

# La respuesta emocional como consecuencia del impacto narrativo de los mundos ficcionales. La consolidación de la paradoja ficcional

---

Steven BERMÚDEZ  
Universidad del Zulia, Venezuela

**RESUMEN:** El presente artículo es el resultado de una investigación teórico-práctica en torno al impacto emocional que desencadenan los mundos ficcionales y su vínculo con la resolución de la llamada “paradoja ficcional”. La investigación comprobó que, efectivamente, cuando interactuamos con mundos ficcionales se activan una serie de procesos psicológicos, los cuales propician que las emociones emerjan como respuesta estética a la experiencia comunicativa ficcional. La forma como resuelve el receptor esta experiencia consolida la “paradoja ficcional”.

**PALABRAS CLAVE:** Mundo ficcional - Discurso literario y fílmico - Respuesta emocional - Paradoja.

**SUMMARY:** Empirical research about how the texts affect their readers is, at present, an attractive place for reflection. This paper provides theoretical and practical discussion about the emotional impact of fictional worlds that evoke narratives of two types: film and literary short story. The research found that, indeed, when we interact with fictional worlds, a serie of psychological processes are activated, which are conducive to the emotions to emerge as aesthetic response to the fictional communication experience. The way in which the receiver solves this experience reinforces the fictional paradox.

**KEYWORDS:** Fictional world – The literary text and film - Emotional response - Paradox.

## Introducción

A lo largo de su vida, el hombre utiliza una sustancial porción del tiempo en presenciar y disfrutar, voluntariamente, de las ficciones artísticas. Si bien es cierto con los años (y con el paso de la infancia a la edad madura) algunos de los marcos socio-cognitivos útiles para la activación y disfrute de los mundos ficcionales, cambian; también lo es el hecho de que su dimensión ontológica y su finalidad cognitiva no varían sustancialmente. La inmersión en experiencias ficcionales garantiza el desarrollo psicológico humano, ya que genera prácticas facilitadoras de la plasticidad psíquica, el modelamiento didáctico y la autoreflexión. De este modo, la respuesta emocional a las ficciones (literarias o cinematográficas, por ejemplo) es una clara evidencia de esta relación. Uno de los aspectos que más ha interesado de esta relación a filósofos, psicólogos, críticos de arte y más recientemente, a la teoría literaria, es el de precisar qué mecanismo o qué procesos cognitivos se activan cuando se realiza la interacción con productos ficcionales. En el caso de la literatura, para incitar esta activación a través del reconocimiento de la ficcionalidad, se puede recurrir a diversos recursos: indicadores textuales, retóricos, semánticos y discursivos (Riffaterre, 1990). Todos ellos son reconocidos por los lectores y, en la medida en que se alcance, provocan una respuesta emocional. Esta última, en tanto respuesta estética, siempre será el resultado de la aceleración, gracias a cierta relación pragmática, de experiencias cognitivas claves. Sin embargo, ¿cómo es posible que esta relación se produzca?

### **La ficción y la ficcionalidad: requerimiento antropológico**

Los seres humanos somos la única especie animal que ha perfeccionado una *acrecentada, compleja y refinada cultura* ficcional (Shaeffer, 2002). Como muestra de esto, se pueden citar la diversidad de modalidades que adquiere esta experiencia, y la creciente sofisticación que le exigimos. Vista así, la ficción es un tipo de relación semiótica demandada biológicamente por el

hombre (Shaeffer, *idem*). Como necesidad biológica, se dirige a mantener la flexibilidad y la capacidad de adaptación de nuestro sistema cognitivo, ya que, principalmente, brinda la oportunidad de experimentar simulacros, innovaciones y representaciones virtuales sin correr riesgos abrumadores para la existencia física.

El entremetimiento ficcional está basado en interacciones sociales en las cuales la cooperación y el compromiso deben predominar por sobre el conflicto, la discrepancia o el engaño. Así, lo interesante de la ficción (entre ella, la literaria) y lo que la hace una actividad especial dentro de las interrelaciones que el hombre desarrolla intencionalmente, es que muestra las maneras en que el mismo hombre representa e interactúa con el mundo con fines exclusivamente estético-emocionales. En el caso de la literatura, la ficcionalidad es un componente que tiene que ser reconocido cognitivamente por los participantes durante la comunicación estética-literaria.

## El concepto de mundo ficcional

El concepto de *mundo ficcional* ha irrumpido en la teoría literaria para dar cuenta de las posibilidades creativas gestadas desde los productos artísticos debido a la infinita capacidad de la mente humana. Así lo han propuesto autores como Thomas Pavel (Pavel, 1997), Mary-Laure Ryan (Ryan, 1998), Félix Matínez Bonati (Martínez Bonati, 1992), Lubomir Doležel (Doležel, 1999a), entre otros. Este concepto nace de la mano del concepto de *mundo posible*. Sin embargo, en la actualidad, se le ha proveído de los elementos críticos necesarios para deslastrarlo de aspectos semántico-modales, y potenciar su utilidad en el campo de la teoría literaria. Por ejemplo, el concepto de *mundo ficcional* conserva del concepto de *mundo posible* las ideas de *infinitud*, *posibilidad* y *alternativa*. Por contra, se aparta de la idea semántico-modal de imagen de un mundo a partir de un mundo modelo. Usado en la teoría literaria, nos informa de construcciones referenciales legítimamente autónomas del mundo real, aunque nunca separadas de éste. Del mismo modo, los *mundos posibles* son alternativas *posibles* pero no actualizadas en el curso de los eventos fácticos del mundo real. Esta noción surge independiente de toda relación con los textos ficcionales. En el caso de los *mundos ficcionales*, ellos están sometidos por principios de construcción semióticos, esto es, sólo se presentan debido a su actualización ficcional, a la creación artística, su existencia textual. Esto es lo que sustenta y da su diferencial ontológico: existir realmente es existir independientemente de la ficción. Existir ficcionalmente solo es posible debido a su construcción por medios semióticos.

## **La respuesta emocional a los mundos ficcionales como paradoja ficcional. La indagación empírica**

Tal como lo afirman Nico Frijda y Dick Schram (Frijda y Schram, 1994), la teorización sobre los efectos emocionales del arte en general y de la literatura en particular, posee una larga historia crítica que se remonta a la investigación clásica de Platón y Aristóteles. De allí que nuestro trabajo no busque sino enriquecer esta bien sustentada tradición. La indagación sobre estos efectos sigue siendo un interesante campo de investigación dada la incidencia que tienen en la vida humana. Todos tienen como punto de contacto el hecho de que los discursos que hacen referencia a entes imaginarios *puedan* interferir en nuestra forma de interactuar, entender y desenvolvernos en el mundo.

Durante los años 2008 y 2009 realizamos una investigación literaria de carácter empírico. Con ella nos internamos en las laberínticas relaciones entre lectura literaria, recepción y comprensión de narraciones ficcionales (literarias) y respuesta emocional. El trabajo se sustentó en la hipótesis según la cual, tal como lo afirma Susan L. Feagin (Feagin, 1996), la capacidad que tienen las obras literarias de ficción para activarnos emociones es, precisamente, lo que las hace valiosas y relevantes para el ser humano. Así, la respuesta emocional a los mundos ficcionales en general, y particularmente a los desplegados desde la narrativa literaria o cinematográfica, es un asunto esencial dado que ella surgiría de un modo específico de *lectura*, vinculado con lo que habilita sus mundos ficcionales.

Para el desarrollo de esta investigación se diseñó un protocolo basado en la selección de cinco cuentos de autores latinoamericanos y cuatro cortometrajes de directores españoles y latinos. También se preparó una encuesta con dos listas de etiquetas enunciativas de un tipo de *afecto* que pudiese generarse en el transcurso de la interacción: a) *positivos* (placer, enternecido, calmado, entusiasmado, sorprendido, embelesado, dinámico, decidido, interesado, orgulloso); b) *negativos* (disgusto, rabia, culpabilidad, temor, repugnancia, nervioso, enojado, avergonzado, triste, asustado). Como podrá notarse, la posibilidad de la activación de algunas de estas etiquetas como experiencia estética, supone mayor o menor empatía e identificación con el mundo ficcional y sus habitantes. La población a la cual se aplicó los protocolos fueron estudiantes universitarios de los primeros semestres de diversas carreras (Letras, Ingeniería, Educación, etc.), con edades comprendidas entre los 17 y los 23 años. En total, 68 participantes vieron cortometrajes y 112 leyeron cuentos.

Como complemento se procedió a la realización y grabación de un “conversatorio” dirigido. Durante su desarrollo, se indagó en las creencias, los conocimientos y la información que coadyudaban a la particular comprensión del texto tratado.

## El debate sobre las emociones y su relación con los mundos ficcionales

Para que podamos percibir la intervención de las emociones como forma de respuesta estética, se precisa de una aclaratoria sobre la comprensión de la emoción en sí misma en tanto experiencia subjetiva. Sobre todo debido a que, en el caso de los mundos ficcionales, la respuesta emocional se puede producir tanto por la obra artística misma que los acoge como por las situaciones o personajes que en ella se muestran.

El asunto de las emociones humanas ya había atraído a filósofos como Descartes y Sartre (Sartre, 1939), pero en el siglo XX la discusión sobre las emociones se ha concentrado en torno a dos perspectivas: una que las considera un sentimiento o una sensación en la que intervienen diferentes motivaciones, y otra que las enfrenta como un tipo de cognición, derivadas de un tipo de juicio o evaluación ante una situación dada. Sin embargo, pareciera ser correcto pensar que ambas nociones, aisladas y aceptadas como autosuficientes, no serían capaces de dar cuenta de la experiencia emocional en su complejidad. En la primera se está en dificultades para entender fenómenos como la intencionalidad. Con la segunda se obstaculiza la posibilidad de explicar la pasividad de muchas experiencias emocionales. En lo que hay cierto acuerdo es en considerarlas como necesarias para que los sujetos se enfrenten con ciertas situaciones amenazantes o inquietantes. Según cómo se resuelva el proceso de evaluación-valoración soportada en una creencia, pueden emerger emociones negativas o positivas. Partamos, entonces, de esta definición básica ofrecida por Casacuberta (Casacuberta, 2000) en relación con las emociones simples. Dice el autor (p. 159, 160):

Una emoción simple es un estado mental con las siguientes características:

- a. Es generada automáticamente cuando un sistema cognitivo  $C$ , al evaluar un evento  $e$ , de forma consciente o inconsciente, en relación a cierto objetivo  $O$ , detecta que  $e$  posee una propiedad planificadora  $pp$  que resulta ser un facilitador, dificultador, obstaculizador o un modificador (positivo o negativo)  $O$ .
- b. Al ser generada, el organismo percibe un *quale* fisiológico  $q$  determinado, diferente para cada emoción simple y diferenciable también de otros estados mentales, *ceteris paribus*. Si es facilitador o modificador positivo,  $q$  será percibido de forma placentera. En caso contrario, de forma desagradable.

Habría que destacar que así funciona la activación de las emociones cuando nos enfrentamos a eventos de la vida real. Pero ¿cuál es el proceso, o cómo

ocurre cuando la emoción es activada desde la interrelación con mundos ficcionales? Keith Oatley (Oatley y Gholamain, 1997) propone una tesis, refinada con los años, en la que asegura que las emociones producidas durante la interacción con productos ficcionales son similares a las que ocurren en la vida diaria. Esta similitud se generaría en el hecho de que *los estados de cosas* evocados por un mundo ficcional se desarrollan en nuestras mentes, también basadas en creencias que generamos sobre lo que ocurre en el mundo ficcional. Interesante también ha resultado su taxonomía sobre la respuesta emocional. Oatley considera que existen dos posibilidades de respuesta emocional ante la ficción: la posibilidad de experimentar emociones ficcionales por la obra artística, y la de sentir las por las situaciones y personajes dentro del mundo ficcional que la obra despliega. Esta distinción de Oatley nutre visiones como las de Kneepkens y Zwaan (Kneepkens y Zwaan, 1994) y las de Miall y Kuiken (Miall y Kuiken, 2001). En ambas se sostiene la distinción entre emociones por el producto artístico mismo, por su diseño y presentación (emociones por el artefacto: *emociones-A*) y emociones por los eventos, personajes y estados de cosas que son mostrados en el mundo ficcional (emociones ficcionales: *emociones-F*). Sobre estas últimas concentraremos nuestra disertación, apoyados en una premisa interpretativa: las emociones por la obra artística (*emociones-A*) suponen un cierto *adiestramiento*. Las emociones ficcionales (*emociones-F*) por los eventos y personajes desplegados en el mundo ficcional sólo requieren de la disposición al disfrute por parte del sujeto. Lo interesante de estas propuestas es que, por ejemplo, Kneepkens y Zwaan reconocen que estas experiencias emocionales no son independientes o excluyentes. Por el contrario, un ámbito (*emociones-F*) puede generar o conducir a la activación del otro (*emociones-A*). Experimentar una profunda tristeza por las vicisitudes de un personaje puede conducir a apreciar mejor la forma en que el autor ha dispuesto la estructura del discurso (el orden en que se presentan los eventos, los cuales hacen producir la tristeza).

Por otro lado, dado que la respuesta emocional es singular, automática, breve y circunstancial, resulta altamente ambicioso querer registrarla con exactitud durante su proceso de activación en las interacciones acá tratadas. Cuando interactuamos con ficciones (literarias o visuales) las emociones aparecen y desaparecen con regularidad, según los diferentes eventos presentados en las historias y durante diferentes estadios de la lectura. A lo sumo, tanto con las encuestas como con los conversatorios aplicados a los participantes, sólo podemos acceder al *poso*, es decir, a las *huellas* o rastros que permanecen impregnando los estados de ánimo y que son reconocibles por ellos. Por esto, para el desarrollo de la investigación, se decidió trabajar con el concepto de *afectividad*, entendiéndolo como un concepto que contiene: "(...) al estado de ánimo, las emociones y las evaluaciones afectivas" (Páez Rovira y Carbonero Martínez, 1993). Asumiremos, con Páez Rovira y Carbonero, que los estados

de ánimo, sentimientos y emociones (la afectividad en general), despliegan una importante labor informativa para el organismo. Todos ellos lo habilitan para conocer su propia disposición interna y el modo como se relacionan con el entorno, con la finalidad de orientarse dentro de él.

Finalmente, nuestro análisis también se apoyó, fundamentalmente, en los *cinco procesos psicológicos* producidos cuando se lee o se observa una narrativa ficcional, propuestos también por Oatley (en 1997), como consecuencia de la ampliación de su propuesta desarrollada en 1994. Tales procesos son: *la identificación, la simpatía, la memoria autobiográfica (emociones-F), la reacción al objeto estético y la respuesta al nivel discursivo (emociones-A)*. En los datos obtenidos, se puede rastrear la activación de ambos tipos, aunque se presentan con mayor recurrencia y persistencia los procesos derivados de las *emociones-F*: la simpatía, la identificación y la utilización de la memoria autobiográfica (emocional). De ello se desprende la aceptación de que la respuesta emocional tiene una dimensión cognitiva ineludible. Esta tesis da como resultado lo que se conoce como la *hipótesis cognitiva*. Tal hipótesis plantea que las emociones se han desarrollado para manejar los objetivos y la acción y que, de ese modo, son configuradas por parte de la cultura. En lo que respecta a las ficciones narrativas, al leer, las auto-reproducimos en nuestras mentes, y dicha reproducción se comporta como simulaciones narrativas de las acciones. De su intensidad surge el efecto emocional.

## Las obras ficcionales seleccionadas para la investigación

Cortometrajes
“Jardines deshabitados” de Pablo Malo (España-2000)
“La primera vez” de Borja Cobeaga (España-2001)
“Tercero B” de José Mari Goenaga (España-2002)
“Noche oscura” de Federico Peretti (Argentina-2004)

Cuentos
“Sólo vine a hablar por teléfono” de Gabriel García Márquez (Colombia)
“Paseo nocturno” de Rubem Fonseca (Brasil).
“Una mujer por siempre jamás” de Ángel Gustavo Infante (Venezuela).
“Feliz año nuevo” de Rubem Fonseca (Brasil)

## La congruencia de las respuestas emocionales por los mundos ficcionales

Gregory Currie (Currie, 1997) se ha preocupado por verificar la idoneidad de la respuesta emocional a las ficciones, es decir, si las emociones que generan los mundos ficcionales son consecuencia de acertadas evaluaciones cognitivas para su desencadenamiento y, por tanto, son las que deberían haber sido activadas. Con esto no se quiere afirmar que Currie pretenda establecer una taxonomía sobre qué respuestas deben (con obligatoriedad) aparecer, o cómo responder a tales o cuales obras. Esto es, lo sabe bien el autor, una empresa fuera de toda posible aceptación, ya que el asunto no está en evaluar los acontecimientos que ocurren en el mundo ficcional. Lo que Currie sostiene es que sí es posible detectar qué respuesta emocional es *plausible* según qué mundo ficcional las proponga. Esto se obtiene debido a que el lector logra captar suficiente información visibilizadora de que el *autor ficcional* ha experimentado la emoción. Entendido así, todo lector o espectador sensible está en capacidad de entender que las emociones son expresadas desde la obra, pero que son experimentadas por el *autor ficcional* (o implícito).<sup>1</sup> Este lector (o espectador) sería capaz de alcanzar la misma emoción que experimenta el *autor ficcional*, la única diferencia estaría en que la emoción del lector se basa en *hacer-creer*. Es lo que denomina respuesta emocional *congruente*.

Nosotros conseguimos pruebas de esta propuesta en nuestra investigación. El cuento *Feliz Año nuevo*, del escritor brasileño Rubem Fonseca, puede ofrecernos algunos datos. El cuento relata un asalto a una fiesta. Los delincuentes, además de someter y robar a los invitados, comienzan a asesinarlos como parte de un juego macabro. Una de las participantes de nuestra investigación aseguró haber sentido “placer” con la lectura del cuento, pero rápidamente se vio en la necesidad moral de *justificarse* ante el grupo para eliminar cualquier mal entendido. Estas fueron sus palabras:<sup>2</sup>

- 
- 1 Esta tesis de Currie acarrea todo el riesgo y todo el problema teórico que desencadena la noción de “autor implícito”. En mi caso particular, creo más adecuado no interponerse entre autor real y narrador con una categoría intermedia como esta.
  - 2 Los textos que se presentan en estos recuadros son las palabras textuales transcritas dichas por los participantes en los coloquios.

**Participante 6:** Sí, quería hacer una observación con eso. Porque las emociones que generalmente yo experimento cuando leo o veo una película no necesariamente van acorde al actor o a lo que está pasando con el personaje, sino a mi forma de interpretarlo, por ejemplo, esa parte a mí también me causó gracia, pero era la manera en que pasó, lo que se dijo, cómo se dijo, en ningún momento me sentí como algo macabro, en el momento me dio risa y ya. Creo que tiene que ver con eso, creo que la parte de las emociones en cuanto a los hechos así de obras ficcionales es muy subjetivo porque de repente a otra persona dice que le causa gracia es por mi forma de ser o porque yo tiendo a ser un poco ácida, pero a otra persona le pudo haber causado molestia, (...) pero sí pasan mucho de esas emociones pero eso también tiene que ver dependiendo cómo te haya envuelto la narración, qué tanto estés metido tú en el cuento, porque hay cosas que yo leía y no sé... no era no me causaban tanta relevancia, por lo menos la parte del principio como todavía estaba tratando de entender de qué iba todo, entonces, después iba cayendo y...

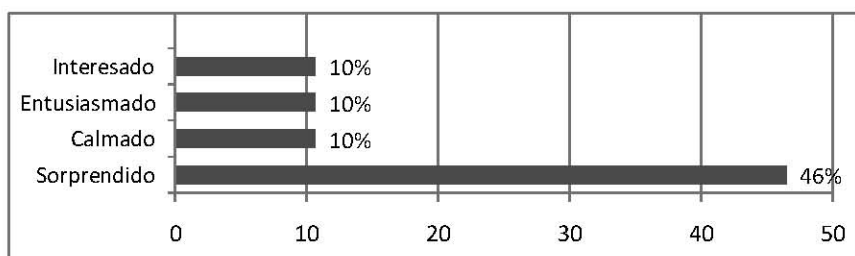
Sin embargo, no cabe duda de que la emoción de la participante era *congruente*, en el sentido postulado por Currie. En ningún momento del relato, el autor ficcional (o implícito) planteó ni visibilizó sentimientos trágicos o de repugnancia por los eventos expuestos.

Durante la investigación todos los participantes, a través de los cuestionarios respondidos, aseguraron haber sentido emociones y ciertos estados anímicos, en algún grado, durante la lectura de los cuentos o la observación de los cortometrajes. Del mismo modo, hubo bastante consonancia entre ellos en cuanto a las emociones experimentadas y las vicisitudes que ofrecían los mundos ficcionales de cada muestra.

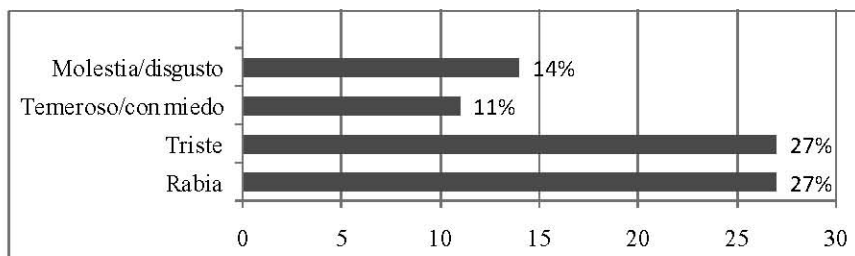
Dado que los *items* se congregaban en dos grupos (*afecto positivo* y *afecto negativo*), resulta interesante comprobar cómo, según los contenidos ficcionales, los participantes tienden a inclinar la balanza a favor de uno, pero sin desestimar el otro. Revisemos el cuento *Paseo nocturno*, también del escritor brasileño Rubem Fonseca, leído por 25 participantes. El cuento relata las vicisitudes de un hombre de clase media que, aburrido de su trabajo y de su convencional familia, sale por las noches a “cazar” peatones, a los cuales atropella con su auto. Los resultados obtenidos se muestran en los gráficos siguientes:

Afectos positivos:<sup>3</sup>

3 De los gráficos se han omitido los porcentajes que faltan para alcanzar el 100% debido a que estaban distribuidos en diversas etiquetas, y por su baja incidencia no se consideran relevantemente informativos.



Aspectos negativos:



La relación porcentual revela un significativo equilibrio entre los dos grupos de aspectos: los lectores experimentaron tanto afectos negativos como positivos en similar proporción. Sin embargo, se puede observar la desproporción en relación con la etiqueta “sorprendido”, con un porcentaje del 46 % con respecto al 54% de los dos afectos más destacados en la dimensión negativa (“tristeza” y “rabia”).

El reconocimiento a esta reacción queda refrendado cuando se les solicitó que parafrasearan la parte del cuento que mejor recordaban. Estas fueron algunas de sus respuestas:

- Cuando él sentía placer al escuchar cómo se rompían los huesos de la mujer.
- Cuando al él le gustaba cómo se escuchaban los huesos cuando les pasaba por encima.
- Cuando el personaje golpea con su coche a Ángela.
- Cuando él le pasaba el carro por encima a las víctimas.
- Cuando él llegaba muy tranquilo luego de matar a las víctimas.
- Cuando mata a la mujer y llega muy tranquilo a su casa.

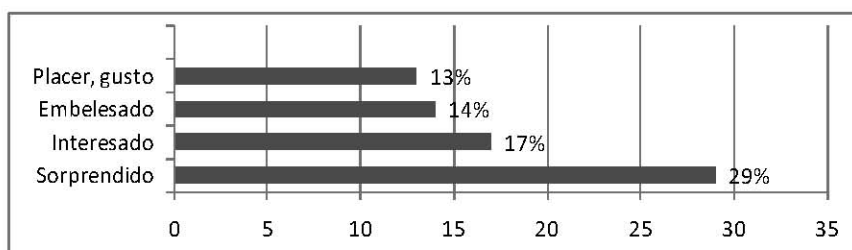
Estas paráfrasis evidencian una respuesta emocional congruente con las emociones que dijeron experimentar. También se les solicitó que parafrasearan la parte del cuento en que sintieron la mayor experiencia emocional:

- Cuando atropelló a Ángela ya que él le había contado lo que él hacía en su trabajo y que sentía placer cuando le pasaba el carro por encima: <i>disgusto</i> .
- Él mataba por puro placer y luego regresaba a su casa como si nada hubiese pasado: <i>rabia</i>
- Cuando el hombre salía en su carro supuestamente a descansar y despejarse y lo que hacía era atropellar a mujeres hasta matarlas: <i>rabia</i> .
- Él mataba a las mujeres y luego que las mataba llegaba a su casa como si nada: <i>rabia</i> .
- Cuando el personaje mataba y regresaba a su casa a descansar muy tranquilo: <i>rabia</i> .
- Cuando atropelló por segunda vez a una mujer y él sentía como placer al escuchar y sentir cómo se partían sus huesos: <i>sorprendida, miedosa, furiosa</i> .

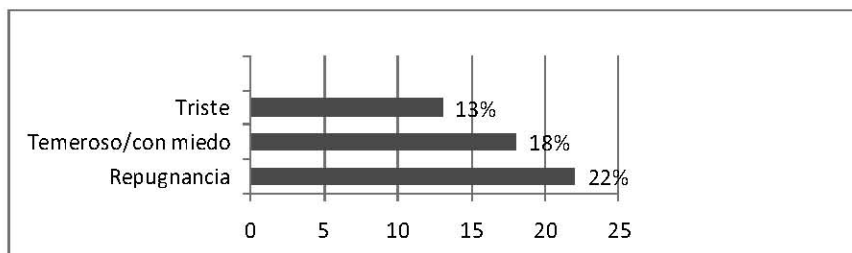
En su mayoría, los lectores recordaban el pasaje en el cual uno de los personajes asesinaba a sus víctimas. Del mismo modo, siempre lo correlacionaban con el entorno y el “tono” de cotidianidad y despreocupación que el narrador le adjudicaba al personaje ante tales hechos. En tal sentido, todo pareciera indicar que, en este caso, la intensidad de los recuerdos del lector, con respecto a los eventos de un mundo ficcional, funciona de forma análoga a la forma como funciona con eventos de la vida cotidiana: los lectores y observadores suelen ser selectivos y recuerdan más rápidamente y de forma más duradera aquellos eventos de gran impacto emocional, fuese positivo o negativo (Reisberg y Heuer, 2004:15). Por tanto, la selección y fijación de algún evento del mundo ficcional suelen regirse por el mismo principio. Es conveniente resaltar que cuando se habla de “intensidad emotiva” de los eventos ficcionales, ello no significa que ciertos de estos últimos (asesinatos, maltratos físicos, amores inesperados, etc.) sean los mejores candidatos para lograr tales niveles de intensidad frente a otros.

Con estas informaciones queríamos indagar también en la relación estructural, tanto textual como creacional (elementos de construcción del mundo ficcional y de la obra artística como tal). Tanto en los cuentos como en los cortometrajes trabajados, la mayoría de los participantes expresaron haber sentido experiencias emocionales por las vicisitudes de las personas ficcionales. Este es el caso de la etiqueta “sorpresa” como etiqueta emocional positiva destacada en el cortometraje *La primera vez* (2001), del cineasta español Borja Cobeaga. En este cortometraje se ejemplifica, de forma clara, la *construcción* de esta emoción en un texto ficcional:

Afectos positivos:



Afectos negativos:



Este corto narra la historia de dos personajes: una anciana y un joven prostituto. La anciana, sexualmente virgen, decide que no morirá sin haber tenido una experiencia sexual, y para ello contrata los servicios del joven. Observemos que los dos valores más altos lo constituyen las emociones de “sorpresa” y “repugnancia”. Si, tal como la describe Casacurbeta, la sorpresa es una emoción “... que nos advierte que un fenómeno desconocido puede cambiar nuestra jerarquía de objetivos y por tanto hacernos cambiar de planes” (*ibid*:193), en este corto son dos los “fenómenos desconocidos” que obligan a reevaluar la situación por parte de los espectadores: por un lado, la decisión de la anciana de perder la virginidad; por el otro, el incómodo encuentro entre estos dos extremos de la existencia (la ancianidad y la juventud). Esta emoción estaría, en este caso, sustentada en un *pre-texto*: en cierto modo los participantes tienen que replantearse la imagen mental (comportamientos, aspiraciones, valores morales, intereses, etc.) que poseería una anciana. Pero, ¿por qué los participantes no experimentan la posibilidad de sentir “tristeza” por la situación del personaje de la anciana? Esta emoción estaría invisibilizada debido a que, como afirma unos de los participantes:

**Participación 6:** Yo me puse muy nervioso, siento simpatía con el hombre, yo también me asusto si me sale una vieja así.

Las respuestas emocionales obtenidas pueden comprenderse desde la producción de los ya mencionados procesos psicológicos propuestos por Oatley. El *miedo*, por ejemplo, es una emoción básica que ocurre como respuesta de supervivencia ante una amenaza al bienestar físico del individuo. Sin embargo, cuando contemplamos una película o leemos un texto, sería despropor-

cionado aceptar el hecho de que los eventos del mundo ficcional puedan, *realmente*, poner en peligro la integridad física del individuo. Esta respuesta estética sólo es plausible dado que el observador o lector experimenta *ciertos procesos psicológicos*, tal como ya apuntásemos apoyados en Oatley (*supra*). En estos casos, los procesos más recurrentes son la *identificación* y la *simpatía*, los cuales nos conducen a la *empatía*. La empatía, entendida como una posible emoción compleja, es un poderoso evaluador de la relación con el arte. Entendida como una estrategia narrativa, tal como la estudia Suzanne Keen (Keen, 2007), no necesariamente hace al lector capaz de creencias y comportamientos moralmente elevados, como tradicionalmente se ha defendido. No obstante, y en nuestro caso, las respuestas de los participantes se hicieron posibles debido a que en la vida cotidiana los individuos se “entrenan” en contextos en los cuales ciertas emociones son las “adecuadas” a ciertos contextos:

The basic idea behind this claim is very simple: if people are capable of responding appropriately to events in the world, the same capacity allows them to respond appropriately to events in fiction, provided that they recognize what is fictionally true in a work. If anger is the appropriate response to a certain kind of unjustified aggression in actuality, anger (though not necessarily of the same intensity) is also the congruent response to such events in fiction (Livingston, 1997:171).

Desde esta perspectiva, aunque no podamos afirmar que las emociones experimentadas a causa de interactuar con ficciones tengan la misma “calidad” y “autenticidad” de las experimentadas en la vida cotidiana, lo que sí parece plausible suponer es que estas últimas nos estimulan, entrenan y remodelan las redes neuronales con las que aquéllas se activan. Respuestas como las siguientes así lo apuntalan:

**Cuento** *Una mujer por siempre jamás*

**Participante 7:** Bueno profe... voy a remitirme a lo que dijo X: no lo puede evitar... pero es que hay algunos pasajes que probablemente me hicieron pensar... no solamente en mí sino en situaciones que han pasado por la vida... mía o de algún conocido... la identificación, la empatía... por eso... no existe... sabemos que no existe... pero estos personajes están desarrollando una situación que no está muy alejada tampoco de la realidad y que probablemente, yo, me sienta muy identificado, por ejemplo, con el narrador cuando él dice que es un ángel caído... está como Altazor... viene de una ruptura violenta... lo han botado... y eso no lo puedo evitar... no puedo evitar sentir la conexión ahí... se lo digo...

**Cortometraje** *Noche oscura*

**Participación 18:** Es como dice ella, quizá allí es mentira [refiriéndose a los sucesos del corto], es algo que no es verdad, pero igual me puede pasar a mí y son sentimientos de que, allí te lo están dando como para ver si tú los agarras, si tú te pones en el lugar de ella y quizá allí no pasa pero a uno le puede pasar en cualquier momento.

En estos casos, debemos inferir que la empatía se produce no para hacernos “mejores”, sino para entender la situación ficcional y su desencadenante.

¿A dónde nos conduce todo lo anterior?

## **La confirmación de la paradoja ficcional**

Ahora, con todo el territorio crítico-analítico que se ha recorrido, se está en capacidad de fundamentar por qué estas experiencias confirman la *paradoja ficcional*. Pero ¿qué se conoce como tal?

Una paradoja se entiende como un enunciado que parece tener sentido, pero no lo tiene. Se genera por la concurrencia de hipótesis o argumentos, aparentemente, irreconciliables. Es decir, se trata de un enunciado que parece mostrar algún obstáculo irresoluble para alcanzar su instalación. En el caso de la *paradoja ficcional*, ésta surge de una situación mundana básica: los seres humanos sentimos emociones ante objetos y situaciones del mundo real porque creemos, sabemos y los aceptamos como efectivamente existentes. Entonces, ¿cómo podemos sentirnos afectados por seres, objetos o estados de cosas que habitan en los mundos ficcionales si, de hecho, sabemos que no tienen existencia real? La interrogante anterior, por tanto, da origen a la paradoja. En la investigación aquí reseñada, todos los participantes admitían haber experimentado emociones durante la interacción con los productos ficcionales facilitados. De igual manera, durante la realización de la lectura o de la contemplación de los cortometrajes, se pudieron observar diferentes manifestaciones gestuales en los rostros de los participantes. Esto es, los participantes efectivamente experimentaban emociones. No obstante, ¿estaban ellos convencidos de que esos eventos eran padecidos, vividos u ocurrían en el mundo real? Evidentemente que no.

La paradoja de la ficción ha sido descrita por Robert Yanal (Yanal, 1999) de la siguiente manera:

- a. Algunas personas sienten emociones hacia personajes y situaciones que ellos saben que son ficcionales (no existentes).
- b. Las personas experimentan emociones si y solo si creen que el objeto incitador de la emoción existe y muestra, al menos, alguna propiedad que induzca tales emociones.
- c. La persona, conocedora de que el objeto incitador de la emoción surge de un ente ficcional (no existente), *cree* que tal ser existe y que muestra algunas propiedades incitadoras de tales emociones.

En definitiva, la *paradoja* se presenta dado que las emociones hacia personajes o situaciones ficcionales deberían surgir solo si se cree que los personajes y situaciones desarrollados en un mundo ficcional son reales, pero los sujetos que interactúan con ficciones (salvo en caso de patologías mentales) *saben* que, efectivamente, son ficticios. La clave de esta paradoja estaría, entonces, no en el hecho de sentir emociones hacia las ficciones (como productos semióticos), sino en sentir las hacia seres o eventos que se reconocen como ficticios.

Vista así, la paradoja mostraría que la activación de una respuesta emocional hacia personas y objetos ficcionales estaría sustentada por una relación irracional. Ella evidenciaría una relación ilógica entre las premisas y su conclusión. Sin embargo, se está lejos de que tal aseveración sea aceptada. Resulta difícil admitir esta relación disfuncional de la razón; más aún, cuando se admite la importancia cognitiva de esta relación. Si la respuesta emocional a la ficción literaria es la consecuencia directa del impacto que la narrativa ficcional, como un tipo de narrativa pública, genera en sus usuarios, deberíamos contar con explicaciones más acordes a su importancia. Para Currie pareciera que la resolución de la paradoja está en la necesidad de “eliminar” algunas de sus premisas, pero ¿cómo se hace esto viable?

Los efectos causales que la ficción proporciona a sus seguidores pueden ser muchos, pero el que más se aprecia y se tiene en consideración es esa posibilidad de ofrecer todo aquello que nuestra limitada existencia no puede alcanzar. Prestemos atención a este diálogo que se dio durante uno de los conversatorios al tratar el cuento *Una mujer por siempre jamás*:

**Moderador:** Tú dijiste en una parte de tu intervención que sentiste lástima por Elio, por la situación que estaba viviendo; ¿cómo se justifica que sientas lástima por alguien que no existe?

**Participante 9:** Eso... eso sucede cada vez que leemos literatura...

**Participante 8:** Eso nos ha sucedido a todos...

**Moderador:** La pregunta es por qué ocurre...

**Participante 8:** ... cuando leo algo creo que nos produce sensaciones porque nos puede remitir a X pasado... a cosas vividas y por eso se... no necesariamente yo siento lástima por Elio... tal vez la siento por alguien que haya pasado por esa situación... y me recuerde eso...

**Moderador:** ¿Tú crees que Elio existe?

**Participante 10:** Sí, está en mí... existe... lo creo porque está en mi imaginario cuando estaba leyendo el cuento... en el instante que estaba leyendo...

Según esta afirmación del participante 8, éste no cree en el hecho ficcional *per se*; lo que hace es utilizarlo como catalizador de experiencias y, en esa medida, valora su impacto. En la última afirmación (participante 10), se entiende

que los procesos de interacción con mundos ficcionales nos proveen de una enciclopedia de la cual extraemos la sensibilización necesaria para dejarnos, más o menos, afectar. De igual modo son valiosos estos comentarios en torno al cortometraje *Noche oscura*:

**Moderador:** Sí, pero la idea es que cómo sientes tú rabia por una muchacha que en verdad no está viviendo eso.

**Participación 18:** Es como dice ella, quizá allí es mentira, es algo que no es verdad, pero igual me puede pasar a mí y son sentimientos de que, allí te lo están dando como para ver si tú los agarras, si tú te pones en el lugar de ella y quizá allí no pasa pero a uno le puede pasar en cualquier momento.

**Participación 19:** Porque prácticamente eso está pasando en la realidad y porque a él no le están colocando películas y a ella no le hizo nada, eso no es lo que está pasando, o sea, el policía no agarra al verdadero ladrón sino al borracho, por decirlo así.

Estos comentarios muestran que los participantes saben y reconocen la ficcionalidad (la no existencia fáctica) de los seres y eventos que vieron y sobre los que leyeron. Por tanto, de estas afirmaciones se deriva que los procesos psicológicos activadores de la experiencia emocional son, como ya lo ha expresado Oatley, la *identificación* y la *memoria autobiográfica*. El asunto está en que la relación con la ficción es tan ordinaria, que ningún participante pone, cognitivamente y de antemano, la condición de inexistencia como prerrequisito para su procesamiento. En todo caso, según los eventos, personajes y modos de *hacer creer*, surgen para provocar la experiencia emocional. No obstante, lo más llamativo es cómo los participantes expresan que esta experiencia se gesta a partir de que reconocen e interpretan los pensamientos que se pueden estar activando y los sentimientos que seguramente experimenta el personaje. Esto avalaría la tesis de Yanal según la cual la mente humana puede generar pensamientos que, aunque sepa que no son ciertos, se tratan como tales con el objetivo de estimular la experiencia emocional. Es lo que el autor denomina *thought theory* (*teoría de la mente*), la cual, en cierta forma, vendría a sustentar la idea de que para que una emoción se genere no se requiere de una creencia efectiva, cierta y firme. Esta situación sería semejante a cuando producimos pensamientos sobre contextos hipotéticos (futuros, por ejemplo) que pueden ocurrir o, probablemente, no ocurran.

### Comentario del cortometraje “Zero. B”

**Participación 14:** Yo sentí mucha angustia cuando él llegó a la casa y empezó a abrir todas las puertas, yo decía en qué momento se va a conseguir algo extraño en la casa, porque todavía no habíamos visto la parte donde ya él la había conseguido muerta. Entonces, cuando él empezó a abrir las puertas yo decía qué se va a conseguir en la casa, ajá, me imaginaba más o menos que la mujer ya estaba muerta, pero todavía no lo sabía, entonces era como una angustia no sé, como un nervio, como un suspenso.

Al respecto, Lisa Zunshine (Zunshine, 2006) afirma que la “teoría de la mente” nos permite explicar por qué leemos ficciones literarias. Sin ella, no sería posible entender la literatura como alternativa que nos estimula emocionalmente. Esto es así debido a que dicha “teoría” nos muestra y explica cómo simples palabras —de lo que, como bien señaló Ingarden (Ingarden, 1998) efectivamente está *hecho* el texto literario— se convierten, en nuestra mente, en deseos, sentimientos, pensamientos de un personaje, y dan configuración a eventos. Así, nos activamos en un “juego” detectivesco que nos lleva a predecir las acciones y sentimientos de los personajes, basándonos en el procesamiento de la información acerca de los sentimientos y pensamientos que allí se exponen. Es decir, al atribuirles ciertos estados mentales a los otros, estamos interpretándolos:

Instead, it is a term used by cognitive psychologists, interchangeably with “Theory of Mind”, to describe our ability to explain people’s behavior in terms of their thoughts, feelings, beliefs, and desires. Thus we engage in mind-reading when we ascribe to a person a certain mental state on the basis of her observable action ...; when we interpret our feelings base don proprioceptive awareness...; when we intuit a complex state of mind base don a limited verbal description ... (Zunshine, 2006:6)

Si retomamos la definición de “emoción” ya presentada (*supra*), podremos constatar esta cita. Al asumir que es un estado mental generado automáticamente, se admite que ocurre en el lector o en el espectador del producto ficcional. No obstante, la evaluación del evento y la detección de su propiedad planificadora —cuando se dan por medio de un proceso empático— sólo pueden realizarse desde la evaluación de la evaluación. Es decir, el lector o espectador realiza una *re-evaluación*: puede evaluar desde la evaluación del personaje y sentirse conectado o no con éste. Pero también puede hacerlo desde la propuesta hecha por el autor ficcional o implícito, desde donde siempre está en punto de anclaje. Así se produce su respuesta emocional. De todos modos, la intervención del “autor ficcional” sería la clave para que el lector evalúe el evento ficcional como facilitador, dificultador, obstaculizador o modificador, según la posición que tome, insistimos, el autor ficcional. Vale la pena acotar que estas observaciones son válidas para las que hemos identificado como *emociones-F*. Las *emociones-A* siguen el mismo proceso, pero la diferencia está

en la ausencia de la mediación autoral. En este caso, quien mediaría es la enciclopedia académica del lector o espectador.

La paradoja ficcional, lejos de suponer un *cortocircuito cognitivo*, visibiliza el mismo mecanismo con el que el hombre resuelve su relación con los productos ficcionales. En definitiva, confirma el hecho de que los dispositivos de resolución de aparentes obstáculos comprensivos suelen deparar ricas alternativas a los que se atreven a confrontarlos. Más aún, nos confirma el hecho de que los mundos ficcionales literarios producen, en los lectores, profundas revelaciones de cómo funcionan los ámbitos de la vida humana.

## Bibliografía

- CASACUBERTA, David  
2000        ¿*Qué es una emoción?* Barcelona, Editorial Crítica.
- CURRIE, Gregory  
1997        “The Paradox of Caring: Fiction and the Philosophy of Mind”.  
En: M. HJORT y S. Laver (Eds.) *Emotion and the Arts*. New York.  
Oxford, Oxford University Press. Pp. 63-77.
- DOLEŽEL, Lubomir  
1999(a)     *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco/Libros.  
1999(b)     *Estudios de Poética y Teoría de la ficción*. Murcia, Universidad de Murcia.
- FEAGIN, Susan  
1996        *Reading with feeling: the aesthetics of appreciation*. Ithaca, NY, Cornell University.
- FRIJDA, Nico., y SCHRAM, Dick.  
1994        “Emotions and Cultural Products. Introduction” en *Poetics*, 23, 1-6.
- INGARDEN, Roman  
1998        *La obra de arte literaria*. México, Taurus Pensamiento (1º ed. 1960)
- KEEN, Suzanne  
2007        *Empathy and the Novel*. Oxford, Oxford University Press.
- KNEEPKENS, EWE M., y ZWAAN, Rolf  
1994        “Emotions and literary text comprehension”. Amsterdam, *Poetics*, 23,  
125-138.
- LIVINGSTON, Paisley y MELE, Alfred R.  
1997        “Evaluating Emotional Responses to Fiction”. En: H. y L. S. Mette  
(Ed.), *Emotion and the Arts*. New York. Oxford, Oxford University  
Press.

MARTÍNEZ BONATI, Félix

1992 *La ficción narrativa*. Murcia, Universidad de Murcia.

MIAL, David y KUIKEN, D.

2001 "Shifting perspectives: Readers' feelings and literary response". En W. v. P. a. S. Chatman (Ed.), *New Perspectives on Narrative Perspective* (pp. 289-301). New York, SUNY Press.

OATLEY, Keith y GHOLAMAIN, M.

1997 "Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction." En M. Hjort y S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts* (pp. 263-282). New York. Oxford, Oxford University Press.

PÁEZ ROVIRA, David, y CARBONERO MARTÍNEZ, A.

1993 "Afectividad, cognición y conducta social". *Phicothema*, 5, Asturias, pp. 133-150.

PAVEL, Thomas

1997 *Las fronteras de la ficción*. En: Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros. Pp. 171-179.

REISBERG, Daniel y HEUER, Friderike

2004 "Memory for emotional events". En: Daniel Reisberg (Ed.), *Memory and Emotion*. Oxford, Oxford University.

RIFFATERRE, Michael

1990 *Ficcional Truth*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

RYAN, Mary-Laure

1998 "The Text as World Versus the Text as Game: Possible Worlds Semantics and Postmodern Theory". *Journal of Literary Semantics*. University of Kent at Canterbury. Great Britain. 3 (27), pp. 137-160.

SARTRE, Jean. P.

1939 *Bosquejo a una teoría de las emociones*. Madrid, Alianza.

SCHAEFFER, Jean-Marie

2002 *¿Por qué la ficción?* Madrid, Lengua de Trapo.

YANAL, Robert

1999 *Paradoxes of emotion and fiction*. Pennsylvania, The Pennsylvania State of University Press.

ZUNSHINE, Lisa

2006 *Why we read fiction: theory of mind and the novel*. Ohio, Ohio State University.