



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 58, Enero-Junio, 2009: 9 - 27

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Mundos posibles, ficción y ficcionalidad como dispositivos de la respuesta emocional desde la literatura y el cine

Steven Bermúdez Antúnez

Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

E-mail: sbermudez37@hotmail.com

Resumen

El presente artículo ofrece los resultados de una investigación en torno al impacto emocional que desencadenan los mundos ficcionales de dos modalidades narrativas: cine y cuento literario. Durante la investigación, en primer momento, se indagó sobre la relación ficción y emociones como respuesta estética. Keih Oatley (1994, 1997, 2000, 2002) ha sido el investigador que más ha colaborado en aclarar al respecto y sobre el que se basa la investigación. Se procedió a aplicar protocolos para la recolección de información, una vez que los participantes habían leído un cuento o visto un cortometraje. Como resultado se obtuvo que, efectivamente, cuando interactuamos con mundos ficcionales, se activan una serie de procesos psicológicos, los cuales son los que propician que las emociones emerjan como respuesta estética a la experiencia comunicativa ficcional.

Palabras clave: Ficción, ficcionalidad, respuesta emocional, discurso literario.

Possible worlds, fiction and fictionality as devices of the emotional response from literature and the cinema

Abstract

This paper offers results of an inquiry about the emotional impact that triggers the worlds of two fictional narratives: cinema and the short story. During the study, at first, the relationship between fiction and emotions as an aesthetic response was investigated. Basically, the study follows the theoretical proposal of Keith Oatley (1994, 1997, 2000, 2002). Protocols for collecting information were applied, once the participants had read a short story or seen a short film. The result was that, indeed, when we interact with fictional worlds, a series of psychological processes are activated, which are those that propitiate the emergence of emotions as an aesthetic response to the fictional communicative experience.

Key words: Fiction, fictionality, emotional response, literary speech.

1. Introducción

El presente trabajo ofrece los resultados de una investigación teórico-experimental en torno a un fecundo campo de indagación actual: la relación entre ficcionalidad, texto narrativo (literario y cinematográfico), impacto narrativo e interacción social. Las cuestiones que estas categorías desatan son de una poderosa atracción para la teoría literaria, el análisis del discurso, la semántica literaria, la filosofía, la lingüística, la retórica, la pragmática discursiva y literaria, etc. Todas estas áreas, desde sus intereses idiosincráticos, reconocen que los productos ficcionales (por ejemplo, los literarios y

cinematográficos) se activan y logran alcanzar su éxito estético a través de un circuito socio-afectivo que exige el reconocimiento de ciertas convencionalidades: el reconocimiento de la ficcionalidad, los marcos de referencias internos y externos (Harshaw, 1984), los indicadores textuales, retóricos, semánticos y discursivos (Riffaterre, 1990). Todos ellos impactan en los lectores, provocando una respuesta emocional que incide en la comprensión. En estos casos, la respuesta estética es el resultado de la activación de emociones gracias a que el sujeto receptor vivencia ciertas experiencias cognitivas claves.

2. Ficción y ficcionalidad

Para Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer, 2002), la vigilancia que se brinda cada vez más a la ficción en general está justificada en el hecho de que los humanos somos la única especie animal que ha desarrollado una *alta y compleja cultura ficcional*. Tal complejidad se manifiesta en la diversidad de modalidades de producción y recepción presentes en la vida social. De igual manera, para Schaeffer (2002), no se puede comprender *qué es* la ficción si no partimos de entender en profundidad los mecanismos capitales del *fingimiento lúdico* y de las *simulaciones imaginativas* de las cuales el hombre se ha servido para ensanchar su experiencia sensorial. Con este sustento podemos ir más allá, y, por ejemplo, también entender y estudiar las modalidades de presentación y de inserción de la ficción en los diferentes productos humanos. La tesis central que defiende este autor se sustenta en que la ficción es un tipo de relación semiótica demandada biológicamente por el hombre. Como necesidad biológica, avanza dirigida a mantener la flexibilidad y capacidad de adaptación de nuestro sistema cognitivo, ya que, principalmente, brinda la oportunidad de experimentar virtualidades, innovaciones y alternativas sin correr ries-

gos abrumadores para la existencia física (Schmidt, 1978).

Schaeffer *desmonta* las posiciones antimiméticas que se han construido en torno a la noción de ficción. En cierto modo, los defensores de estas posiciones caen en la incompreensión profunda de lo que significan las acciones miméticas como forma de conocimiento y de modelamiento cognitivo. Estas resistencias lo que han hecho es ligarla, de forma malintencionada, con la *ilusión engañosa* o con un compromiso representacional indestructible de lo externo a la obra misma. Por tanto, el origen de las posiciones antimiméticas es un malentendido de la función y el efecto que la mimesis desempeña en la vida humana y en especial, en el arte. También es procedente destacar que las posiciones antimiméticas poseen diferentes grados de prevención con respecto a la mimesis. Por ejemplo, con respecto a la obra literaria, para Dolezel (Dolezel, 1999a; Dolezel, 1999b) está restringida a su ámbito semántico. De todos modos, las prácticas ficcionales, cualquiera sea su modalidad, requieren de una compleja habilidad mental capaz de distinguir de manera abierta y consciente entre verdad y falsedad, fingimiento y engaño, simulacro y apariencia. Sobre todo porque las prácticas sociales sustentadas en la ficcionalización se basan en la manifiesta y sincera *participación de los concurrentes*. Esto quie-

re decir que la intervención ficcional está basada en interacciones sociales en las cuales la cooperación y el compromiso deben predominar sobre el conflicto, la discrepancia y el engaño. Así, lo interesante de la ficción 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. La ficcionalidad, entonces, es un componente semántico-pragmático que tiene que ser reconocido cognitivamente por los participantes durante la comunicación literaria.

2.1. Sobre los mundos ficcionales

Una premisa que también aceptamos es que los posibles estados de cosas (*mundos posibles*), expuestos en los textos narrativos ficcionales, se manifiestan a través de los *mundos ficcionales*. Con respecto a los conceptos de *mundos posibles* y *mundos ficcionales*, debemos dejar claro que aunque en el segundo toman un importante sustento epistemológico del primero (la idea de *posibilidad* y *alternativa*), suponen una entidad crítica diferenciada. Tal como lo afirma Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1990):

La organización de los mundos posibles permite situar antológicamente y explicar la realidad ficcional como una construc-

ción referencial formada por seres, estados, procesos, acciones e ideas que, al menos en parte, son distintos de los del mundo real, de manera que contribuye altamente a la elucidación de un componente tan importante de la literatura como es la ficción;...

Los *mundos posibles* son estimados como 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, éstos están dominados por principios que sólo se presentan debido a su actualización ficcional, a la creación artística. Ellos se encuentran, ante todo, "*textualmente sostenidos*" en las muestras que los autores elaboran y ponen a circular en el circuito comunicativo literario (Albaladejo; *Ibid*: 50). Esta idea también se recoge cuando Dolezel también se recoge cuando Dolezel afirma que "*Nuestra semántica se asienta en una suposición ontológica básica: existir realmente es existir independientemente de la representación semiótica; existir ficcionalmente significa existir como un posible construido por medios semióticos*" (Dolezel, 1999:209). Para esto es necesario partir de la hipótesis interpretativa de que un *mundo ficcional* es el mundo del que nos referimos o del que hablamos del mismo modo que lo hacemos sobre el mundo real, pero referido desde

una propuesta narrativo-literaria que sólo toma existencia a partir de su construcción semiótica. Esta concepción es la que soporta las tres premisas epistemológicas en la teoría de Dolezel: a) los mundos ficcionales son estados posibles de cosas; b) dado que las *posibilidades* son infinitas, los mundos posibles también lo son, esto es, la capacidad de inventar mundos ficcionales por la mente humana, y plasmarlos en la escritura, es inagotable y c) a los mundos ficcionales literarios sólo se accede por medio de la lectura realizada desde el mundo real.

Esto nos hace concluir que la actualización de los mundos posibles se daría en el marco de la existencia real, mientras que la actualización de un mundo ficcional sólo se presenta en los textos o cualquier otra modalidad disponible como soporte semiótico. La teoría de ficcionalidad, entonces, es un marco epistemológico útil y pertinente con que evaluar las creaciones imaginarias encarnadas en los textos literarios (Bermúdez, 2006).

3. Sobre la respuesta emocional a los mundos ficcionales

Susan L. Feagin (1997: 50) afirma: "*The capacity of a work of fictional literature to elicit (some) emotional responses is part of what*

is valuable about it, and having (relevant) emotional responses is part of appreciating it". Así, la respuesta emocional a los mundos ficcionales en general, y particularmente a los desplegados desde la literatura o el cine, parece un asunto de mucha familiaridad. ¿Quién puede cuestionar lo común que es para nuestra vida cotidiana emocionarnos ante la lectura de un libro o por la contemplación de una película? Sin embargo, esta familiaridad no nos habilita para penetrar, sin equívocos, en la complejidad que ella supone. La reflexión sobre la respuesta emocional al arte en general, viene equipada con la necesidad de tener parámetros de comprensión para la emoción en sí misma. Sobre todo debido a que, en el caso de los mundos ficcionales, la respuesta emocional se produce tanto por la obra artística misma que los acoge como por las situaciones o personajes que en ellos se muestran (Feagin, ob.cit.).

Levinson (1997) afirma que el debate sobre las emociones se ha concentrado en dos perspectivas: la perspectiva que las considera un sentimiento o una sensación y la que las atiende como un tipo cognición, esto es, un tipo de juicio o evaluación ante una situación dada. Para este autor, ambas vertientes son insuficientes para dar cuenta de la respuesta emocional. En la primera se está en dificultades para entender fe-

nómenos como la intencionalidad. La segunda obstaculiza la posibilidad de explicar la pasividad de muchos estados emocionales. En lo que hay cierto acuerdo es en considerar que ellas se presentan debido a la necesidad de los sujetos de enfrentar ciertas situaciones amenazantes o inquietantes. Según como se resuelva el proceso de evaluación-valoración, pueden hacer emerger emociones negativas o positivas.

En todo caso, nuestro interés, aunque no puede eludir la necesidad de una definición de emoción, se dirige más a entender la relación entre obras de ficción y las emociones que ellas producen. Visto así, la relación manifiesta entre el lector y su respuesta emocional a las ficciones hace surgir una espinosa interrogante que se necesita atender según Levison, (*idem*: 21): ¿Cómo es posible que tengamos emociones palmarias por personas o situaciones de mundos ficcionales dado que es obvia su inexistencia? Esta pregunta nos sitúa en lo que se ha dado por llamar "La paradoja de la ficción".

Keith Oatley (Keith Oatley, 1994^a; Oatley y Gholamain, 1997; Oatley, 2000; Oatley, 2002) desde 1994 viene proponiendo una tesis que ha refinado con el tiempo. Según el autor, las emociones que se producen en la interacción con productos ficcionales son similares a las que ocurren en la vida diaria. La afectación se origina

debido a que los estados de cosas evocados por el mundo ficcional se desarrollan en nuestras mentes. Interesante también ha resultado su taxonomía sobre la respuesta emocional (Oatley, 1994b), la cual ha generado la posibilidad de referirse a emociones ficcionales por la obra artística y emociones ficcionales por las situaciones y personajes dentro de obra. Sobre estas últimas concentraremos nuestra disertación, basados en una premisa interpretativa: las emociones por la obra artística supone un cierto adiestramiento académico. Las emociones ficcionales por los eventos y personajes desplegados en el mundo ficcional de la obra no requiere de ningún tipo de entrenamiento sino sólo de la disposición al disfrute.

Dado que la respuesta emocional es singular, breve y circunstancial, resulta altamente ambicioso querer registrarla con exactitud durante su proceso de producción 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. A lo sumo, tanto con las encuestas con los conversatorios aplicados a los participantes, sólo podemos acceder al poso, a las *huellas* que dejan en sus estados de ánimo y que son reconocibles por ellos. Por esto se decidió trabajar

con el concepto de *afectividad*, entendiéndolo como un concepto que contiene: "(...) al estado de ánimo, las emociones y las evaluaciones afectivas" (Paéz Rovira y Carbonero Martínez, 1993). Tampoco nos detendremos demasiado en este asunto. Existen numerosos trabajos en los cuales se puede revisar el amplio y complejo espacio de interés que las emociones poseen. Nosotros nos limitaremos a aceptar, con Rovira y Carbonero (1993), que los estados ánimos, sentimientos y emociones (la afectividad en general), despliegan una importante labor informativa para el organismo. Todos ellos los habilitan para conocer su propia disposición interna y cómo se relacionan con el entorno con la finalidad de orientarse dentro de él.

Durante el estudio, ya sea los participantes que interactuaron con un texto narrativo literario (cuento) o los que lo hicieron con uno filmico (cortometraje de ficción), todos reconocieron haber experimentado algún tipo de respuesta emocional. Esto es, todos los participantes, una vez interactuado con el producto ficcional, fueron capaces de admitir la presencia de la experiencia emocional, en diversos grados y en diversas etapas de la interacción.

En 1994, tomando como base dos conceptos piagetianos, Oatley afirmó que la respuesta emocional a la ficción literaria se producía como resul-

tado de dos procesos: de la *asimilación* del esquema de la obra o de la *acomodación* de dicho esquema. Esto quiere decir que cuando se lee una obra narrativa de ficción u observa una narrativa visual, el receptor primero reconoce la *estructura*, esto es, *cómo* está hecha o su conjunto de características. Pero esta relación puede llevarse por alguno de los dos procesos arriba mencionados y puede desarrollar acciones cognitivas también específicas. De acuerdo con el camino que se recorra, se producirán respuestas emocionales diferentes. Para el análisis del presente estudio nos basamos, fundamentalmente, en los *cinco procesos psicológicos* producidos cuando se lee o se observa una narrativa ficcional, propuestos por el mismo Oatley en 1997, como consecuencia de la ampliación de su propuesta desarrollada en 1994. Tales procesos son: *la identificación, la simpatía, la memoria autobiográfica (emocional), la reacción al objeto estético y la respuesta al nivel discursivo*. Los tres primeros estarían dentro del proceso de asimilación. Los dos últimos, en el de acomodación. En los datos obtenidos, se puede rastrear ambos procesos (tanto la *asimilación* como la *acomodación*), aunque se presenta con mayor recurrencia los procesos psicológicos del primero: la presencia de procesos como la simpatía, identificación y memoria autobiográfica (emocional). De ello se desprende la acep-

tación 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: "(...) *by engaging with the art of the theater or of the novel, we are induced to run on ourselves narrative simulations of actions, with their consequences and emotional effects*". (Oatley y Gholoman, (1997:267).

4. El procedimiento

4.1. Participantes

Para la presente investigación se seleccionaron participantes con las siguientes características socio-culturales: estudiantes universitarios de carreras diversas (Humanidades, Ingeniería, Ciencias Naturales), con edades comprendidas entre 17 y 23 años. El propósito era tener una muestra diversa de participantes con intereses académicos también diversos. En las diferentes sesiones de trabajos, 68 participantes vieron cortometrajes y 112 leyeron cuentos.

4.2. Procedimiento

La información se procedió a recoger a través de dos técnicas combinadas: encuestas y conversatorios.

A los participantes se les sometió a sesiones de lecturas o contemplación de un cortometraje y una vez concluida esta fase, se les entregó una encuesta breve. Posteriormente se realizó un conversatorio en el cual, a través de preguntas dirigidas, se estimulaba la intervención de los participantes.

4.2.1. Sobre las encuestas:

Se elaboró una encuesta dividida en dos partes. La primera solicitaba información sobre las emociones que los participantes creyeron experimentar a lo largo de la lectura o de la observación de la película. En esta sección se colocaron 20 etiquetas lingüísticas que identificaban a diez emociones o sentimientos que agrupaban afectos positivos y diez con afectos negativos. Se les indicó que escogieran cinco etiquetas y valoran con una escala numérica (del 1 al 5) la intensidad de la experiencia, en la cual (1) se entendía como muy baja intensidad y (5) muy alta. En la segunda parte, a través de ciertas indicaciones, se solicitaba información sobre el segmento del texto que produjo la mayor intensidad emotiva, el segmento que mejor se recuerda, la simpatía o la identificación con algún personaje, la frecuencia con se leen textos ficcionales, entre otros. Todo ello con la finalidad de establecer una posible conexión entre estructura textual y efecto emocional.

4.2.2. Sobre los "conversatorios":

Una vez terminado el llenado de la encuesta, se pasaba a realizar una conversación sobre el texto leído o la película contemplada. El moderador incitaba la participación con preguntas dirigidas a obtener información sobre sus creencias en torno a la relación ficción /reacción emocional. En principio nos interesaba obtener los conocimientos y creencias (previos y posteriormente activados) que los participantes mostraban en relación con los productos ficcionales ofrecidos (cuentos o cortometrajes de ficción).

4.2.3. Las obras ficcionales seleccionadas

Para Graesser, Olde y Klehke (1997), el proceso de comprensión narrativa es bastante *estable* a través de los individuos, así pertenecen a culturas diferentes. Más aún, estos autores afirman que los mecanismos utilizados son los mismos cuando se interactúa con distintas narrativas, aunque dichas narrativas sean radicalmente diferentes en complejidad, modalidad y medio. De allí que nos hayamos planteados el estudio con narrativas literarias y filmicas.

Es necesario destacar que las obras ficcionales seleccionadas (cuentos y cortometrajes) poseen una estructura narrativa *convencional*: con la presencia de una trama, un tiempo, un espa-

cio definido y con personajes que viven vicisitudes. Para esta investigación se decidió, por tanto, no seleccionar muestras que pudieran ofrecer algún tipo de *alteración* o *modificación* a este modelo convencionalizado de relatar una historia.

a. Cuentos

a) "Una mujer por siempre jamás" de Ángel Gustavo Infante (Venezuela).

b) "Es que somos muy pobres" de Juan Rulfo (México).

c) "Sólo vine a hablar por teléfono" de Gabriel García Márquez (Colombia).

d) "Paseo nocturno" de Rubem Fonseca (Brasil).

e) "Feliz año nuevo" de Rubem Fonseca (Brasil).

b. Cortometrajes

a) "Jardines deshabitados" de Pablo Malo (España-2000).

b) "La primera vez" de Borja Cobiega (España-2001).

c) "Tercero B" de Jose Mari Goenaga (España-2002).

d) "Noche oscura" de Federico Peretti (Argentina-2004).

5. Análisis

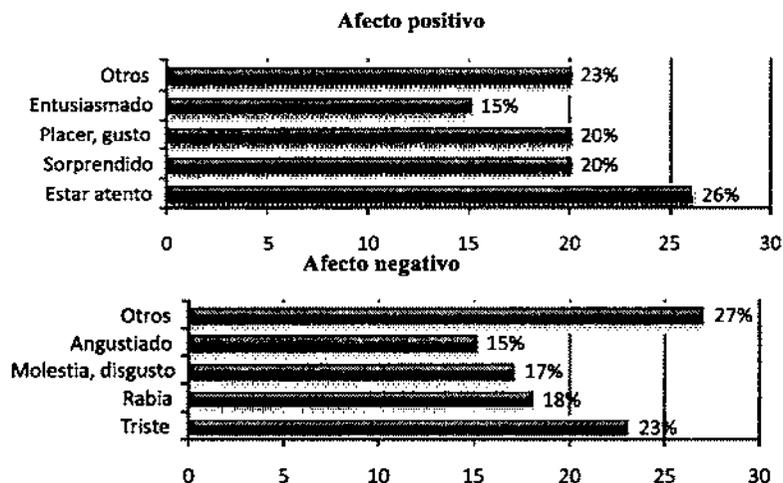
5.1. Las respuestas emocionales por los mundos ficcionales

Todos los participantes, a través de los cuestionarios respondidos, aseguraron haber sentido emociones

o ciertos estados anímicos, en algún grado, durante la lectura o la observación de los cortometrajes. Del mismo modo, hubo bastante congruencia entre ellos en cuanto a las emociones experimentadas y las vicisitudes que ofrecían los mundos ficcionales de cada muestra.

Dado que los ítems 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 al otro. Veamos el caso del cuento “*Es que somos muy pobres*”, de Juan Rulfo, aplicado a 25 participantes. El relato cuenta las penalidades de una familia pobre que ve aún más disminuida cualquier esperanza de mejoramiento con la llegada de las lluvias. Las respuestas obtenidas se muestran en los gráficos siguientes:

Como puede observarse, se presentan etiquetas con las cuales existe una clara identificación emocional, que son las que en el gráfico se individualizan. La relación porcentual entre los aspectos es bastante equilibrada. Sin embargo, los *afectos positivos* suman valores más altos que los *negativos*: 81% contra 73%. De igual manera, el ítem “otros”, el cual recoge la presencia de las restantes etiquetas en cada uno de los grupos (negativo: miedo-temor, culpabilidad, repugnancia, vergüenza, enojo, inseguridad; positivo: placer-gusto, enternecido, calmado, entusiasmado, dinámico, sorprendido, embelesado, decidido, interesado, digno) que no presentaron un porcentaje significativo de manera individual, al reunirlos, acumulan un valor revelador. Esto confirma cómo ambas dimensiones son independientes, pero también



que los mundos ficcionales suelen conducir hacia la preeminencia de una u otra. Cabe la interrogante del porqué de los porcentajes manifiesto en cada dimensión. “tristeza” y “molestia” y “rabia” acaparan la más notable acumulación en el rango negativo. Este dato confirma la presencia de una de las dimensiones emocionales más explotadas por la prosa rulfoniana: la pena y el dolor. Más aún, que dicha dimensión alcanza plenamente al lector. Este cuento precisamente recoge, desde la mirada inocente de un hermano pequeño, las preocupaciones que giran en torno de una vida que no pareciera tener salida feliz y la desgracia anunciada ante el futuro de su hermana pequeña, Tacha. Sin embargo, a pesar del contenido del mundo ficcional, el mayor porcentaje se acumula en el *afecto positivo*. Según este dato, estaríamos frente a otro contexto que también proporciona la relación con mundo ficcionales: el típico caso de la *paradoja de la tragedia*.

Llama la atención, por otra parte, la presencia del ítem “sorprendido” con tan alto valor recurrente: ¿Qué les sorprendió tanto de los hechos contados? El cuento de Rulfo no ofrece *giros* inesperados que alteren la trama inicial. La “sorpresa” como presencia emocional de un relato tiene una conformación peculiar. Tanto la “sorpresa” como el “inte-

rés” se generan por dos activadores específicos. La “sorpresa” se genera ante la aparición de un evento no esperado. El “interés” como causa de la curiosidad por saber qué pasará, es decir, ante lo desconocido (Hoeken & van Vliet, 2000). El evento que causa la sorpresa obliga al lector a revisar la representación mental que hasta el momento ha realizado de la historia. Sin embargo, no se aprecia en el cuento ese evento desconocido o inesperado que obligaría a los lectores a cambiar la representación mental del mundo ficcional. El cuento de Rulfo, desde sus inicios, mantiene una historia de causalidades trágicas. Revisando con detenimiento las respuestas, encontramos que a pesar de que muchos participantes señalaron dicha etiqueta, le dieron un rango de intensidad muy bajo (entre 1 y 3). Por el contrario, cuando revisamos la segunda parte de la encuesta (en la cual se solicitaba información sobre estructuras textuales y emociones específicas) la mayoría recuerda y parafrasea mejor pasajes que le produjeron o *tristeza* o *molestia*. Con el cuento “*Una mujer por siempre jamás*”, de Ángel Gustavo Infante, sí podemos revisar con mayor precisión esa etiqueta emocional.

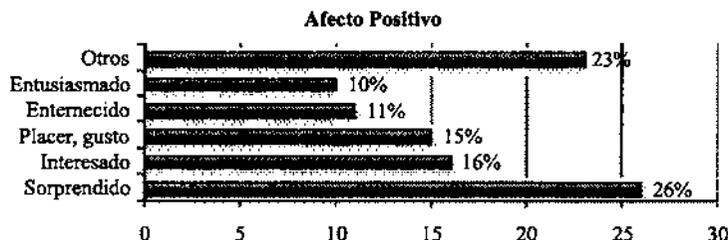
El cuento de Infante narra las vicisitudes de un estudiante de postgrado en literatura, el cual vive en una pensión caraqueña regentada

por un homosexual. Su vida transcurre entre los desasosiegos amorosos con su novia, la escasez de dinero y una tesis que no termina de escribir. Un día el dueño de la pensión lo hace partícipe de una amenaza de muerte que pesa sobre éste debido a que, en una noche de fiesta, él y otros amigos engañaron a un hombre, se lo llevaron a la playa y lo agredieron sexualmente con una botella. El dueño de la pensión ha comenzado a recibir amenazas de venganza y le pide al protagonista que lo proteja. Una tarde, entre bebidas y comidas, terminan teniendo sexo. El dueño de la pensión cree que con esta relación ha podido amarrar sentimentalmente al estudiante y que este lo ayudará. Sin embargo, cuando finalmente se presentan los otros hombres para cumplir sus amenazas y Elio (el dueño de la pensión) le pide ayuda al estudiante, éste lo abandona y escapa con su novia de la pensión.

Como puede percibirse, el cuento de Infante es incitador. El sólo planteamiento de la relación sexual entre dos hombres supuso para los participantes (por sus características so-

cio-culturales) una trasgresión. La mayoría expresó abiertamente su disgusto. No en vano la mayoría de los participantes al momento de solicitarles información sobre el momento que más recordaban de la lectura, reescribieron o parafrasearon o el encuentro sexual entre Elio (el homosexual) y el protagonista o el momento que Elio y sus amigos violan con una botella a un joven. Observemos cómo se presentaron las experiencias emocionales en ellos (ver gráfico abajo).

Fijémonos como la etiqueta “sorprendido” ocupa una franja significativamente más amplia con respecto a las otras. Si nos seguimos apoyando en Hoeken (*supra*), la “sorpresa” se presenta cuando un evento inesperado obliga a replantearse planes; en caso de la lectura ficcional, cuando conduce a reconstruir la representación del mundo ficcional. En los conversatorios grabados, muchos participantes parecen ser inducidos a la “sorpresa” debido a la relación de cierta complicidad que, inesperadamente, se establece entre el narrador y el regente homosexual (Elio) de la pensión (ver gráfico en la página siguiente).



Participante 7:

"Claro, pero los dos personajes... hablando de esos dos personajes... pero hay otros.. por ejemplo Ana... la novia del protagonista... su relación intermitente, como dice él, que también juega un papel, que me parece a mí, me parece pasivo, pero excelente, pero Elio y el narrador se parecen, si tienen cosas en común, no necesariamente la condición de homosexualidad, no...no, nada de eso, por ejemplo, Elio le dice al tipo cuando le empieza a confesar lo que ha pasado en la rumbita de la noche anterior, él dice que él no sabía que los que estaban con él, Eduardo ... creo... Roberto...y los otros... él dice que él no sabía lo que iban a hacer... no... pero cuando empieza a suceder la situación, él se hace cómplice porque no hace nada por detener la cuestión. El mismo narrador, en el mismo momento que él está contando, él dice que él también cómplice porque está escuchándolo a él, está escuchando una confesión y podría meterse en el problema, entonces... ahí los dos se parecen... no son mentirosos, pero permiten que suceda y cuando el momento del encuentro sexual entre ellos dos... el del narrador con Elio... también los dos permiten que suceda... porque ni él se opone y el tipo dice... que bueno... él lo deja..."

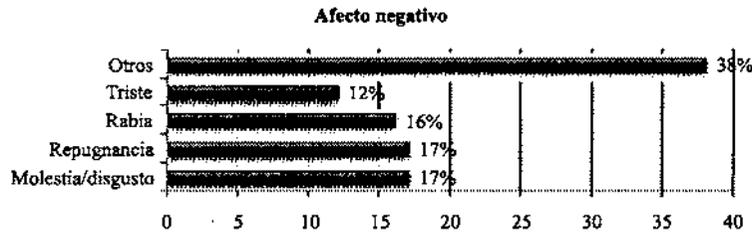
Esta intervención recoge ejes fundamentales que conducen, a los lectores, a la "sorpresa". Gran parte del mundo ficcional de Infante está dedicado a presentarnos la vida anodina del narrador, con una relación amorosa con Ana (su novia) *desahogada*, pero nada equilibrada. Pero observemos cómo el participante se concentra en un cúmulo de eventos que van a unir al narrador con Elio (el homosexual), a pesar de que esta relación sólo toma forma casi al final del cuento. Esto justifica las intensidades que se muestran en el afecto negativo (ver gráfico en la página siguiente).

Entre "repugnancia", "disgusto", "rabia" y todas las demás etiquetas, se acumula un 88% de tal afecto. Se observa que, aunque aparecen con bajas incidencias, todas las demás etiquetas del *afecto negativo* son reconocidas por los participantes y acumulan el mayor porcentaje. Todo indica que en el reconocimiento de estas etiquetas "emocionales" tiene una alta incidencia la desaprobación moral que los participantes dan a la

relación sexual que se consuma entre los dos personajes masculinos. Reacción que vendría avalada, reiteramos, por las características socio-culturales de los participantes (ver gráfico en la página siguiente).

La "sorpresa" como etiqueta emocional positiva tiene de nuevo la atención en el cortometraje "Tercero B", de José Mari Goenaga. En este cortometraje se ejemplifica, de forma clara, la *construcción* de esta emoción en un texto ficcional (ver gráfico en la página siguiente).

Este corto narra la historia de tres personajes: una mujer madura, sumisa a los abusos, una madre amargada y déspota y un furtivo ladrón. En realidad la historia de "Tercero B" no toma ese halo misterioso sino hasta lo que podríamos considerar su "segunda parte". A través de un recurso narrativo (volver a contar la historia, pero ahora desde la focalización de otro personaje) se produce la necesaria reconsideración de todo lo observado hasta ese momento. En la primera parte se nos presenta a la hija en



Moderador: Otro... ¿Cuál fue el pasaje que pueden afirmar, bueno, aquí fue que yo sentí la mayor experiencia emocional... en qué parte...?

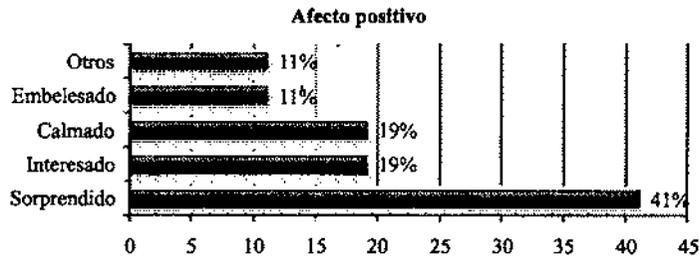
Participante 12: Cuando... este... narra lo que sucedió... como lo amordazaron, y metieron una botella por el ano... me asombró... me...no sé si me disgustó... pero...ese fue el momento que más sentí que hubo emoción en la lectura...

Moderador: ¿Por qué crees tú fue en ese momento?

Participante 12: Porque será que no estoy acostumbrada a... a... a... cosas tan... de ese tipo... y bueno... provoca eso, pues... Es como cuando te cuentan algo tan detallada, uno recurre a las imágenes... bueno, pienso que...

Moderador: ¿Pienzas que ese pasaje está lo suficientemente detallado que genera la emoción?

Participante 12: No... quizá no... es la mente de uno... creo que con decir una que otra palabrita...



una fría mañana de invierno en una playa con intenciones de tomar un breve baño. Cuando ésta pretende dejar sus pertenencias sobre la arena, se percató de que cerca están unos jóvenes con aspecto nada convencional y, entonces, decide solicitarle a un señor que lee el diario, que le vigile sus cosas. Aquí asoma el cineasta su premisa: *nada es lo que parece*. Cuando momentos después regresa del baño playero, el hombre se ha ido y la ha hurtado. Al llegar a su casa, le cuenta a su

madre y ésta le recrimina. A media mañana recibe la llamada del señor quien le propone un encuentro para devolverle sus pertenencias, excusándose pues había tenido que marcharse. Quedan a una hora en un café. Llegada la hora, le solicita dinero a su madre y ella se lo niega de manera ofensiva. Inmediatamente la escena siguiente nos la muestra en la cafetería, esperando. La espera dura más de lo convenido y de repente se da cuenta de que el hombre la ha engañado para poder entrar a su casa.

Regresa corriendo a su apartamento y entra. Cuando llega a la sala, vemos a la madre asesinada sobre el sofá. De inmediato la narración comienza a desarrollarse desde la focalización del ladrón. Así nos enteramos de todo lo que hace para alejarla de la casa, de cómo ingresa al piso y comienza a hurgar en los cuartos, hasta que llega al salón y encuentra a la madre de la mujer muerta. En este punto se presenta el encuentro de las dos perspectivas. La mujer regresa al apartamento y entablan una lucha feroz: ella porque no puede dejarlo ir, pues sabe de su asesinato; él, porque ha sido el cazador cazado. *Nada es lo que parece*. De allí que dentro del ámbito de la afectividad positiva, la etiqueta “sorpresa” tenga un rango tan alto. Hasta el momento en que la mujer parte al encuentro con el ladrón para que le devuelva sus pertenencias, había sido representada como *víctima*: de la madre, del ladrón, de la vida... Sin embargo,

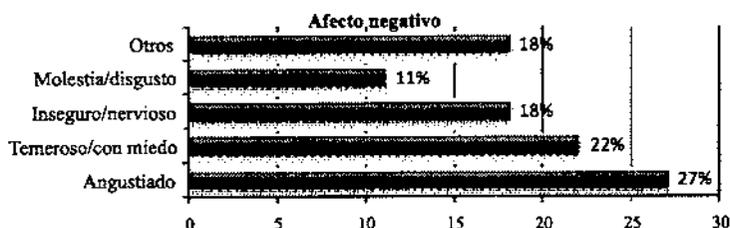
una vez que el ladrón ingresa a la casa, y se produce el descubrimiento del cadáver de la madre, los participantes tienen que replantearse la representación de la hija: de víctima a victimaria, de inocente a culpable. Veamos algunas de sus opiniones (ver gráfico abajo).

Del mismo modo, parece bastante lograda la decisión de producir emociones como las seleccionadas a través de las etiquetas “inseguro”, “temeroso”, “angustiado” (ver gráfico en la página siguiente).

Un participante, al preguntársele qué parte le había producido la mayor intensidad emocional, expresó lo siguiente: *“Participación 12: Que la puerta se abría y se cerraba todo el tiempo y no me dejaba ver. Estaba jugando con nosotros. Yo quería ver lo que estaba pasando; me daba rabia el ruido, las voces”*.

Las respuestas emocionales obtenidas sólo pueden explicarse por la producción de ciertos procesos psicológicos. Consideremos que, por

- a) **Participación 1** : Yo pienso que quiere transmitir que no todo es lo que parece porque al primer momento la mujer tuvo temor de aquellas personas que al momento tenían una apariencia quizá que ella pensó que podían robarla y confió en una persona que lucía un traje normal. Es lo que se puede hilar. Y ella igual confió en él, le dejó sus pertenencias y al final se vio que no podía ser. Igual sucedió al momento final, cuando uno, al menos yo pensé que el señor entró a la casa y pudo asesinar a la mujer por lo que había mostrado el corto, pero a la final cambió la idea y fue ella quien lo mató a él.
- b) **Participación 3**: Que cada uno de los protagonistas se convirtiese como en el verdugo del otro, porque a pesar de tener una expectativa con respecto al otro, la mujer sorprende al hombre asesinando a su madre y él queda como el culpable y el hombre sorprende a la mujer invitándola a salir, pero cuando llegan ya él está robando su casa, entonces se generan expectativas alrededor de los protagonistas pero alrededor de una mentira y por eso cada uno sorprende al otro.



ejemplo, el *miedo* es una emoción básica que ocurre como mecanismo de supervivencia ante una amenaza al bienestar físico. Sin embargo, cuando contemplamos una película o leemos un texto, no podemos admitir el hecho de que el mundo ficcional que en ellos se despliega pueda, *realmente*, poner en peligro nuestra integridad física. 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*. Estas respuestas se hacen posibles debido a que en nuestra vida cotidiana hemos sido “entrenados” o nos hemos encontrados en contextos en los cuales ciertas emociones son las “adecuadas” a esos 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 ag-

gression in actuality, anger (though not necessarily of the same intensity) is also the congruent response to such events in fiction (Livingston y Mele, 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 diaria, lo que sí parece lógico suponer es que éstas últimas nos aportan las conexiones neuronales con las que podemos actuar en las otras. Respuestas como las siguientes así lo confirman (ver gráfico en la página siguiente).

La situación contraria presentó la apreciación del corto “La primera vez”. Este cortometraje narra la experiencia de una mujer mayor (70 años) que decide contratar a un prostituto para que le haga el amor y así no morir virgen. En el fondo, la historia es bastante triste, pero los participantes fueron capaces de conectarse con la intención del autor textual y alcanzar esa aura divertida ante la extrañeza de la situación. De allí la preeminencia del afecto positivo (ver gráfico en la página siguiente):.

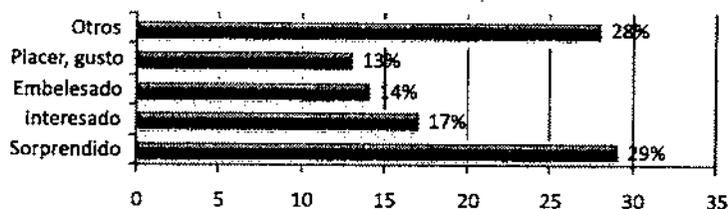
(Del cuento "Una mujer por siempre jamás")

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...

(Del 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.

Afecto positivo



Fijémonos que vuelve la emoción "sorpresa" a ser la más validada. 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 mujer anciana?

6. Conclusión

Hans Robert Jauss afirma: "Los sujetos no sólo experimentan algo acerca de sí mismos o de las cir-

cunstancias en que viven o actúan; experimentan qué significa hacer y tener experiencias en el mundo" (Jauss, 2002:15). La literatura y el cine, como posibles ficcionales, gestionan la viabilidad para experimentar vivencias más allá de nuestra vida material y, en muchas ocasiones, nos hacen entender experiencias del mundo. Cuando nos emocionamos al interactuar con estas modalidades ficcionales, confirmamos su eficacia estética. Así, el disfrute con la literatura o con el cine no es más que otra forma de entrenarnos con modelos cognitivos que mantienen nuestra flexibilidad mental. Por eso es que la respuesta emo-

cional a esta interacción supone una ganancia humana. Desde una perspectiva sana, entonces, mantiene la *plasticidad* de nuestro sistema psicológico y lo pone a prueba.

Esta investigación nos ha permitido constatar que, efectivamente, la respuesta emocional es un hecho reconocido para los sujetos que interactúan con mundos ficcionales. Del mismo modo, también se pudo detectar algunas creencias (previas y posteriores) que intervienen en la manera en que se conducen a ciertas interpretaciones sobre los mundos ficcionales desplegados; por ejemplo, la “sorpresa” tanto en el corto “Tercero B” como en “Noche oscura”, conduce a una *re-representación* de los mundos en cuestión y, por consiguiente, a una reinterpretación de las vicisitudes procesadas hasta el momento.

Sin embargo, esta investigación arroja nuevas interrogantes que re-

quieran atención, por ejemplo, si es posible que hayan emociones adecuadas para unos mundos ficcionales literarios o filmicos y para otros no; si esto es así, cómo se lograría esa evaluación, o si será posible considerar su intensidad. No será menos retador saber en qué medida se estarían propiciando criterios válidos para indagar más allá del impresionismo, o si podemos alcanzar mecanismos específicos que viabilicen la estimulación a la lectura o su rechazo.

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. Sus efectos causales pueden ser muchos, pero el que más se aprecia es esa posibilidad de ofrecer todo aquello que la limitada existencia no puede alcanzar.

Bibliografía

- ALBALADEJO, T. (1990). Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto literario. *Epos*. (6), pp. 303-31.
- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, S. (2006). La teoría de la ficción como marco epistemológico para el estudio del discurso ficcional. Intereses y fronteras. En: *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Número 52. Eneo-junio. pp. 126-145. Universidad del Zulia.
- DOLEZEL, L. (1999a). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- DOLEZEL, L. (Ed.). (1999b). *Estudios de Poética y Teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.

- FEAGIN, Susan (1997). Imagining Emotions and Appreciating Fiction. . M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts*. New York Oxford Oxford University Press.
- HOEKEN, H. & van Vliet, M. (2000). Suspense, curiosity, and surprise: How discourse structure influences the affective and cognitive processing of story. *Poetics*, 26, 277-286.
- JAUSS, Hans Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona: Ediciones Paidós.
- GRAESSER, A, Olde, Brent y Klehke, Bianca (1997). How does the mind construct and represent stories. M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts* (pp. 20-34). New York Oxford Oxford University Press. pp. 229-262.
- LEVINSON, J. (1997). Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain. En: M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion AND THE Arts* (pp. 20-34). New York Oxford Oxford University Press.
- LIVINGSTON, P. y MELE, A. (1997). Evaluating Emotional Responses to Fiction. En: M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts* (pp. 20-34). New York Oxford Oxford University Press.
- OATLEY, K. (1994). A taxonomy of the emotion of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, 23, 53-74.
- OATLEY, K. (2000). Shakespeare's invention of theatre as simulation that runs on minds. *Artificial Intelligence Simulation of Behavior*, Birmingham, UK.
- OATLEY, K. (2002). *Emotions and the Story Worlds of Fiction*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- OATLEY, K. & Gholamain, M. (1997). Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction In M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts* (pp. 263-282). New York / Oxford: Oxford University Press.
- PAÉZ ROVIRA, D.; Carbonero Martínez, A. (1993). Afectividad, cognición y conducta social. *Psicothema*, 5, 133-150.
- RIFFATERRE, M. (Ed.). (1990). *Ficcional Truth*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- RONEN, R. (1994). *Possible worlds in literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SANDIN, B.; Chorot, P. y otros (1999). Escalas PANAS de afecto positivo y negativo: validación factorial y convergencia transcultural. *Psicothema*. Vol. 11. Número 1. pp. 37-61.
- SCHAEFFER, J.M. (Ed.). (2002). *¿Por qué la Ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.
- SCHMIDT, S.J. (1978). *La comunicación literaria*. En: *Pragmática de la comunicación literaria. Segunda edición*. 1999. (pp. 195-212). Madrid: Arco/Libros.