al cuento de García Márquez, se podría considerar que el asunto de esta construcción emocional en Rulfo viene vehiculizada por el sólo hecho de que el autor presenta etiquetas lingüísticas con las cuales hace referenciar el proceso: “tristeza”, “del mal en peor”, “se asustó”, “mortificación”, “criados con temor a Dios”, “Tacha llora”, etc. Sin embargo, las etiquetas lingüísticas sólo hacen *visibles* la emoción, no *perceptibles*. La posibilidad de su definitiva instalación, tanto textual como en la recepción, sólo se dirigirá hacia el éxito, repetimos, en la medida en que el mundo textual ofrezca los esfuerzos narrativos necesarios y pertinentes para su implantación. De todos modos, y como mostraremos más adelante, la impregnación emocional en el mundo ficcional se hace posible a través de ciertos procedimientos retóricos a los que el autor recurre.

Colm Hogan también asegura que nuestra respuesta emocional hacia toda clase de experiencias, incluidas la interrelación con mundos ficcionales, está orientada por un limitado número de patrones de estructuras narrativas. Es más, el autor se arriesga a declarar que existirían dos estructuras prototípicas literarias, las cuales proporcionarían tales desencadenantes emocionales: el poema épico y la novela romántica. Esto en el sentido de que contienen las estructuras más convencionalizadas para tales fines. Una idea análoga gestiona Oatley y Gholamain¹⁷ cuando determinan que ciertos géneros literarios

¹⁷ Keith y Mitra, *Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction*.

(estructuras discursivas) están dirigidos hacia la intención de producir ciertas emociones: el *thriller*: miedo, *suspense*, ansiedad; el melodrama: tristeza; las historias eróticas, placer (sexual); la sátira: desprecio.

Por otro lado, un trabajo como el de Alan Palmer¹⁸ propone la necesidad de incluir las emociones para el estudio de las mentes ficcionales presentes en la narrativa literaria. Para Palmer, las emociones nos informan de las motivaciones, las razones del comportamiento y las decisiones que toman los personajes. Ya esto había sido advertido por Dolezel.¹⁹ Éste alegaba que ellas son el poderoso motor de las motivaciones y, por tanto, son las conductoras de la acción narrativa ficcional. Dolezel expresa, para entonces, que las emociones seguían siendo ignoradas en la interpretación y explicación de los mundos ficcionales.

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

La reflexión sobre la emoción literaria

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

¹⁸ A. Palmer, *Fictional Minds*. EUA, Nebraska University Press, 2004.

¹⁹ Lubomir Dolezel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1999.

Con Ingarden²⁰ hemos aprendido que la obra literaria se origina por acciones intencionales de su autor, quien a través de un proceso de estratificación de elementos, plasma su imaginación artística. Una vez constituida, se ofrece a una variedad de lectores, en diferentes espacios y tiempos. Del mismo modo, todo mundo ficcional, plasmado en una obra literaria, deja espacios para la intervención del lector. El acto de escribir está sometido a una limitación física: no se puede decir todo en la escritura. Lo no dicho por el autor queda indeterminado en la obra, pero se puede completar y puede ser subsanado a través de la colaboración del lector. Cuando el lector opta por colmar las indeterminaciones del mundo ficcional, la obra se convierte en un objeto estético íntegro. Las indeterminaciones de una obra son espacios proteicos para el impacto emocional.

A pesar de que desde la teoría de la recepción (ya sea desde su perspectiva histórica o fenomenológica) se ha rescatado el necesario equilibrio entre el goce estético y la respectiva reflexión,²¹ vale la pena destacar que tal preocupación ha sido más atendida por teóricos ajenos a la teoría literaria misma. Insistamos con el investigador y escritor Kein Oatley. Él ha sido uno de los que más dedicación ha puesto a estudiar la participación de las emociones en la interrelación con los mundos ficcionales. Oatley propuso una taxonomía²² de la respuesta emocional a la literatura. En ella, el autor plantea dos niveles que deben considerarse, esto es, dos formas en que un lector puede relacionarse con un mundo ficcional y activar el proceso de respuesta emocional:

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

Estos dos niveles no se producen de modo consecutivo. Generalmente, los lectores responden emocionalmente de una forma u otra, aunque durante el proceso de lectura y disfrute de la experiencia ficcional se pueden coexistir en

²⁰ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*. México, Taurus, 1998.

²¹ Hans Robert Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002.

²² Keith Oatley, "A Taxonomy of the Emotion of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative", en *Poetics*, núm. 23, 1994, pp. 53-74.

diferentes momentos. Esta taxonomía no la propone Oatley para establecer estados de exclusión entre una forma u otra. Más bien le interesa destacar los “diferentes modos de experiencia emocional”, tomando en consideración ciertas variables que se activan según el género, estilo, la disposición lectora, etcétera. Esto se traduce en que tenemos que tomar en consideración que todo lector está en capacidad de distinguir dos tipos de presencias emocionales: la que sienten los habitantes de un mundo ficcional y las que sienten los lectores durante la lectura de dicho mundo. Lo importante de esto es que, dado las diferencias de los niveles ontológicos (de los modos de existencia), sólo los lectores están en capacidad y posibilidad de sentir las dos experiencias: sentir emociones por las emociones de los habitantes del mundo ficcional y sentir emociones por el producto ficcional *per se*.

Más recientemente, Oatley ha insistido sobre el papel de los mundos ficcionales literarios creados en las novelas, los cuentos o las obras teatrales como simuladores, esto es, cognitivamente comportándose de la misma forma en que lo hace las simulaciones por ordenadores; sólo que tales simulaciones, en lugar del ordenador, ocurren en nuestras mentes. Al igual que las simulaciones virtuales nos ayudan a conocer, comprender y dominar el comportamiento de muchos fenómenos de la vida material (recordemos que el adiestramiento con simuladores es una parte central para los pilotos aéreos y espaciales), del mismo modo, la *simulación* que nos proporcionan los mundos ficcionales nos hacen penetrar mejor en el funcionamiento de muchas de nuestras interrelaciones sociales, las emocionales, por ejemplo: “Works of narrative literary art —plays, novels, short stories— offer us worlds for the understanding of emotions, simulated worlds, where (as in computer simulations) we can look beneath the surface of things to see how our minds work, how emotions work, how society works”.²³

¿Qué le aporta esta afirmación a la teoría literaria? Una valiosa perspectiva sobre la recepción. El hecho de que las obras literarias puedan ser un privilegiado espacio en que “escrutar” cómo funcionan las emociones humanas, proporciona un valor incalculable a la literatura. Ofrece la oportunidad de indagar no sólo en cómo funcionan en las obras en donde se representan, sino cómo son interpretadas en nuestras mentes y en nuestras sociedades. La teoría literaria, que ha avanzado mucho en los aportes formales, técnicos, críticos, se verá también requerida de avizorar caminos de análisis rigurosos para esta otra dimensión crítica.

²³ K. Oatley, “Shakespeare’s invention of theatre as simulation that runs on minds”, en *Artificial Intelligence Simulation of Behavior*, 2000.

Retomemos, el hecho es que la emoción literaria, a diferencia de la emoción producida por experiencias empíricas, se construye. Es decir, es el resultado del lento y paciente acopio de información que el mundo ficcional ofrece y con el cual, en cierto momento, el lector reconstruye un puente empático. Apoyémonos en otro ejemplo. En este caso la perfecta novela breve *Esperando a los bárbaros*, de J. M. Coetzee. En ella, el narrador, un magistrado de una fortaleza fronteriza, nos cuenta el recorrido que padece hacia su propio destierro físico e interior. Toda la novela es precisamente eso, el desplazamiento emocional de este personaje dentro de una serie de eventos en los que se ve, forzosamente, participante. En la novela, existen por lo menos dos experiencias emocionales dentro del mundo ficcional que, difícilmente, el lector puede dejar de lado: el odio que le va generando el general Joll al Magistrado y la culpa que le obliga a proteger a la mujer indígena con la que mantendrá una extraña relación íntima. La primera se va *construyendo* en ese miserable pero indetenible proceso que lleva al coronel Joll a la fortaleza regentada por el Magistrado: aniquilar a los bárbaros (que no existen) para que dejen de ser una amenaza para el imperio. Este viaje de conocimiento comienza desde la simple indiferencia hasta el descubrimiento de la más temible maldad en un hombre. El coronel Joll llega a la fortaleza con el obstinado prejuicio de que los nativos son bárbaros, que son peligrosos, que son una amenaza para el imperio y que, por tanto, debe hacerse *cualquier* cosa por anular tales probables intenciones. El segundo, queda plenamente desarrollado en ese proceso de lenta aceptación de la muchacha indígena, pero más aún, en la decisión que lo lleva a regresarla a su tribu y por la cual inicia el viaje definitivo hacia su perdición.

Tenemos que considerar el hecho de que, en el proceso de construcción de la emoción literaria, pueden existir pasajes de la obra que no necesariamente tienen que estar impregnados de ella. Todo mundo ficcional es multimodal, esto es, requiere de diferentes estratos y recursos para su instalación textual y posterior (durante la lectura), procesamiento cognitivo. Por tanto, en algunas ocasiones, las aseveraciones ficcionales buscar únicamente este propósito sólo se presentan para ofrecer el establecimiento de un estado de cosas:

Ha llegado un nuevo destacamento de reclutas para ocupar el lugar de los hombres que han completado un periodo de tres años a la frontera y están preparados para volver a sus casas.

[Pasajes como el anterior quedan plenamente diferenciados de otros como el siguiente:]

Aunque me da pena, no puedo hacer nada. Pero ¡qué humillación para ella! Incluso al vestirse para abandonar la vivienda, lo hace de forma vacilante

y torpe. Ahora está tan cautiva como antes. Le acaricio la mano y me hundo más en la melancolía.

(*Esperando a los bárbaros*)

Retomemos esta idea que ya ha sido mencionada más arriba. El hecho de que aparezcan etiquetas lingüísticas como “pena”, “humillación” o “melancolía” no sirve, de manera aislada, para que se dispare la experiencia emocional en el lector. Estamos convencidos de que esto no es suficiente. Este pasaje nos narra la negativa o la imposibilidad afectiva del Magistrado a seguir manteniendo una relación sexual con la indígena que tiene bajo su protección y a la cual devuelve, a través de un largo viaje, a su pueblo. Entre ellos se había establecido una extravagante relación de compensación amorosa-sexual (ella, abandonada y lisiada; él, viejo, desconfiado, solo y renuente a ver en los nativos nómadas a los “bárbaros” que el Imperio proclama). Antes de llegar a este pasaje hemos convivido con el proceso de conocimiento y reconocimiento que ambos personajes siguen. Cuando estas etiquetas aparecen, hacen emerger, desde el poso narrativo, las conexiones afectivas para aceptarlas como verosímiles. Las estrategias ficcionales a las que puede acudir un autor para vivificar el poso emocional de una obra son varias:

- a) Reportarlas a través de la enunciación directa del narrador.
- b) Hacerlas visibles a través de los modos de conductas (físicamente observables o actos mentales) de los personajes.
- c) Ofrecerlas como consecuencias de creencias elaboradas a partir de los comportamientos de otros personajes.

El primer caso se nos ofrece en el cuento de Rulfo antes comentado. Es través de la voz del narrador-personaje que ingresamos al devenir emocional tanto de Tacha con su tristeza por la pérdida de la vaca (“Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río”); la angustia de sus padres ante la posibilidad de que su hija se prostituya (“Por eso le entra la mortificación a mi papá, ahora por la Tacha, que no quiere vaya a resultar como sus otras dos hermanas,... —Sí dice—, le llenará los ojos a cualquiera donde quiera que la vean. Y acabará mal; como que estoy viendo que acabará mal”); y el desencanto de él mismo (“*La única esperanza que nos queda es que el becerro esté todavía vivo*”). En *Esperando a los bárbaros*, dado que estamos ante un mundo ficcional más *grande*,²⁴ encontramos la presencia de los tres procedimientos.

²⁴ Thomas Pavel, *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1995.

Sin embargo, es relevante el hecho de que la construcción emocional que se promueve entre el Magistrado y la mujer *bárbara* está soportada sobre el tercer tipo de estrategia. Con esto Coetzee logra ilustrarnos tanto los laberínticos caminos de la incomunicación humana como los meandros que recorreremos en el intento de derrotarlos.

Volvamos a la taxonomía de Oatley. Su taxonomía justifica los tipos de emociones que se producen, según Kneepkens y Zwann,²⁵ al interactuar con mundos ficcionales:

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

Existen estudios que corroboran tal apreciación. Así, Brewer y Lichtestein²⁶ propusieron la *teoría del efecto estructural*. Para estos investigadores, dado que una historia ficcional es una descripción de una serie de eventos, el orden cronológico en que éstos deben aparecer puede denominárseles estructura de los eventos. Pero un autor puede valerse de ciertas alteraciones cronológicas (retrocesos, adelantos, fragmentaciones, etcétera.) para narrar tales eventos y darle a su historia un orden fractal. El orden en que son narrados los eventos por parte del autor lo denominan estructura del discurso. Lo anterior, evidentemente, se alimenta de la tradición narratológica instaurada desde Aristóteles. Así como Oatley considera que ciertos géneros literarios están asociados a la aparición de ciertas emociones, la investigación de Brewer y Lichtestein determina que ciertas estructuras discursivas están en capacidad de hacer evocar a ciertas emociones, por ejemplo, la sorpresa y la curiosidad: "A story in which the outcome is related right away, is more likely to evoke curiosity than suspense. A story in which, on other hand, the outcome is unknown, is more likely to evoke suspense than curiosity".²⁷

²⁵ E. Kneepkens y Rolf Zwaan, "Emotions and literary text comprehension", en *Poetics*, núm. 23, 1994, pp. 125-138.

²⁶ William Brewer y Edward Lichtenstein, "Stories are to entertain: A structural-affect theory of stories", en *Journal of Pragmatics*. Dept. of Linguistics and Modern English Language, Lancaster University, núm. 6. 1982, pp. 473-483.

²⁷ Hans Hoeken y Mario van Vliet, "Suspense, Curiosity, and Surprise: How Discourse Structure Influences the Affective and Cognitive Processing of Story", en *Poetics*, núm. 6, 2000, pp. 277-286.

En lo concerniente al primer tipo de emoción (emociones que se generan dentro del mundo ficcional), se produce debido que el lector reconoce los personajes y sus vicisitudes en una red de intenciones que los conducen hacia determinadas salidas emocionales. En ese reconocimiento, la vinculación de personajes con las acciones y eventos de la historia posibilita que el lector se identifique con él. La identificación se intensifica en la medida en que la intención y el comportamiento del narrador y del personaje son evaluadas dentro de los eventos narrados. Investigaciones como las de Igartúa²⁸ nos confirman que gran parte del disfrute generado por las películas a sus audiencias es resultado de la identificación con los personajes. Tal proceso puede incluso generar impactos que trascienden dicho disfrute y conducir a efectos causales más permanentes.

Hagamos otro ejercicio crítico. Cuando se lee *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez, los diferentes estados emocionales que viven los personajes generan estados emocionales en el lector, los cuales no necesariamente tienen que ser los mismos. En un mundo ficcional un personaje puede sentir gusto o placer por una vicisitud, mientras que el lector puede sentir tristeza dado que reconoce en ella una posible desgracia anterior o posterior. De un lado, cuando Florentino Ariza y Fermina Daza finalmente pueden unirse físicamente, después de más de treinta años, dentro del mundo ficcional de la novela se expresa el mayor placer por la consumación del amor postergado. Sin embargo, los lectores pueden sentir cierto desconsuelo debido a que interpretan que tal hecho sólo se hizo posible al final de sus vidas. Del otro lado, cuando se lee *Solitaria, solidaria*, de la escritora venezolana Laura Antillano, se puede sentir gusto por el reconocimiento de las alternancias o el paralelismo de los planos temporales que me propone la autora. En un plano, Leonora Armundebay, una mujer del siglo XIX que se deja ver a través de su diario y cartas. En otro, Zulay Montero, profesora universitaria que realiza una investigación sobre el siglo XIX y encuentra el diario y las cartas de Leonora. La novela se vale de esta confrontación temporal, que tiene que ser vivamente reconocida por el lector, para alcanzar su efecto. Este paralelismo sólo cobra valor estético en la medida en que se aprecie las conexiones entre ambas mujeres, pero esto es una labor intelectual que hace desde la lectura. Es lo mismo que nos ocurre con la estructura fractal de *Rayuela*, de Julio Cortázar o la ambiciosa novela de Brito García, *Abrapalabra*. La novela de Brito García es un caos cósmico. No tiene principio ni fin. Puede ser leída como se quiera. Y sin embargo, es posible encontrar el hilo conductor de tal anarquía: el lector es quien construye (o reconstruye) un

²⁸ Juan José Igartúa, *Persuasión narrativa*. Madrid, Club Universitario, 2007.

orden (un sentido). El placer, como respuesta emocional, es desencadenado desde el reconocimiento de esta operación intelectual exigida al lector. Es conveniente destacar el hecho de que no en sí mismo este *juego* debe liberar, por la dificultad comprensiva desencadenada, la creencia de que estamos frente a una buena obra. Tal como lo señala Ángel Moreno “la dificultad de una obra no es ningún criterio de calidad sino una posible consecuencia. Hay obras difíciles que no expresan nada, así como obras muy sencillas de enorme interés.”

La atención en la teoría literaria a las emociones también impone desgranar cuándo y cómo éstas son, eficazmente, parte de respuestas adecuadas a obras artísticas de mérito. La respuesta emocional a una obra de ficción (independientemente de la calidad o modalidad de ésta) no parece un asunto complicado. El ser humano está, genéticamente, acondicionado para dejarse afectar por las ficciones. El reto para la teoría sería el determinar cuándo ellas son parte importante para que una obra literaria cobre una dimensión superior, esto es, cuándo son pertinentes para que una obra de mérito artístico funcione estéticamente. Claro que la teoría tiene que considerar que las reacciones emocionales surgidas durante una relación con productos ficcionales estarán determinadas por las experiencias singulares de cada lector.²⁹ Esto hace que una teoría se detenga no tanto en la intensidad de la experiencia como en los recursos y estrategias que posibilitaron su activación por parte de la obra, asimismo, de su validación y de las condiciones pragmáticas que más les son favorables al lector. Una teoría literaria debería, también, estar en capacidad de ofrecer buenas razones para discriminar cuando se estereotipa un recurso artístico para producir emoción y cuando se promueven opciones novedosas y sustentables, de qué tipo es dicho recurso y con qué está conectado.

Conclusión

Si como hemos afirmado hasta el momento, la respuesta emocional es de importancia central para el éxito de la comunicación literaria, entonces un área disciplinar que se ocupe de la literatura no puede ignorarla o tratarla como un acontecimiento inaccesible producido por la experiencia singular de cada lector y que, por tanto, quedaría fuera de toda posible especulación disciplinar. Leemos y disfrutamos obras de ficción para incursionar en los mundos ficcionales que desde ellas se crean. Esto supone el acceso a un despliegue de eventos y si-

²⁹ Gregory Currie, “The paradox of caring: Fiction and the Philosophy of mind”, en Mettre Hjort y Sue Laver *Emotion and the Arts*. Neeva York/Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 63-77.

tuaciones dirigidas por las decisiones de los habitantes ficticios de estos mundos. Los principales responsables de la construcción de los mundos ficcionales son dos entidades ficticias: el narrador y los personajes. La enunciación que surge de ellos es la que nos propicia el marco de referencia para su conocimiento. Por lógica consecuencia, las emociones disparadas desde los mundos ficcionales tienen como principales artífices a los narradores y a los personajes. Cuando el lector se conecta con ellos, entra en comunicación una red de convenciones a las cuales sigue o reta. Del mismo modo, caben cierto número de interrogantes que la teoría literaria podría procurarles respuestas: ¿siente, obligatoriamente, todo lector esa conexión emocional? ¿Existen diferencias en las experiencias emocionales entre obras de desigual mérito artístico? ¿Cómo se marca el logro de una adecuada transmisión de la emoción literaria?

La teoría literaria, como área de conocimiento disciplinar, ha tenido que transitar por muchos caminos y corregir muchos sesgos y limitaciones. Así, pasar de una visión que valoraba al texto y sus límites como único fenómeno válido para la reflexión, hacia mirar al lector y sus controversias como la necesaria y verdadera vía de realización del hecho literario. En medio de estos extremos, sobreviven los matices. Sin embargo, a pesar de las dudas, incompletudes y todavía endebles certezas, la teoría literaria sigue siendo para un ámbito académico y un espacio de reflexión que proporciona respuestas y orientaciones sobre el hecho social que consiste en el acto de escribir y de leer ficciones. Esto implica reconocer que leemos literatura ficcional no por un ejercicio teórico-intelectual. En primer lugar lo hacemos porque queremos involucrarnos en la fascinación que ella despierta. Así se produce ese cruce entre textos y lectores, y su impacto emocional nos puede proveer de una serie de datos sobre algunas pautas que dirigirían la activación de tal fascinación.

Fecha de recepción: 25 /05/ 2009

Fecha de aceptación: 14/ 05/ 2010