

La teoría de la literatura, encrucijada interdisciplinar

Rafael Núñez Ramos

Universidad de Oviedo

ramos@uniovi.es

Resumen

La teoría de la literatura, siendo una materia autónoma y coherente en sí misma, se desarrolla integrando principios, métodos y resultados de otras disciplinas, para explicar las propiedades de la comunicación literaria, los efectos de la lectura y los mecanismos en que se sustenta. La vinculación de la teoría literaria con la filosofía, la antropología, la estética, las ciencias cognitivas y otras disciplinas nos permite explicar la función de la literatura (expresión del sentimiento), sus mecanismos semióticos (la relación entre acción ficticia y carácter), las destrezas humanas para manejarlos (la capacidad de atribuir intenciones) y la experiencia de sentido resultante.

Palabras clave: interdisciplinariedad, poética, cognitivo, narración, tipicidad

Ante todo quisiera subrayar algunas cuestiones para enmarcar el contenido de mi intervención en relación con el título propuesto. Cuando hablo de la teoría de la literatura como encrucijada interdisciplinar no estoy defendiendo la interdisciplinariedad como método de trabajo para enfrentarse a los fenómenos, en especial a los culturales y humanos que son los que aquí nos interesan; de hecho, lo que me parece más problemático es el concepto mismo de disciplina, si entendemos por tal un conjunto de principios, métodos y procedimientos estables; son los objetos mismos los que suscitan nuestras preguntas, determinan nuestros métodos y transforman nuestros principios. Las disciplinas corren el riesgo de convertirse en un fin en sí mismo y olvidar su objetivo de aumentar el conocimiento para hacer la vida sana, satisfactoria y digna, plena.

El término 'teoría de la literatura' es, en este sentido paradigmático, pues nada dice de la disciplina salvo que se refiere a un orden concreto de fenómenos de manera abstracta, sistemática y exhaustiva. La teoría de la literatura tratará de comprender con la máxima profundidad y extensión en qué consisten esos productos humanos que llamamos literatura u obra literaria, qué tienen de constante y cuáles son sus condiciones de variación y, por tanto, de manifestación. Pero, para mí, no constituye un conjunto de principios y métodos de estudio propios, sino que es el resultado de la integración de postulados y procedimientos derivados de disciplinas bien diferenciadas. Lo que, a fin de cuentas, legitima y define a la teoría de la literatura debe ser, como en todas las disciplinas, su estructura y sistema epistemológico, su organización de principios, métodos y recursos, pero la mayor parte de los elementos que configuran el sistema son postulados, definiciones, métodos, preguntas y respuestas procedentes de esas otras disciplinas a las que nos referimos.

1. Teoría de la literatura, lingüística y semiología

Si me lo permiten, les contaré cómo llegué yo a la teoría de la literatura y cómo en el proceso se me planteó su condición de encrucijada interdisciplinar. A mí me deslumbró, cuando estudiaba la carrera, el «Polifemo» de Góngora, me maravilló penetrar en un mundo esplendoroso, incluso en sus aspectos más siniestros, y sobre todo me maravilló que ese mundo se manifestara únicamente por medio de palabras, de manera que, en cuanto tuve oportunidad, intenté descubrir sus secretos estudiando su lenguaje; mis primeros trabajos fueron estudios de lingüística, de sintaxis, pero como el objeto que estudiaba era un poema, su condición literaria exigía a cada paso el recurso a otras instancias para explicar sus peculiaridades. Mi trabajo de fin de carrera se centró en la sintaxis de los poemas de Góngora, y todavía no era becario de investigación cuando doña Carmen Bobes, que había de dirigir mi tesis, nos propuso escribir un libro de crítica literaria. En las conversaciones preparatorias se repetía mucho una expresión que para mí resultaba enigmática y que acabaría por ser el título del libro: *crítica semiológica* (C. Bobes y otros, 1974). Después de dejarla pasar varias veces, para ocultar mi ignorancia, acabé preguntando y recibí una respuesta eficaz que en aquel momento me resultó turbadora, pero que hace ya mucho tiempo me parece que es el tipo de respuestas que merecen preguntas como la mía: «crítica semiológica, Rafael, es lo que usted hace», pues en efecto, yo no podía separar la sintaxis de la comprensión y de la descodificación, de lo que es posible entender y cómo se entiende, de a dónde conduce un lenguaje tan enrevesado y antigramatical como el de Góngora, y todo esto eran ya problemas literarios, queriendo hacer lingüística hacia crítica, dos disciplinas, pero una crítica que de la lingüística saltaba a la semiología y de esta manera se abría todavía a más campos del saber.

Precisamente lo único que yo conocía por entonces de la semiología era la famosa definición que hacía Saussure al postularla, «una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general» (F. de Saussure (1916)1975: 32). Semiología, psicología social, psicología general, como se ve, las disciplinas siguen creciendo y enlazándose. Y mis pesquisas para saber lo que estaba haciendo, para profundizar en el concepto de semiología o semiótica, no hacían sino multiplicar las materias, desde la filosofía que aparece en el título del libro de Cassirer (*Filosofía de las formas simbólicas*) y en la que se encuadran los de su discípula, Suzanne K. Langer, hasta la estética, ostentosamente presente en las formulaciones semiológicas de Mukarovsky, y la antropología, primero de Lévi-Strauss y su análisis estructural de los mitos, y luego la de Gregory Bateson, que extiende su influencia sobre las teorías de la comunicación humana y la psicoterapia sistémica de Palo Alto, ambas también aprovechables para la Teoría Literaria, por no citar a Umberto Eco quien, en *La estructura ausente*, nos remite también a la etología, la teoría de la información y otras rúbricas académicas menores, aunque todos los teóricos le debemos mucho.

Creo que todavía hoy puedo adscribirme con orgullo a la Semiótica, por más que en muchos aspectos se haya resquebrajado y, en general, haya sido desdeñada por las instituciones académicas; para la teoría de la literatura es todavía un esquema que permite integrar de manera coherente y eficaz los hallazgos de todos los ámbitos del saber sobre el hombre necesarios para comprender un fenómeno, la literatura, que moviliza todo nuestro ser.

Pero al principio, *la teoría de la literatura*, expresión de Todorov para titular su antología de textos de los formalistas rusos (T. Todorov, 1965), aun vislumbrando muchos horizontes, estaba obsesionada con lo formal e inmanente. El planteamiento de Jakobson según el cual nuestro objetivo era estudiar «qué hace de un mensaje verbal un mensaje literario» (R. Jakob-

son, 1973: 15) planteaba una búsqueda de la literariedad en el lenguaje de los textos, en las peculiaridades de su forma más exterior, en el estilo, en las estructuras gramaticales o fónicas, en la ambigüedad o polivalencia de su significado, como si la teoría fuese una especie de lingüística de la literatura. Creo que estas iniciativas dieron frutos muy válidos por su propia significación (nociones como la de «función poética» (R. Jakobson, 1960), o estructuras lingüísticas como las que estudia Levin para la poesía (S. R. Levin, 1962), son todavía hoy plenamente operantes), pero sobre todo porque descubrieron la necesidad de abrir los esquemas a otros ámbitos de conocimiento. En este sentido, la influencia e incluso presencia de los formalistas fue decisiva; al fin y al cabo, no eran tan formalistas cuando hablaban del *extrañamiento*, de *desautomatizar* la percepción como función de la literatura.

Jakobson, formalista de largo recorrido, introdujo la reflexión literaria en el esquema de la comunicación y, esto, forzosamente, tenía que romper el formalismo, la inmanencia y la autorreflexividad misma que define a la función poética. La comunicación ya implica intenciones, percepciones, relaciones, sujetos, sociedades, convenciones, todo un mundo de elementos que, aun interactuando todos en este proceso específico, participan en él de acuerdo con pautas de comportamiento propias que se estudian y revelan en otras disciplinas.

2. Filosofía, antropología y estética (fundamentos y funciones de la literatura)

Quizá la primera disciplina que constituye a la teoría literaria sea la filosofía en su sentido más amplio, es decir, como especulación general y abstracta sobre el hombre el mundo, el conocimiento y la vida, como pensamiento global e integrador que explora las intuiciones, contrasta las ideas y profundiza en las cosas. Si se quiere desarrollar el programa de estudiar qué hace de un mensaje verbal un mensaje literario, sin duda hay que tener una noción previa de qué sea lo literario, y tal cosa corresponde, en primer término a la filosofía que, generalmente, lo resuelve incluyendo nuestro objeto en la rúbrica del arte, como arte que se manifiesta a través de la palabra. Existen dos ramas de la filosofía que aportan fundamentos y conceptos ineludibles a la teoría literaria, la *estética*, de índole más especulativa, y la *antropología*, más empírica, centrada en la conducta del hombre, sus necesidades, sus maneras de satisfacerlas, sus productos, sus funciones. La estética nos da definiciones abstractas de la belleza, el arte y, por ende, la literatura, del tipo: «lo universal concreto» (Hegel), «lo que sin concepto agrada universalmente» (Kant), «la expresión del sentimiento humano para su conocimiento y contemplación» (Langer), mientras que la antropología nos revela los orígenes del arte, su relación con otras actividades humanas como la magia, los mitos, los juegos, con otros comportamientos simbólicos, como los gestos, los parentescos entre ellos, su evolución, las degeneraciones que sufren. Toda la parte más abstracta de la teoría literaria es filosófica y, por esta misma razón, puede considerarse en cierto modo externa y quedar fuera de las teorías propiamente dichas, como algo que se da por sentado y que está bien expuesto en otro lugar.

En mi opinión, la consideración del objeto en términos estéticos y antropológicos es una condición necesaria y previa a cualquier desarrollo teórico. Las categorías narrativas de Genette (1973), por poner un ejemplo, pueden darse en cualquier tipo de relato por burdo y anodino que sea, pero solo tienen interés para la literatura si es posible establecer correlaciones entre ellas y los valores y funciones propios del arte, y así se hace ya desde Aristóteles, cuando alaba a Homero «por no hablar mucho en su nombre», es decir, por utilizar la diégesis más que la mimesis en el sentido de Genette.

Las ideas de Kant, Hegel y Langer que he mencionado siguen siendo válidas, en mi opinión, y deben orientar y enriquecer cualquier estudio más específico de los géneros y hasta de los textos concretos. En el terreno de la antropología me gustaría citar la contribución de tres autores que, creo, dan mayor concreción, fuerza, claridad y proximidad a esos principios abstractos.

Gregory Bateson, un antropólogo muy atento a la biología y la historia natural que influyó mucho en la psiquiatría, propone que la poesía y el arte son transformación y desarrollo de los lenguajes icónicos (cinésicos, proxémicos y paralingüísticos), los cuales tienen mecanismos y funciones diferentes de los del lenguaje natural. No están sometidos a un control consciente y voluntario riguroso y su contenido, que se refiere a asuntos de relación, es decir, sentimientos, no puede ser trasladado al lenguaje natural sin incurrir en falsificación (G. Bateson, 1972: 441).

Esta correspondencia entre los gestos y la literatura en cuanto conductas universales del hombre para expresar sus sentimientos permite entender gran cantidad de características de la literatura: unidad fondo-forma, inefabilidad, motivación, etc., pero, sobre todo, pone de relieve el carácter involuntario, no preconcebido, de la creación artística, que me parece importante, por cuanto el arte ha sido durante mucho tiempo un corolario de actividades de otra intención, y quizá sea esta circunstancia la que justifique la concurrencia de tantas disciplinas en cualquier teoría que quiera entenderlo en toda su complejidad.

Edouard Hall es otro antropólogo que recorrió numerosas civilizaciones, estudió sus diferencias y propuso la idea, que luego adoptó McLuhan, de que los productos culturales son extensiones, exteriorizaciones o proyecciones de nuestro organismo y sus funciones. El automóvil y la bicicleta son extensiones de nuestros órganos locomotores, el teléfono de nuestra voz y nuestro oído y el arte de nuestros sentimientos.

Sin embargo, la idea que quiero destacar no es esta, sino su contrapartida, lo que Hall llama el síndrome de transferencia de la proyección, que consiste en desarrollar esta al margen de las necesidades que pretende satisfacer, de las funciones que cumple. Las proyecciones cobran vida propia y se desarrollan y perviven por su propio impulso, como la burocracia, por ejemplo, que empieza para agilizar y gestionar nuestras necesidades como ciudadanos, y acaba siendo un fin en sí mismo que ignora para qué surgió y, sin embargo, sigue desarrollándose independientemente. El síndrome de proyección supone cierta degeneración de la cultura de la que apenas nos damos cuenta y que, en el terreno de la literatura, nos lleva a la confusión entre la obra auténtica y los sucedáneos, las imitaciones, los enmascaramientos sutiles y los productos alternativos.

Precisamente Roger Collinwood, a quien podemos encuadrar en una filosofía que une la antropología y la estética, ha puesto enorme empeño en separar el arte (y la literatura en cuanto arte) de otras actividades y conductas con las que se suele confundir. Para él el arte es expresión y conocimiento de emociones. Y esto no significa provocar o exhibir emociones. Se puede hablar de una emoción estética, que es la emoción que produce la revelación de nosotros mismos en la contemplación artística, pero esa es una emoción genérica, distinta de la expresada por la obra, siempre diferente, contemplada lúcidamente, pero no inducida en el espectador.

Muchas veces el arte se confunde con la magia y con la diversión que son formas precisamente de inducir emociones. «La función primaria de todos los actos mágicos es generar en el agente o agentes ciertas emociones que se consideran necesarias o útiles para el trabajo de vivir» (R. Collingwood, 1958: 70), mientras que los productos que persiguen estimular cierta emoción, no para descargarla en la vida ordinaria, sino para disfrutarla como algo valioso en

sí mismo (80) son productos de diversión o entretenimiento. Ni la magia, ni la diversión constituyen formas de arte, aunque a veces el arte surge, impremeditadamente, de productos concebidos como magia o como diversión. Hoy en día, se hace magia con la literatura, por ejemplo, cuando se reúne la gente a leer el *Quijote* durante 24 horas ininterrumpidas, se crea una emoción, un sentimiento específico de comunidad, como en muchas bodas que se celebran en la iglesia, pero no hay expresión ni conocimiento. No creo que Gonzalo de Berceo quisiera hacer literatura o poesía, su intención era religiosa, es decir, mágica, o propagandística. Si, además, consiguió expresar una manera de sentir la vida, fue sin proponérselo, y, en todo caso son cosas distintas. Como es distinta la diversión: divertirse es sano y placentero, como cuando nos reímos de un chiste, pero solo cuando el chiste nos descubre una forma nueva de ver el mundo, la vida o el hombre, es, por breve que sea, una obra literaria.

No quiero extenderme más en este punto que, sin embargo, podría llevarnos muy lejos, pues lo que estas reflexiones ponen de manifiesto es la plurifuncionalidad de las conductas humanas, la dificultad para categorizarlas de manera inequívoca, la imbricación de categorías. Diversión y magia, mito y juego, arte y comunicación, con todas estas categorías tiene relación la literatura, y cualquier reflexión o teoría sobre ellas podrá proyectarse sobre nuestro objeto de manera fructífera.

3. La teoría de la literatura como poética: la formulación de los problemas literarios

Sin embargo, para no perder el hilo, quisiera mantener la referencia a la magia y a la diversión, e introducirme, de la mano de la Poética, en el pensamiento aristotélico sobre el tema.

La teoría de la tragedia nos coloca de lleno en un arte mágico o de diversión, según las emociones propias de la catarsis se disfruten en sí mismas (diversión), o encaucen el arte de vivir (magia). Una tragedia lo es por estar construida para producir premeditadamente unos efectos, la compasión y el temor, no para expresarlos. Sin duda, las acciones trágicas pueden también expresar un sentimiento trágico de la vida, y no de manera abstracta, sino ligado a experiencias muy concretas: de relaciones interpersonales, de reacciones a los acontecimientos, de aspiraciones y frustraciones. Edipo sigue expresando unitariamente diversos aspectos de las relaciones humanas, aunque, por ser de sobra conocido, ya no sea catártico. Creo que el mismo Aristóteles pone de manifiesto los resortes de esta expresión en un sentido que va mucho más allá de los argumentos trágicos, aunque parta de ellos.

En efecto, el elemento esencial de la tragedia es la acción, son los avatares de la acción, las desgracias —el famoso paso de la dicha a la desdicha— los que suscitan la compasión del lector y el temor de sufrir algo semejante. La literatura narrativa y dramática (vamos a dejar de lado la poesía, para mayor claridad) es toda ella imitación de acciones verosímiles. Pero hay dos causas de las acciones, dice Aristóteles, el pensamiento y el carácter. Conocemos los caracteres (que podemos considerar como formas estructurales, más o menos estables, y complejas de sentimiento) a través de las acciones, las causas a través de los efectos, como el fuego por el humo. La literatura toda, en cuanto expresión, es un sistema de significación indicial, sin código, el lenguaje es solo un vehículo del verdadero signo precario, la acción. Téngase en cuenta que, en última instancia, toda obra remite, como indicio global, al sujeto implícito, al enunciador, poniendo en juego múltiples mecanismos que se superponen a los estrictamente lingüísticos, detrás de los caracteres (personajes) adivinamos, a veces por simple extensión de alguno de estos, la visión o carácter más general que solemos atribuir al autor, el auténtico sentimiento o conglomerado de sentimientos.

4. Ramas modernas de la filosofía y la psicología (el significado de las acciones y los mecanismos innatos de decodificación)

Esta integración semiótica de acción y carácter constituye, a mi modo de ver, la fórmula por la que las piezas literarias pueden ser obras de arte en los tres sentidos abstractos que hemos visto formulados por la filosofía: es decir, la acción expresa el sentimiento (Langer), siendo acciones concretas tienen una significación universal (Hegel) y agrada universalmente (satisfacción estética), pero sin concepto, sin pensamiento abstracto, sin ideas, sin conclusiones, sin interpretaciones que, como diría G. Bateson, supondrían su falsificación.

Ahora bien, esta formulación nos plantea un problema, más aún, el problema esencial de la literatura y su teoría. ¿Cómo es posible que la poesía exprese un sentimiento, es decir, un sentido, si no podemos nombrarlo con palabras, salvo las exactas y literales del poema? ¿Cómo podemos hablar del significado de las acciones narradas si no podemos trasladarlo a términos conceptuales? ¿Cómo la acción concreta puede ser también universal, pero sin abstracciones?

La respuesta a estas cuestiones, las más genuinas de la teoría literaria, exige, sin embargo, el recurso a otras disciplinas, en particular, cuatro estrechamente interconectadas: la filosofía de la acción, la filosofía de la mente, la psicología evolutiva y la psicología del desarrollo. Todas ellas estudian, desde distintos puntos de vista, la relación entre la acción y sus motivaciones, es decir, las creencias y deseos que conforman el pensamiento y el carácter, para lo que postulan la presencia, en nuestra dotación genética, de una capacidad denominada teoría de la mente o lectura de la mente, por la cual tendemos a atribuir a nuestros semejantes intenciones, actitudes, pensamientos, y cosas semejantes, a partir de sus actos y hasta de su mera presencia y disposición física.

4.1. Filosofía de la acción y filosofía de la mente

Los filósofos de la acción la conciben como basada en razones, que son sus causas, pero como no son causas físicas, la determinación que imprimen es menos fuerte. Aunque Donald Davidson hace hincapié en el carácter racional de las motivaciones y, en consecuencia, tiende a presentarlas en forma de proposiciones, no deja de considerar la superposición de niveles y motivos, de creencias y deseos más profundos, e incluso de elementos irracionales, por lo que no se puede hablar de leyes psicofísicas estrictas. Lo que destaca, en este ámbito, por el contrario, es el carácter holístico del campo cognoscitivo: «cada esfuerzo que hacemos para aumentar la exactitud y el poder de una teoría de la conducta nos obliga a tomar directamente en cuenta cada vez más elementos del sistema global de creencias y motivaciones del agente» (D. Davidson, 1980: 71), es decir, un conglomerado de contenidos en interacción que definen lo que llamamos carácter y hacen de él algo complejo, sintético, no conceptual.

En esta misma dirección, los filósofos de la mente la conciben como un sistema complejo, que alberga creencias, por un lado, y deseos, por otro, pero dispone también de un dispositivo, una caja de Mundos Posibles, para decirlo con la fórmula topográfica de Stich y Nichols, un espacio de trabajo en el cual nuestro sistema cognitivo construye y almacena temporalmente representaciones de uno o más mundos posibles, por ejemplo las representaciones que especifican lo que sucede en un episodio de simulación. Según estos autores, la función evolutiva original de este dispositivo debe de haber sido facilitar el razonamiento acerca de situaciones hipotéticas, aunque acabó siendo usado para múltiples tareas y juega un

papel importante en la lectura de la mente de otros, pues es en él donde se registran los rasgos específicos de la persona observada al tiempo que actúan por defecto las creencias propias, de manera que se pueden hacer inferencias fiables sobre sus determinaciones a partir de nuestra percepción de su conducta, de sus creencias que no compartimos y de nuestras creencias que le atribuimos por defecto, obviamente si no son incompatibles (Sh. Nichols y S. P. Stich: 2003). Lo que, en definitiva, podemos destacar es esta interacción productiva que se da en la mente entre ficción y realidad, entre hechos e intenciones, ya que es la que permite dar un sentido veraz a las representaciones ficticias.

4.2. Psicología evolutiva y psicología del desarrollo

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

Este autor nos lleva directamente a la psicología del desarrollo y, más concretamente, al tema del autismo. Su libro *Mindblindness* se presenta en el título de manera negativa por referirse a una carencia de los niños autistas relacionada con deficiencias en el desarrollo del cerebro: la carencia de una teoría de la mente, la incapacidad de atribuir estados mentales a sus semejantes.

El autista es incompetente en este terreno y no es capaz de ir más allá del significado literal de los hechos, razón por la que no comprende chistes y reacciona como si tuviesen sentido literal frases hechas del estilo «Pedro se subía por las paredes». Naturalmente, los autistas tienen serias dificultades para enfrentarse a los textos literarios, como, por ejemplo, pudo comprobar Oliver Sacks en Temple Grandin, una autista que consiguió superar muchas de sus desventajas, escribió diversos libros y actualmente es profesora asistente de Ciencia Animal en Colorado State University:

Dijo que había leído muchos mitos de pequeña, y que le venía a la mente el de Ícaro en particular: cómo había volado demasiado cerca del sol y cómo sus alas se habían derretido, muriendo tras caer en picado. «Entiendo los mitos de Némesis e Hibris», dijo. Pero los amoríos de los dioses, averigüé, la dejaban indiferente... y perpleja. Lo mismo le pasaba con las obras de Shakespeare. Romeo y Julieta, dijo, la desconcertaban («Jamás he entendido qué pretendían») y con

Hamlet se perdía en las idas y venidas de la obra. Aunque ella achacaba esos problemas a «dificultades para establecer las secuencias», parecían surgir de su incapacidad para sentir empatía por los personajes, para seguir el intrincado juego de motivos e intenciones. Dijo que podía comprender las emociones «simples, fuertes y universales», pero que le confundían las emociones más complejas y los juegos que practica la gente. «Casi siempre», dijo, «me siento como un antropólogo en Marte.» (O. Sacks, 1995: 318)

Las deficiencias de los autistas ponen de relieve, por contraste, las habilidades innatas que el hombre posee para captar la vida interior de sus semejantes, el «intrincado juego de motivos e intenciones» que las narraciones literarias esconden en su secuencia de acciones. La capacidad de leer la mente de los otros es, en suma, la base de una comunicación más plena y más directa de las profundidades del hombre que la literatura explota de manera particular.

Sin embargo, aunque el mecanismo de lectura de la mente permite establecer los mecanismos de codificación que relacionan la acción (significante) con el sentimiento (significado), todavía los presenta como aspectos separados y bien diferenciados, como si se tratase de signos convencionales en los que la forma llevara a pensar en el fondo, como si la obra literaria fuera simplemente un enigma (otra de las categorías de Collingwood) que se propone para ser descifrado. Esto es importante, porque permite reconocer la diversidad de factores que intervienen en el proceso y la riqueza de contenidos que moviliza, pero deja sin explicar el fenómeno enigmático de su unificación, de la aprehensión sin concepto del sentimiento en la acción. Un atisbo de cómo se realiza ese proceso podemos alcanzarlo recurriendo a una nueva especialidad: la terapia cognitiva.

5. Algunas formas actuales de psicoterapia (los sentidos no formulados)

Es curioso, por ejemplo, que uno de los síntomas de la depresión consista en que el paciente confunde los hechos con interpretaciones, es decir, con motivaciones, actitudes, intenciones, en suma sentimientos. Aaron Beck y sus colaboradores subrayan que se trata de una característica típica de los seres humanos en general y, si en la depresión, por ejemplo, adquiere mayor importancia, no se debe tanto a que esté acentuada en los pacientes depresivos, sino al grado de distorsión que sufren las ideas por parte de éstos (A. Beck y otros, 1983: 143). La terapia consiste precisamente en hacer que afloren a la conciencia las creencias y sentimientos preconscientes, inconscientes y automáticos que causan la depresión, pues solo de esta manera pueden ser combatidos racionalmente; mientras permanecen en el nivel tácito se reconocen sencillamente en un estado de ánimo general que afecta oscuramente a todo el organismo. Depresión no es, en definitiva, sino el término conceptual con que se define un conjunto de componentes afectivos, motivacionales, cognitivos, conductuales y fisiológicos, por lo demás variable de individuo a individuo, aunque con la constante de una percepción negativa de uno mismo, de sus experiencias y de su futuro: un sentimiento complejo que embarga al que lo padece sin que sea consciente de todas las determinaciones latentes que lo producen ni de ciertos pensamientos que lo definen. Es lo que ocurre con todos los sentimientos y afecciones, patológicos o no: contienen cogniciones, incluso en forma de pensamientos verbalizados, tan fugaces, que no se pueden captar a no ser que uno practique y agudice su atención, que es lo que pretenden las terapias cognitivas.

El contenido del sentimiento es, pues, una amplia gama de sensaciones, pensamientos, impulsos, creencias, valores, etc. que integran un bloque que afecta a la totalidad del individuo

y que, en detalle y por separado, no afloran a la conciencia, la atraviesan a gran velocidad sin ser notados de manera diferenciada por el sujeto, no constituyen contenidos semánticos o conceptuales, sino que contribuyen a definir el estado general del organismo, a formar esa cosa tan difusa en términos intelectuales, pero tan evidente para el que la siente, como es lo que llamamos estado de ánimo, eso que nos perturba cuando padecemos trastornos como la depresión y que captamos en profundidad en los hechos de una pieza literaria.

6. Psicología cognitiva y neurociencias (el denso y callado trabajo del cerebro)

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

Las ciencias cognitivas son particularmente eficaces para explicar cómo detrás de lo que nos parecen intuiciones afortunadas y misteriosas se encuentra un trabajo complejo de la mente y el cerebro. Efectivamente, en la creación y recepción del arte literario los seres humanos desempeñan tareas de las que no son conscientes y que tienen como resultado la aprehensión de los hechos como conocimiento afectivo, histórico y antropológico simultáneamente. La rapidez y eficacia con que se realizan estas tareas supone un triple nivel de inconciencia: de las tareas mismas, de los contenidos que manejan y de los resultados que se traducen en esa plenitud y magnetismo de los hechos, en su valoración implícita como verdaderos y en la carga emotiva con que están teñidos. Se diría que estas propiedades que caracterizan a la respuesta literaria no son más que la forma en que se muestran a la conciencia los resultados de densas operaciones inconscientes en las que se manejan grandes cantidades de información que tampoco afloran a la conciencia más que de forma fragmentaria, efímera y ocasional. El conocimiento de estas operaciones se obtiene con mucha frecuencia del estudio de discapacidades mentales y lesiones cerebrales que dan como resultado comportamientos extravagantes y disfuncionales: por ejemplo, no reconocer a una persona con la que se convive habitualmente (síndrome de Capgras), no tener conciencia de que se ha visto algo, pero dejando patente, en la conducta, que se ha visto (visión ciega), etc., etc. El trabajo de los distintos módulos cerebrales no se traduce necesariamente en presencia consciente y mucho menos en verbalización explícita, pero es un trabajo necesario para que las cosas tengan sentido, pa-

ra que los enunciados de ficción puedan significar algo más que los hechos que parecen denotar, para que las metáforas no se perciban como una mera incongruencia.

Como subraya Michael S. Gazzaniga, el cerebro está organizado de tal forma que la información se almacena en módulos.

Estos módulos pueden computar, recordar, sentir emociones y actuar, pero no necesitan mantenerse en relación con el lenguaje natural y con los sistemas cognitivos que subyacen a la experiencia consciente de cada persona. En un sentido más amplio, lo que consideramos como experiencias conscientes son, en gran medida, recuerdos que están asociados a las interpretaciones de nuestros comportamientos y que identificamos verbalmente (M. S. Gazzaniga, 1985: 125).

La literatura, aunque se edifica sobre el lenguaje, es representación de acciones cuyo sentido último se empobrece si lo traducimos a palabras y conceptos. El lenguaje, en la literatura, es el medio de crear y evocar imágenes que disparan el rápido, eficaz y silencioso trabajo de los módulos cerebrales no lingüísticos (hemisferio derecho). Tenemos únicamente acceso al producto de este trabajo (es la experiencia no conceptual de sentido propia de la literatura), pero no al proceso mismo, por su velocidad y por su carácter sintético y holístico. Como se ha subrayado en muchísimas ocasiones los módulos de la creatividad y la imaginación se encuentran en el hemisferio cerebral derecho; este recibe los estímulos (las imágenes) y los procesa haciendo comparaciones e inferencias de una forma más automática y directa que el hemisferio izquierdo.

Los estudios de los neurocientíficos como Gazzaniga muestran la realidad de estos procesos que realizamos sin esfuerzo en múltiples tareas cotidianas, por ejemplo, en el reconocimiento inmediato de las personas. La teoría de la literatura (M. Turner, 1995, L. Zunshine, 2006) recibe de estos estudios explicaciones sugestivas y convincentes de la complejidad oculta del sentido, de su carácter no conceptual, de su relación con las propias experiencias del lector, de su variabilidad y de su estabilidad. En efecto, sin el trabajo callado de esos módulos, sin las comparaciones, proyecciones e inferencias que hacemos sin conciencia ni esfuerzo a partir del estímulo literario (representación de acciones humanas), estas historias nos parecerían simplemente aburridas y sin interés. Las ciencias cognitivas nos invitan a pensar, sin embargo, que las acciones y acontecimientos que nos presenta un relato literario disparan la revisión automática e inconsciente de los registros de los recuerdos personales relacionados con aquellos y de la interacción y proyección de unos sobre otros. En esta revisión quedan realizados los aspectos semejantes (lo que contribuye a perfilar la unidad del conjunto: situación, carácter, conflicto, etc.), pero también queda el reflejo de la referencia a todas las experiencias o entidades evocadas (de ahí que el hecho singular se sienta, al mismo tiempo, como universal, sin ser percibido conscientemente como abstracto ni arquetípico, sino simplemente como «verdadero»).

En otros términos, cuando reconocemos a un individuo es porque su presencia hace que nuestro cerebro lo relacione con las imágenes que conservamos de anteriores encuentros, pues todo reconocimiento es el resultado de un repaso a las muestras almacenadas para poder hacer frente a las que se nos presentan. El texto literario, a causa de su originalidad y de su no referencialidad, de la invalidez de la denotación, obliga al lector a un repaso especialmente denso y numeroso de las muestras de individuos, acciones, situaciones, etc. que tiene almacenadas en su memoria, pero, por las mismas razones, su recorrido tiene una menor determinación: es más amplio y no adquiere contornos estables, es decir, se evocan situaciones, hechos y personajes heterogéneos de acuerdo con los puntos de vista convencionales y, por tanto, no pueden

inscribirse en una categoría preestablecida. Diríamos que aquello que acabamos reconociendo es una construcción del propio texto. Esto significa dos cosas esenciales:

- 1) El sentido, difuso y nocionalmente inconsciente, es más rico, porque la comparación no se detiene y cierra en una categoría conceptual, sino que permanece abierta y acoge leves impresiones de las muestras con que el cerebro trabaja. Así el carácter no es captado como una etiqueta semántica o una descripción psicológica, sino como un ser vivo, rico en matices, versátil.
- 2) El tipo, la categoría creada por el evento narrado, no tiene otra forma de manifestación que la del propio enunciado literario, por más que, una vez difundido y asimilado, pueda proponerse como concepto. Un quijote puede ser un «hombre que antepone sus ideales a su conveniencia y obra desinteresada y comprometidamente en defensa de causas que considera justas, sin conseguirlo», según define la Real Academia el vocablo que la comunidad lingüística crea a partir de la literatura, pero Don Quijote de la Mancha, el personaje que se nos presenta en la novela de Cervantes, es algo más rico y nebuloso, más vívido y evocador, porque apunta a otros individuos o facetas de individuos que conocemos, o hemos conocido, o que esperamos conocer, o alguna vez intuimos en nosotros mismos como ideal o como posibilidad, de todo ello es tipo Don Quijote, pero el lector lo capta, sin recurrir a palabras ni a ideas, en la animación, el frescor y la gracia de su triste e inconfundible figura.

Conclusión

En suma, la teoría literaria adquiere su identidad como confluencia y armonización de disciplinas diversas, solo con el recurso a esos otros campos del saber se puede alcanzar una explicación unitaria e integrada de las distintas propiedades y funciones que comúnmente se atribuyen a la literatura, por un lado y, por otro, a las destrezas, recursos y capacidades que el ser humano emplea para hacer frente a los textos literarios, las mismas que utiliza en otros muchos aspectos de la vida, pero en este caso potenciadas por las propiedades estructurales del estímulo. Entiendo que ambos aspectos están interrelacionados, que sin comprender las habilidades cognitivas del hombre, su capacidad para penetrar en las mentes de otros y relacionar sus hallazgos con las experiencias propias, no sería realizable la función nuclear de la literatura: la expresión y el conocimiento del sentir humano, en una síntesis en la que se une la riqueza de las experiencias concretas con una aplicabilidad más general que nos expresa a todos.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.
- BARON-COHEN, S. (1995), *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BATESON, G. (1972), *Steps to an ecology of mind*, New York, Chandler Publishing Company. Trad. Esp. de Ramón Alcalde, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1998.
- BECK, A. T. y otros (1979), *Cognitive therapy of depression*, The Guilford Press, New York. Trad. esp. de Susana del Viso Pabón, *Terapia cognitiva de la depresión*, Bilbao, Desclee de Brower, 1983.
- BOBES, C. y otros (1974): *Crítica semiológica*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad.

- COLLINGWOOD, R. G. (1958), *The principles of Art*, London, Oxford University Press. Trad. esp. *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- DAVIDSON, D. (1980): *Essays on Actions and Events*, Oxford, Oxford University Press. Trad. esp. de Olbeth Hansberg, José Antonio Robles y Margarita Valdés, *Ensayos sobre acciones y sucesos*, Barcelona, Crítica, 1995.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*, («Discours du récit»), París, Editions du Seuil. (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- HALL, E. T. (1976): *Beyond culture*, New York, Doubleday. Trad. francesa Marie-Hélène Hatchuel, *Au-delà de la culture*, París, Seuil, 1979.
- JAKOBSON, R. (1973), *Questions de poétique*, París, Senil.
- LANGER, S. K. (1942) *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- LANGER, S. K. (1953): *Feeling and Form* Charles Scribner's Sons, New York. Trad. esp. *Sentimiento y forma*, Universidad Autónoma de México, 1967
- MUKAROVSKY, J. (1975): *Escritos de estética y semiótica del arte /*; seleccion, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet ; (traducción del checo de Anna Anthony-Visova), Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- NICHOLS, S. and S. P. STICH (2003): *Mindreading. An integrated Account of Pretence, Sel-Awareness and Understanding Other Minds*, Clarendon Press, Oxford.
- SACKS, O. (1995): *An Antropologist on Mars. Seven Paradoxical Tales*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. esp. de Damián Alou, *Un Antropólogo en Marte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- SAUSSURE, F. de. (1916): *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1975.
- TODOROV, T. (1965): *Théorie de la littérature des formalistes russes*, París, Senil. Trad. esp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.
- TURNER, M. (1996): *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press.
- ZUNSHINE, L. (2006): *Why we read fiction? Theory of mind and the novel*, The Ohio State University Press, Columbus.