

# Hacia tierras lejanas. Emoción y cognición en la lectura de ficciones literarias.

Un análisis de la narrativa de J.M. Coetzee

Jose Valenzuela Ruiz

---

TESI DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Domingo Ródenas de Moya

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



*A mis dos madres, Emilia y Encarna “La madrileña”*



## **Agradecimientos**

En primer lugar, quiero expresar mi más profundo agradecimiento al Dr. Domingo Ródenas de Moya por todas sus enseñanzas a nivel académico y personal de los últimos cuatro años. Sin su sabia orientación, sus siempre acertados consejos y su disposición a ayudarme en cualquier momento a pesar de su apretadísima agenda, no cabe duda de que este trabajo no hubiera podido salir adelante. Estoy seguro de que nos seguiremos viendo y cultivaremos esta amistad durante muchos años, lo que ya es uno de los grandes logros personales de este trabajo de investigación.

También le doy las gracias de forma especial a mi familia, que con su esfuerzo me han proporcionado la libertad para elegir mi camino a nivel académico y profesional. Si disfruto de cada cosa que hago en esta vida es gracias a vosotros.

Y gracias a ti, Amalia, porque si mi familia me ayudó en el pasado, tú has sido mi compañera y apoyo principal en los últimos años y hasta el presente, y deseo que también lo seas en el futuro.



## Resumen

En esta investigación exploramos los procesos cognitivos asociados a las emociones que engendran los acontecimientos de una obra literaria y los mecanismos narrativos empleados para inducir esos estados mentales. A partir de un doble enfoque teórico y crítico-hermenéutico hemos propuesto una teoría inédita basada en las principales corrientes teóricas y metodológicas que confluyen en los estudios literarios cognitivos, ámbito de convergencia para la exploración de la frontera de mente y literatura. A partir de esa propuesta hemos desarrollado un análisis crítico de seis novelas del escritor sudafricano J.M. Coetzee –*Waiting for the Barbarians*, *Disgrace*, *Foe*, *Slow Man*, *Diary of a Bad Year* y *Summertime*- con la intención de validar las hipótesis planteadas a través de ejemplos prácticos que permiten estudiar la forma en que se construye una obra literaria para lograr ese impacto en el lector.

## Abstract

In this research we explore cognitive processes related to emotions prompted by events of a literary work and narrative mechanisms used to induce that mental states. Using a theoretical and critical-hermeneutical double approach we propose an unpublished theory based in the main theoretical and methodological currents that come together in the cognitive literary studies, convergence field for the exploration in the frontier of mind and literature. We have developed from that proposal a critical analysis of six novels by the southafrican writer J. M. Coetzee –*Waiting for the Barbarians*, *Disgrace*, *Foe*, *Slow Man*, *Diary of a Bad Year* y *Summertime*- with the aim of validating the proposed hypothesis through practical demonstrations that allow studying the way a literary work is built to achieve this impact in the reader.





# Índice

<b>Resumen</b> .....	vii
<b>Introducción</b> .....	xiii
<b>PRIMERA PARTE: DEL LECTOR AL TEXTO</b>	
<b>1. LOS MUNDOS POSIBLES DE LA LITERATURA</b> .....	21
1.1 Teoría de los mundos posibles y ficción literaria .....	21
1.1.1 Los mundos posibles de la filosofía .....	21
1.1.2 Los mundos posibles de la ficción literaria .....	28
1.1.3 Campos de referencia y mundos posibles. ....	40
1.1.4 El esquema de comunicación desde la teoría de los mundos posibles. ....	54
1.2 La recepción del lector.....	58
1.2.1 Espacios de indeterminación y concreción del lector.....	63
1.2.2 Experiencia estética y circunstancias de recepción. ....	74
1.2.3 El estudio empírico de la respuesta del lector. ....	80
1.2.4 Resonancia cognitiva de los vacíos narrativos .....	87
1.3 La transportación al mundo narrativo .....	93
1.3.1 Concepto de transportación. Antecedentes.....	93
1.3.2 La transportación del lector al mundo narrativo.....	100
1.3.3 Condicionantes para la transportación literaria. ....	106
1.3.4 Transportación y transformación.....	125
<b>2. LAS EMOCIONES DEL LECTOR</b> .....	133
2.1 Hacia una teoría de las emociones. Bases cognitivas de la generación de emociones. ....	133
2.2 Emociones y literatura .....	142

2.3	El descubrimiento de la respuesta emocional del lector .....	150
2.4	Emociones narrativas .....	155
2.4.1	Comprendiendo las mentes ajenas.....	163
2.4.2	La empatía del lector .....	167
2.5	Emociones estéticas .....	172
3.	LA LECTURA LITERARIA COMO ESPACIO DE CONFORT.....	185
3.1	Textos ilusionistas y desprotección emocional.....	187
3.2	Incomodidad emocional y confort del lector .....	201
3.3	Goce estético e interrupción de la transportación.....	204
<b>SEGUNDA PARTE: DEL TEXTO AL LECTOR</b>		
4.	<i>WAITING FOR THE BARBARIANS</i> (1980).....	217
4.1	Introducción .....	217
4.2	De la alegoría a la concreción lectora .....	220
4.3	Tortura y sexualidad como fuentes de desasosiego .....	230
4.4	El antihéroe visto por sí mismo .....	237
4.5	El extrañamiento en el Otro: la frontera en <i>Waiting for the Barbarians</i> .....	243
5.	<i>DISGRACE</i> (1999) .....	247
5.1	Introducción .....	247
5.2	Trabas a la generación de empatía.....	256
5.3	De una violación no narrada .....	270
6.	<i>FOE</i> (1986).....	277
6.1	Introducción .....	277
6.2	Transtextualidad y expectativas del lector en <i>Foe</i> .....	281
6.3	La indeterminación en <i>Foe</i> .....	289
6.4	La representación del acto de escritura en <i>Foe</i> .....	297
6.5	El final de <i>Foe</i> y la corporeización del lector .....	303

7.	<i>SLOW MAN</i> (2005).....	307
7.1	Introducción .....	307
7.2	La transportación dificultosa al mundo de Paul Rayment .....	312
7.3	Rompiendo fronteras ontológicas .....	316
7.4	Del desconcierto como emoción lectora .....	333
8.	<i>DIARY OF A BAD YEAR</i> (2007) .....	337
8.1	Introducción .....	337
8.2	La fuente de desasosiego del lector .....	343
8.3	Omnisciencia lectora e interpretación de los vacíos narrativos .....	355
8.4	La teoría de la mente en el escritor .....	360
9.	<i>SUMMERTIME</i> (2009).....	367
9.1	Introducción .....	367
9.2	Literariedad frente a literalidad.....	373
9.3	El lector ante una autobiografía falsa.....	381
9.4	Simpatía hacia el autor.....	395
	<b>Conclusiones</b> .....	401
	<b>Bibliografía</b> .....	409



## Introducción

Resulta revelador que Emily Dickinson, una poeta que vivió prácticamente aislada del mundo exterior, escribiera en una carta de 1873 algunos de los versos que mejor expresan la sensación migratoria de la lectura literaria: *There is no Frigate like a Book / To take us Lands away* (No hay mejor fragata que un libro / Para llevarnos hacia tierras lejanas). Tierras lejanas son, en definitiva, los mundos posibles que se nos presentan en las obras de ficción, y, de hecho, es muy habitual expresar el fenómeno de la lectura en términos de traslado. Cuando leemos somos capaces de sentirnos movidos al universo de los personajes e imaginarlos como seres con una conducta e intenciones propias, disfrutar a nivel estético del discurso o implicarnos con un grado de intimidad muchas veces inalcanzable en situaciones del mundo real. Tal como escribió Dickinson, cuando leemos navegamos hacia tierras lejanas, aunque la fragata que utilicemos no sea tanto física como mental.

El propósito de esta investigación es el de examinar los procesos cognitivos asociados a las emociones que engendran los acontecimientos de una ficción literaria, así como estudiar los mecanismos narrativos empleados por los escritores para inducir esos estados mentales o, por decirlo de otro modo, manipular los sentimientos del lector. Ese doble objetivo implica que sigamos una doble perspectiva -teórica y crítico-hermenéutica- con una primera parte del trabajo orientada a desarrollar una teoría dentro de una disciplina relativamente reciente como son los estudios literarios cognitivos, y una segunda parte desarrollada a través del análisis crítico de un corpus de textos del escritor sudafricano J.M. Coetzee que permita validar las hipótesis planteadas.

La novedad de este trabajo aspira a ser por tanto doble. En primer lugar propone una teoría inédita sobre los mecanismos cognitivos y narratológicos implicados en la respuesta emotiva del lector, ya sean los nacidos de la desprotección emocional surgida a partir del fenómeno de inmersión propio de las obras ilusionistas, o bien los causados por dinámicas de distanciamiento psicológico propias de las obras antiilusionistas. La originalidad de esta aproximación radica no solo en las relaciones que se establecen con áreas como el espacio peripersonal de un individuo o las defensas psicológicas, poco exploradas en la literatura científica en relación con la recepción lectora, sino que además se examina el territorio de la incomodidad que se transfiere al lector a través de los dilemas y conflictos morales expuestos en la narración y se analiza el efecto de la

ruptura de la transportación en las emociones del lector. Asimismo, el material desarrollado sirve a su vez como un análisis de unos estudios que se sitúan en la frontera entre la teoría literaria y las ciencias cognitivas, presentando una selección de sus antecedentes directos, las principales teorías existentes así como de los temas de mayor interés entre los investigadores y teóricos del ámbito.

En segundo lugar, y en estrecha relación con la parte teórica, el trabajo presenta un acercamiento crítico a la obra de J.M. Coetzee con el objetivo de arrojar luz a los distintos aspectos cognitivos y narratológicos descritos en la primera parte, ofreciendo un desarrollo hermenéutico de la interacción entre la obra literaria y la mente del lector.

El trabajo, por lo tanto, está dividido en dos partes que, aunque con cierta independencia funcional, disponen de multitud de vasos comunicantes que dotan de unidad al conjunto de la obra. La primera parte está compuesta por tres apartados teóricos que ofrecen un acercamiento progresivo desde los antecedentes de las teorías literarias cognitivas actuales hasta nuestra propuesta teórica sobre la respuesta emocional del lector. El primer punto presenta los mundos posibles de la literatura, partiendo de teorías de los mundos posibles en la filosofía como las de Leibniz o Breitinger, y llegando a su aplicación al ámbito de la literatura en la obra teórica de Félix Martínez Bonati, Lubomir Dolezel, Thomas Pavel o Benjamin Harshaw. A continuación se exploran los espacios de indeterminación de Roman Ingarden y Wolfgang Iser y la experiencia estética de Hans-Robert Jauss, aspectos fundamentales en el fenómeno de la transportación del lector. La ilusión de inmersión en los acontecimientos de la historia es de gran relevancia en la reacción emotiva del lector, por lo que se desarrolla a fondo un estudio de la misma junto a la experiencia cognitiva de los vacíos narrativos, los condicionantes de la transportación lectora y el efecto de transformación connatural a la misma.

El segundo apartado pretende resumir la investigación sobre el papel de las emociones en la literatura. Tras una introducción en la que se presentan algunas de las teorías cognitivas actuales sobre las emociones se pasa a desarrollar su relación con la literatura, partiendo de la respuesta emocional del lector y llegando a los dos principales tipos de emociones que puede suscitar una obra literaria: emociones narrativas, asociadas a los acontecimientos de la narración -y que pueden conllevar el desarrollo de la empatía hacia los personajes, uno de los aspectos cruciales de la investigación en este

ámbito-; y emociones estéticas, nacidas de la apreciación estética del artefacto literario. El tercer apartado comprende el mencionado desarrollo de una propuesta teórica original sobre la respuesta emocional asociada a la lectura literaria. La construcción de este apartado surge de un contraste entre el efecto de la narración en el sistema de afectos del lector durante la lectura de textos ilusionistas, donde se facilita el proceso de la transportación literaria, y en la lectura de obras que interrumpen deliberadamente ese proceso de traslación cognitiva para provocar otro tipo de respuesta emocional.

La segunda parte del trabajo está compuesta por el análisis de seis novelas del autor sudafricano J. M. Coetzee: *Waiting for the Barbarians*, *Disgrace*, *Foe*, *Slow Man*, *Diary of a Bad Year* y *Summertime*. Hemos decidido ceñirnos a un cuerpo narrativo que dependiera de una única voluntad creadora con la intención de eliminar el factor de variabilidad que aportaría al estudio la existencia de obras escritas por autores con distintas poéticas y, con ello, de distintas intencionalidades en sus obras.

La selección de los títulos pretende destacar aquellos rasgos estilísticos y narrativos descritos en la primera parte del trabajo y que están asociados a los mecanismos cognitivos que han sido objeto de estudio. Así, *Waiting for the Barbarians* y *Disgrace* son dos obras de carácter ilusionista que oscilan entre la comodidad de la lectura y la incomodidad de las emociones negativas que pueden llegar a provocar. Es interesante explorar la representación en el texto de ciertos conflictos o problemáticas morales relacionadas con instituciones del espanto como la tortura o la censura que plantean un cambio de estatuto de la transportación, llevando al lector a construir un espacio de confort inhóspito que, pese a sonar a contradicción lógica, se mantiene siempre dentro de los límites de la estética ilusionista.

Tanto *Foe* como *Slow Man* son ficciones que rompen de forma explícita la ilusión de inmersión en el universo propuesto por la narración a través de recursos como la metalepsis o la intertextualidad. Este tipo de obra bloquea la ilusión de transportación del lector para trasladar su atención hacia el proceso de producción o recepción de la obra, descolocándole y obligándole a realizar una lectura más crítica del texto mediante el extrañamiento que provoca. La fe poética da paso a una cautela lectora nacida de la incertidumbre de un texto que juega con los límites ontológicos, y como resultado, el lector, siempre que acepte el pacto metaficcional, disfruta de la transgresión de los límites de la ilusión: escritores que conviven con sus personajes a un mismo nivel

ontológico o personajes clásicos que se cuelan en novelas contemporáneas en busca de familiares son solo dos ejemplos del potencial de estas obras.

Por último, tanto *Diary of a Bad Year* como *Summertime* exploran el ámbito de las narraciones ficcionales como formas de autobiografía donde Coetzee expresa sus inquietudes creativas -como escritor- y éticas -como hombre-. De nuevo nos encontramos ante textos de un marcado carácter autorreflexivo que dificultan la transportación lectora, a lo que se suma un gesto de acercamiento a nuestro mundo real a partir de las marcas de factualidad que se pueden encontrar en la narración. Nuestro interés se centra en la peculiaridad de que el lector se ve obligado a situarse en la incertidumbre entre el pacto ficcional y la veracidad del pacto autobiográfico, sufriendo de nuevo las trabas para realizar una lectura puramente ilusionista. Mientras que la lectura ficcional se distingue por imaginar posibilidades, la lectura factual lo hace por verificar acontecimientos reales incluidos en la narración. Un pacto novelesco frente a un pacto biográfico que obligan al lector a optar por una de las dos posturas o por oscilar entre ellas en función de la interpretación que haga de la obra a medida que avance en su lectura.

La variabilidad que ofrece este corpus de textos es una de las ventajas de trabajar con obras de J.M. Coetzee. El autor ha evitado durante toda su obra el camino de la repetición y ha corrido riesgos en cada nueva novela, lo que nos ofrece la posibilidad de observar, por un lado, su capacidad para representar situaciones morales controvertidas de diversa índole que acaban provocando profundas reflexiones en el lector, y por el otro lado, la evidencia a la hora de incidir en su sistema de afectos. Tal como explica Derek Attridge:

The importance of Coetzee's books, I believe, lies not only in their extraordinary ability to grip the reader in proceeding from sentence to sentence and from page to page, to move intensely with their depictions of cruelty, suffering, longing, and love, to give pleasure even when they dispirit and disturb, but also in the way they raise and illuminate questions of immense practical importance to all of us. These includes the relation between ethical demands and political decisions, the human cost of artistic creation, the exactingness and uncertainty of confessional autobiography, and the difficulty of doing justice to others in a violent society. (2004:x)

Lograr un corpus de textos con tal complejidad estética –atrapar al lector, ofrecerle terrenos narrativos crueles, trágicos, a través de los que sentir placer pese al desasosiego, también construcciones metanarrativas- y que a su vez ofrezcan la unicidad



de un solo autor para el análisis hermenéutico era fundamental, y la obra de Coetzee cumple con estos requisitos. Una unicidad que además se aprecia en el sitio especial que ocupan las ideas en sus novelas desde *Dusklands*, su primera creación, a través de una madurez narrativa que se corresponde con un estilo tardío que el propio Coetzee define en su correspondencia con Paul Auster (2013):

[26 de Septiembre del 2009] It is not uncommon for writers, as they age, to get impatient with the so-called poetry of language and go for a more stripped-down style (“late style”). The most notorious instance, I suppose, is Tolstoy, who in later life expressed a moralistic disapproval of the seductive powers of art and confined himself to stories that would not be out of place in an elementary classroom. A loftier example is provided by Bach, who at the time of his death was working on his *Art of Fugue*, pure music in the sense that it is not tied to any particular instrument.

[14 de Octubre del 2009] I found myself adhering stubbornly to the old-fashioned understanding of late style [...] In the case of literature, late style, to me, starts with an ideal of a simple, subdued, unornamented language and a concentration on questions of real import, even questions of life and death. Of course once you get beyond that starting point the writing itself takes over and leads you where it will. What you end up with may be anything but simple, anything but subdued.



PRIMERA PARTE:  
DEL LECTOR AL TEXTO



# 1. LOS MUNDOS POSIBLES DE LA LITERATURA

*I go back to the reading room, where I sink down in the sofa and into the world of The Arabian Nights. Slowly, like a movie fadeout, the real world evaporates. I'm alone, inside the world of the story. My favorite feeling in the world*  
(Murakami 2005:61)

## 1.1 Teoría de los mundos posibles y ficción literaria

### 1.1.1 Los mundos posibles de la filosofía

En una conversación sobre la experiencia de leer una obra ficcional<sup>1</sup> es habitual hablar de conceptos como *mundo* o *universo*. Sea para referirnos al mundo empírico que nos rodea y al que dejamos de prestar atención –*sentí como si el mundo real desapareciera*- o al mundo propuesto por la narración y construido en la mente del lector –*viajar al mundo de la historia*-, acostumbramos a definir la lectura de ficción como una suerte de traslado desde la realidad en la que vivimos al universo que habitan los personajes. Sin embargo, para entender la naturaleza semántica de esta relación entre ficción y realidad es necesario comprender antes la idea de *mundo* que la filosofía ha desarrollado y que la teoría literaria ha tomado prestada para sus propios fines; una idea que, pese a haber demostrado su utilidad en las teorías cognitivistas actuales, ha recibido una atención desigual a lo largo de la historia.

Con antecedentes en la lógica aristotélica y el trabajo de algunos filósofos medievales, la primera propuesta formal de *mundos posibles* no surgió hasta la publicación en el siglo XVII de la obra de Gottfried Leibniz y su famosa pirámide de infinitos mundos. El uso que dio Johann Jakob Breitinger del término de mundo posible

---

<sup>1</sup> El presente trabajo está centrado en su mayor parte en la investigación de las obras literarias de carácter ficcional y se hará mención a las mismas de forma indistinta como “obra ficcional” u “obra literaria” por una cuestión de simple economía de palabras, a no ser que nos estemos refiriendo explícitamente a alguna de esas características. Sin embargo, compartimos la visión de tantos otros teóricos acerca de que no todas las ficciones son literarias y que no toda la literatura es ficcional. Dado el importante componente cognoscitivo de nuestras reflexiones, las palabras de John Searle describen de forma muy cercana nuestra visión acerca de la ficcionalidad y literariedad de una obra: “Whether or not a work is literature is for readers to decide, whether or not it is fictional is for the author to decide” (1979:59).

en referencia a la producción literaria a lo largo del siglo XVIII hacía confiar en la viabilidad de un futuro desarrollo de este concepto, pero el surgimiento del romanticismo despojó de crédito a la idea de los mundos posibles al concebir la obra poética como una creación nacida de la individualidad original y, por tanto, lejos de la mimesis y sin relación con el mundo real.

Hubo que esperar hasta la llegada de la poética contemporánea para devolver los conceptos de mundo posible de Leibniz y mundo imaginario de Breitinger al ámbito de los procesos creativos y a la relación entre realidad y obra literaria. Así, de una posible aplicación literaria de los mundos posibles se pasó a la actual teoría de los mundos ficcionales y teóricos como Thomas Pavel (1986), Lubomir Dolezel (1988, 1999), Félix Martínez Bonati (1960), Tomás Albadalejo (1992), Marie-Laure Ryan (1992), Umberto Eco (1994), Antonio Garrido (1997, 2011) o José María Pozuelo-Yvancos (1993) han dispuesto de un terreno fértil para el desarrollo de sus trabajos en el ámbito de la creación de los mundos de la narración y la relación ontológica que estos guardan con nuestro mundo empírico. Tal como indica Ruth Ronen en el prefacio de *Possible Worlds in Literary Fiction* (1994), la idea de mundo posible, originada en la lógica filosófica, ha ganado influencia en múltiples disciplinas desde la década de los noventa –por ejemplo, se ha mostrado productiva en áreas como la física, con conceptos como el multiverso o las dimensiones paralelas-, y, en concreto, la teoría literaria se ha visto muy beneficiada por el uso de una herramienta muy productiva a la hora de explicar la noción de mundo ficcional.

Habiendo conocido la historia de la teoría de los mundos posibles, tratemos de comprender la lógica que hay detrás de la propuesta. Por lo tanto, volvamos a su origen. Con el objetivo de elaborar una demostración racional de que Dios existe, Leibniz imaginaba al final de su *Teodicea* (1710) la existencia de una inmensa pirámide transparente conformada por infinitos mundos posibles. Según el filósofo, cada uno de esos mundos de la pirámide soñada por Teodoro era un pensamiento en la mente de Dios, y de esa infinidad de mundos sólo uno, aquél donde vivimos, era el que se conocía como “realidad”. Leibniz defendía además que dada la benevolencia de ese Dios, nuestro mundo tenía que ser el mejor de todos los mundos posibles -detalle que Voltaire criticaría más adelante en su *Cándido* (1759)-, mientras que ninguno de los mundos podía ser el peor.

Fue el filósofo y lógico estadounidense Saul Kripke quien sugirió siglos después que el concepto leibniziano “clásico” podía servir como interpretante de un modelo axiomático teórico de las modalidades lógicas. El interés de Kripke hacia los mundos posibles nació de sus trabajos sobre nombres propios, referencia y necesidad. Según el filósofo, los nombres propios nombran a un individuo en todo mundo posible en el que existe. Con esta propuesta no estaba afirmando que todos los mundos posibles están a un mismo nivel ontológico. Kripke entendía que solo existe un mundo real, nuestro mundo empírico, y que los mundos posibles no son más que estipulaciones que realizamos sobre este mundo. Gracias a su propuesta, el sistema de la lógica formal no dejó de ser reinterpretado a partir de ese momento sobre la base de que “nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles” (Dolezel 1988:481) y, tal como hemos dicho, campos tan alejados como la física o la teoría literaria utilizaron los conceptos derivados de estos estudios.

Todas las propuestas nacidas de la teoría de los mundos posibles mantienen su referencia a una relación ontológica entre posibilidades distribuidas en un espacio lógico determinado. Esas posibilidades pueden estar a un mismo nivel o contener unas a otras, pero las modalidades existentes pueden verse reducidas a un número muy ajustado de tipos. En concreto, existen tres visiones básicas relacionadas con la validez de hablar de situaciones posibles y de la actualidad de los mundos alternativos que existen (Ronen 1994:21). Hablamos del *realismo modal*, el *realismo moderado* y el *antirrealismo*.

El realismo modal es la propuesta elaborada por el filósofo analítico David Lewis donde expone que todos los mundos posibles son comprendidos como planetas remotos sin relaciones causales ni espacio-temporales entre ellos. Podemos imaginarlos como mundos totalmente aislados que conforman la totalidad de la existencia. Siguiendo esta idea, todos los mundos posibles son mundos reales al mismo nivel que el mundo actual<sup>2</sup> en el que vivimos, y por tanto tienen una existencia objetiva e

---

<sup>2</sup> Es necesario matizar el uso que vamos a dar al término “actual” dadas las distintas interpretaciones que se hacen de este en la filosofía y, en concreto, en la teoría de los mundos posibles. Tesis como la de Lewis utilizan el término “actual” como indicativo de lo que ocurre “aquí”, con lo que su referencia depende de las circunstancias de emisión; de esta forma, si describimos dos mundos posibles independientes entre ellos y nosotros habitamos en uno de los dos, ese es nuestro mundo actual, mientras que para los habitantes del otro mundo posible, ese es su mundo actual. Dado que la presente tesis se centra en el uso de la teoría de los mundos posibles aplicada a la teoría literaria, cuando hagamos referencia al mundo actual del lector estaremos hablando del mundo real o mundo empírico, mientras que cuando describamos el mundo actual de los personajes lo haremos mediante términos como mundo ficcional o narrativo.

independiente de nuestras mentes. Esta última apreciación es importante, ya que en otras modalidades sí se tiene en cuenta una diferenciación ontológica basada en nuestra imaginación. El realismo modal contempla que la existencia de estos mundos imaginarios no nace de nuestro uso del lenguaje, de representaciones mentales o de conceptos abstractos, sino que existen con independencia de ello. Todas las posibilidades modales que puedan imaginarse (incluido el mundo real) están igualmente realizadas en un espacio lógico donde poseen existencia física.

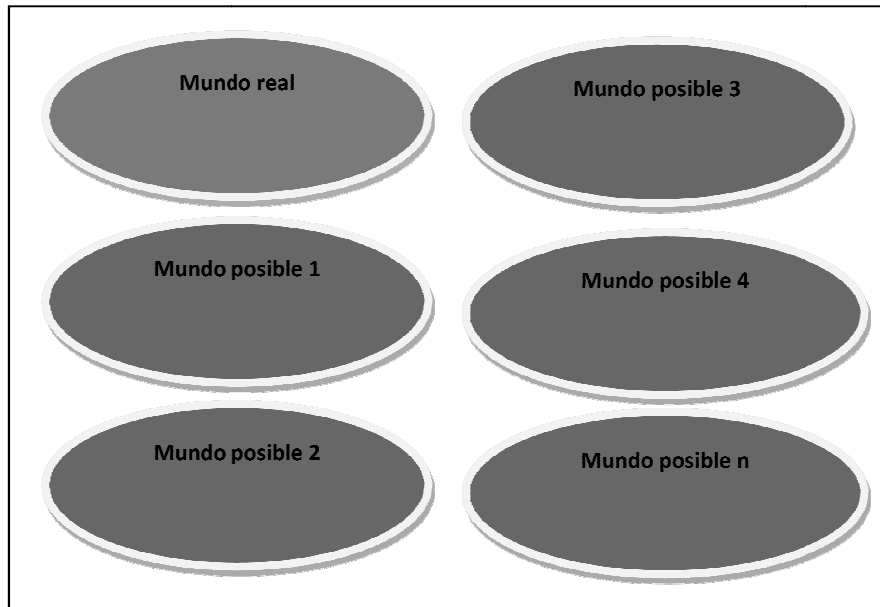


figura 1. Esquema de la relación entre mundos posibles del realismo modal

La propuesta del realismo modal es muy cercana a la teoría de Leibniz sobre una pirámide compuesta por infinitos mundos posibles donde solo uno es el actual. Ambos planteamientos han demostrado una gran eficiencia teórica que les ha permitido resistir muchas de las críticas dirigidas hacia lo que sus detractores consideran un realismo extremo. El propio Lewis realizó trabajos posteriores en que presentó algunas objeciones a sus propias ideas, tachándolas de contraintuitivas, excesivas en el número de entidades que presentan, o que comparan una realidad matemática (modal) con la realidad física. Saul Kripke consideró la propuesta de Lewis totalmente equivocada al considerar que solo existe un mundo: nuestro mundo empírico. En la misma línea que la crítica que Kripke, Robert Stalnaker definió la propuesta de Lewis como insostenible y defendió una alternativa más cercana al realismo moderado o actualismo.



El actualismo presentado por Alvin Plantinga, Peter van Inwagen, Robert Adams, Nicholas Rescher o el propio Stalnaker considera que los mundos posibles existen necesariamente dentro de los confines de nuestro mundo actual y por lo tanto son vistos como componentes del mismo. Según esta posición, el mundo real es una estructura compleja que incluye tanto los elementos actuales como las posibilidades que no son actuales, es decir, lo que podrían haber sido. Adams sugirió que estos estados no actuales son conjuntos de proposiciones, aunque el enfoque más cercano a los mundos posibles narrativos es el de Rescher, que hablaba de las posibilidades no actuales como construcciones mentales. El actualismo o realismo moderado propone que los mundos posibles son el resultado de una conducta racional que sólo admite un mundo, el empírico, como el universo de todas las posibilidades y rechaza la especulación sobre lo que sucede en mundos desvinculados del nuestro.

La diferencia del realismo moderado con el realismo modal es evidente. Mientras que en el segundo caso todos los mundos posibles se sitúan al mismo nivel ontológico, en el primero existe un único mundo del cual dependen todos los otros. Los mundos posibles son considerados entidades abstractas, situaciones hipotéticas y no “mundos paralelos” reales como explicaría el realismo modal. Sumada a la de Rescher, esta última propuesta es de gran utilidad para definir los mundos posibles surgidos de la creación literaria, ya que son considerados universos poblados por entidades abstractas que intervienen en situaciones hipotéticas y no actuales.

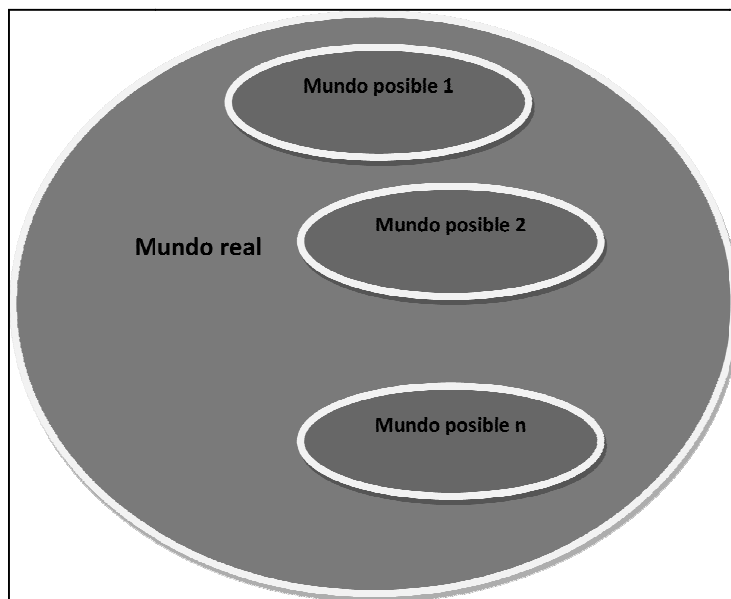


figura 2. Esquema de la relación entre mundos posibles del realismo moderado o actualismo

Por último, el antirrealismo niega la posibilidad de calificar la realidad del mundo empírico en relación con otros mundos. Se niega cualquier tipo de poder heurístico o explicativo a los mundos posibles, mundos que Nelson Goodman ve como versiones sujetas a un relativismo radical. De la misma forma que el realismo modal, el antirrealismo sitúa a todos los mundos posibles a un mismo nivel, con la diferencia de que mientras Lewis atribuye existencia concreta a todos ellos, Goodman considera que ni existencia ni actualidad pueden aplicarse a ninguno de ellos. En cambio, el realismo moderado comprende la existencia de los mundos posibles como subconjuntos del mundo real, lo que lo sitúa como la postura más cercana a una propuesta de mundos posibles literarios contruidos por la mente del escritor y recreados en la imaginación de sus lectores.

Desde que surgiera una teoría de los mundos posibles literarios derivada del realismo moderado, la noción que se tenía hasta la fecha del origen de los textos literarios cambió de forma radical. Hasta la época en que nació esa primera propuesta, la obra literaria se concebía simplemente como una referencia a nuestro propio mundo. A través del acto creativo, el escritor trataba de plasmar la esencia de nuestra realidad. La teoría de los mundos posibles propuso que cualquier relato podía concebirse como la *construcción de un mundo posible*. Dicho de otra forma: los mundos ficcionales de las obras literarias nacen del mundo empírico pero no están al mismo nivel ontológico que este. Durante las últimas décadas del siglo XX y gracias al acercamiento producido entre la teoría literaria y las ciencias cognitivas, la construcción del mundo posible pasó a relacionarse con los procesos imaginativos tanto del escritor como del lector.

Esta visión constructivista del mundo de una obra literaria deja atrás la concepción referencial de la literatura proveniente del concepto de la mimesis aristotélica, comprendido no tanto como una imitación fidedigna de la realidad sino como una libre representación de la misma donde el artista representaba la realidad de una forma personal (Tatarkiewicz 2004:303). El nuevo acercamiento fenomenológico plantea que el autor se encarga de escribir un texto que presenta los cimientos de un mundo posible, universo que el lector construye a medida que interpreta el texto. De ese proceso de construcción del mundo narrativo nace la posibilidad de la experiencia estética y el fenómeno de la transportación del lector al universo de la historia, posibilidad en cuanto a que cada proceso de recepción es individual y, por tanto, no

replicable entre actos de recepción de la obra literaria<sup>3</sup>. Cada lectura construye un mundo posible a la medida de su lector.

Según este enfoque constructivista, podemos sugerir que incluso lo que entendemos como “realidad” debe considerarse una construcción cultural (Eco 1993:186) al basarse nuestra percepción del mundo en la construcción continua de significado. El mundo real deja de ser un absoluto para estar formado por las distintas visiones de sus habitantes, ya que no provoca en todas las personas las mismas sensaciones. De hecho, somos incapaces de escapar de nuestros actos perceptivos. Así lo afirma Marie-Laure Ryan al afirmar, como por otro lado había hecho Schopenhauer, que no podemos distinguir el mundo real de nuestra representación del mismo (1992:20). Las consecuencias de esta aseveración son también aplicables a la definición de los mundos narrativos creados durante la lectura de una obra literaria: la interpretación que hace un lector de una obra literaria es tan subjetiva como la interpretación que realizamos de la realidad en que vivimos.

Sin embargo, entre el mundo real y los mundos posibles de la literatura existen diferencias en propiedades como la referencialidad. Al referirnos a un objeto del mundo real estamos mencionando –a no ser que se trate de una mentira- algo que existe empíricamente. Afirmar que la referencia dentro de un universo narrativo a un objeto presupone su existencia en el mundo actual es, en cambio, una aseveración incongruente, ya que, citando un ejemplo clásico, cuando utilizamos el nombre de Emma Bovary lo hacemos refiriéndonos a un individuo en particular pese a que no exista físicamente en nuestro mundo real: dos lectores intercambiando su opinión sobre el personaje de Flaubert tienen en mente el mismo objetivo (Ryan 1992:15) y hablarán de ella como si se tratara de una persona pese a que nunca ha tenido una vida real.

---

<sup>3</sup> Esta falta de repetibilidad entre actos de lectura no es exclusiva de la recepción de los mundos literarios. Cualquier acto cognitivo es individual y por lo tanto irremplazable por el de otra persona. Nuestro cerebro es un sistema dinámico que no puede reproducirse ni a nivel morfológico –no hay dos cerebros iguales, ni el mismo cerebro mantiene la misma estructura morfológica a lo largo del tiempo- ni a nivel contextual –no hay dos personas que hayan vivido las mismas circunstancias-, lo que nos lleva a percibir de manera distinta el mismo mundo en que habitamos.

### 1.1.2 Los mundos posibles de la ficción literaria

Tradicionalmente la teoría literaria se ha interesado en las relaciones miméticas y representacionales que existen entre los mundos literarios y nuestra realidad. El problema de algunos de esos acercamientos es que algunos críticos no se han detenido a reflexionar sobre la ontología de la ficción, la naturaleza de los personajes y de los mundos que estos habitan, lo que les ha llevado a conclusiones que no han tenido en cuenta aspectos como la creación imaginativa de estos mundos o el papel activo del lector en su construcción. El principal motivo de esta limitación es el predominio en el pensamiento estético occidental hasta finales del siglo XX de la malinterpretada idea de una mimesis clásica: las ficciones se derivan de la realidad y por tanto son imitaciones o representaciones de entidades realmente existentes.

En su artículo “Mimesis and possible worlds” (1988), Lubomir Dolezel destacaba que la función mimética era por entonces el núcleo de una teoría semántica, una teoría de la referencia ficcional donde aún no se contaba con la influencia de una pragmática que empezaba a desarrollarse por aquellas fechas. Esta incompleción conceptual llevaba al desarrollo de interpretaciones que, desprovistas de las herramientas que el estudio pragmático de los textos aportaría, trataban de solventar los huecos teóricos con soluciones adaptadas a los recursos disponibles. Por ejemplo, sobre referencialidad, y más concretamente, sobre la imposibilidad de descubrir una entidad particular real detrás de cada representación ficticia, la crítica mimética daba un rodeo interpretativo para aportar una solución teórica: se decía que los particulares ficcionales representaban universales reales (Dolezel 1988:476–477). Según este planteamiento, Emma Bovary era la representación de un arquetipo de su contexto cultural.

También hubo espacio para teorías intermedias entre la referencialidad tradicional y la teoría de los mundos posibles. Por ejemplo, del trabajo de Ian Watt (*The Rise of the Novel*, 1957) se desprendería una nueva función interpretativa: la funciónseudomimética. En este paso intermedio entre la concepción de la obra literaria como mimesis y como construcción de mundos, el autor explicaba que los particulares ficcionales no derivaban de los prototipos reales tal como se había afirmado hasta el momento. Se respetaban de esta manera los particulares ficcionales sin buscarles correspondencias con entidades reales, fueran particulares o universales. Las

afirmaciones de Watt se alejaban de la mimesis para centrarse en la fuente de la representación, el autor, indicándonos quién es el que describe, nos introduce o niega el acceso a la mente de alguno de los personajes. Por lo tanto, la función seudomimética relacionaba particulares ficcionales con fuentes reales (escritores) de las que nacían sus representaciones. De algún modo, se presuponía que los particulares ficcionales preexistían al acto de representación y que los escritores, como si de historiadores se trataran, se encargaban de describir los dominios ficticios (Dolezel 1988:479–480).

La limitación fundamental de la seudomimesis era que esta función impedía el estudio de una cuestión fundamental de la semántica: cómo nacen los mundos ficcionales. Del trabajo de Watt se hacía evidente la necesidad de trascender las limitaciones de la teoría mimética y sus derivados, buscando una semántica de la ficcionalidad radicalmente diferente. La semántica de los mundos posibles se convertía en el candidato ideal para resolver estas cuestiones. Sus nociones de *posibilidad* y *alternabilidad* permitían examinar las relaciones de accesibilidad entre los mundos ficcionales y la realidad, y fueron de gran utilidad para los teóricos literarios y estéticos (Ronen 1994:25). La idea del *mundo ficcional* –concepto acuñado por Johann Jakob Breitinger en el siglo XVI a partir de la teoría de Leibniz, y mediante el que definía un mundo real rodeado de infinitos mundos posibles que son fruto de la actividad poético-imaginativa (Garrido 1997:14)- encajaba a la perfección con la visión del realismo moderado de los mundos posibles como subproductos del mundo real, y se encontraba con la pragmática a la hora de comprender esos infinitos mundos posibles como fruto de una actividad por parte del autor y del lector. Tal como define José María Pozuelo Yvancos en su *Poética de la ficción*:

[L]os mundos ficcionales son conjuntos modalmente heterogéneos en el sentido de que ninguna entidad actual puede entrar en la estructura de los mundos imaginarios si no se adapta al estatus lógico del ficcionalmente existente (1993:134).

El aspecto clave de la propuesta de Breitinger era la mención a la actividad poético-imaginativa. Su teoría de los mundos ficcionales añadía una diferenciación a nivel ontológico respecto a la vieja concepción de Leibniz de los mundos posibles: existe un mundo real (aquel donde vivimos) y después se encuentran el resto de mundos posibles como elaboraciones mentales del ser humano. Esta idea es la empleada para definir actualmente los mundos narrativos a través de las teorías literarias cognitivas, donde la actividad mental del escritor o del lector es la base de cualquier propuesta.

Sin embargo, una distinción en términos lógicos entre un mundo posible y un mundo ficcional es necesaria para el desarrollo de cualquier enfoque cognitivista que se desee realizar del segundo tipo de universos. La noción lógica de los mundos posibles es demasiado abstracta para capturar las propiedades específicas de los mundos ficcionales de la literatura (Dolezel 1992:208), por lo que un mundo ficcional puede ser tratado como mundo posible solo cuando parte de las características lógico-semánticas de este último son ignoradas (Ronen 1994:8). De lo contrario existe el riesgo de aceptar que la existencia de un mundo literario es independiente y anterior a su creación por parte del autor, quien se convertiría en un vulgar descriptor de lo que encuentra (lo que nos llevaría al concepto de seudomímesis), además de que el propio concepto de mundo posible no permite justificar la existencia de contradicciones en el terreno ficcional (Garrido 1997:15). Todas estas razones y alguna otra han llevado a los teóricos a tener que matizar el concepto de mundo ficcional y considerar que esta noción de mundo posible resulta aceptable siempre que se la desvincule de todo contexto lógico-ontológico.

El mundo ficcional, mundo narrativo o *mundo posible literario* compone el dominio semántico proyectado por el texto y por tanto tiene ese carácter específico que lo diferencia de los mundos posibles de la filosofía por estar incorporado en dicho texto literario y por funcionar como artefacto cultural<sup>4</sup>. A esta diferencia se suma otra de naturaleza ontológica: los mundos posibles están basados en una lógica de ramificación que determina las distintas posibilidades que emergen de una situación actual; en cambio, los mundos ficcionales están basados en una lógica de paralelismo que garantiza la autonomía en relación con el mundo actual. Un mundo posible es un escenario en que podría llegar a convertirse nuestro mundo actual si se dieran ciertas condiciones de accesibilidad, mientras que un mundo ficcional nunca puede ser un resultado posible a partir de cualquier combinación de condiciones en nuestro mundo real ya que existe paralelamente (a un distinto nivel ontológico) a éste. Por ejemplo, si tengo que tomar una decisión en la vida real, cada una de las elecciones por las que me puedo decantar se entiende que crea un mundo posible alternativo. Si lanzo una moneda al aire, son dos mundos posibles los que se contemplan de acuerdo con su accesibilidad: que caiga cara o que caiga cruz. Incluso podríamos contemplar la existencia de un tercer

---

<sup>4</sup> Esta definición implica la necesidad de una teoría englobadora de las ficciones literarias que surja de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto para poder explicar de forma completa el acto de creación del mundo ficcional de una obra literaria (Dolezel 1988:482)

mundo posible de accesibilidad mucho más reducida en que la moneda cayera de lado. Nos estamos refiriendo a este conjunto de posibilidades al hablar de la lógica de ramificación de los mundos posibles: ante una elección, aparecen tantas ramas como opciones existan.

Por el contrario, un mundo narrativo no implica ninguna relación de causalidad respecto a los acontecimientos de nuestro mundo real, pese a que un mundo posible textual puede ser en ciertos casos accesible desde el mundo actual. Tal como afirma Ronen, un mundo ficcional no es una extensión modal de nuestro mundo actual, sino un mundo con su propia estructura modal (1994:87). En definitiva, la función del fingimiento lúdico asociada a la lectura literaria es crear un universo imaginario y empujar al receptor a sumergirse en ese universo, no inducirle a creer que ese mundo posible es un universo real (Schaeffer 2002:138).

La definición de una existencia paralela de los distintos mundos ficcionales y el mundo real permite comprender cualquier ficción como un mundo posible que posee autonomía ontológica no compartida por otras posibilidades, como podría ser el resultado de lanzar una moneda. Esa independencia respecto a la visión clásica de mundo posible filosófico (un potencial estado del mundo empírico o real) se convierte en un aspecto clave para la distinción de los mundos narrativos y los mundos posibles, ya que permite a los primeros contar con características que no pueden aceptarse en los segundos. Dos ejemplos de estas características son la imposibilidad o la contradicción, incumplidas con frecuencia en gran cantidad de relatos de todas las épocas. El propio Dolezel defendía la inclusión de este tipo de características en las ficciones preguntándose el motivo por el que habría que aceptar la restricción por la que los mundos posibles tienen que estar libres de contradicciones en el ámbito de la semántica ficcional. Historias donde un personaje muere para seguir vivo en el siguiente capítulo serían un simple ejemplo de que existen mundos ficcionales que cumplen con estas contradicciones lógicas pero no semánticas.

En definitiva, los mundos literarios son posibles no en el sentido de que puedan verse como alternativas posibles a nuestro presente, sino en el sentido de que actualizan un mundo que es análogo, derivado o contradictorio respecto al mundo en que vivimos (Ronen 1994:50). Un mundo ficcional puede ser descrito como un sistema único separado, aunque dependiente, de la realidad histórica y cultural donde se ha creado, y

con la que comparte más o menos afinidades. Frente al mundo posible lógico visto como el mundo actual sujeto a potenciales cambios (donde a menor número de cambios, mayor accesibilidad entre ambos, como veremos más adelante), el mundo ficcional depende del mundo real para su creación y existencia, pero no es un resultado potencial del mismo.

En relación con su independencia, un mundo ficcional -como todo mundo posible- es análogo al mundo actual en la pertenencia de su propio conjunto de hechos y sus propios submundos y mundos homólogos. Como universo contiene su propio mundo actual y un conjunto de posibilidades, alternativas, predicciones y pronósticos no actualizados en el mundo ficcional (Ronen 1994:29). Un mundo ficcional puede replicar la complejidad del mundo real de donde nace y no requiere de gran cantidad de material para llevarlo a cabo, ya que es el lector el encargado de rellenar todo espacio de indeterminación con información proveniente de su experiencia del mundo real.

Umberto Eco destaca esta característica de plenitud del mundo ficcional gracias al papel del lector al comentar en su *Lector in Fabula* que “desde el punto de vista de una semiótica textual, un mundo posible no es un conjunto vacío, sino un conjunto lleno o, para usar una expresión que circula en la literatura sobre el tema, un mundo amueblado” (1993:173). El mundo ficcional nace en la mente del lector mediante la lectura de su texto de origen, pero no por ello empieza siendo un espacio vacío que se va rellenando progresivamente a medida que tiene más datos del mundo. El lector crea un mundo completo (o amueblado) a partir de la información que le aporta su experiencia previa -tanto del mundo real como de los mundos ficcionales que conoce; emplea, en terminología de Eco, su *biblioteca*-, donde mediante la actualización de su horizonte de expectativas va añadiendo las modificaciones que el texto exige para que el desarrollo de la historia se produzca adecuadamente. Más adelante en la misma obra el autor matiza esta característica de los mundos ficcionales y completa su definición de *mundo amueblado*:

Un mundo cultural está amueblado, pero no por eso es sustantivo. Decir que ese mundo lleno se puede describir mediante individuos y propiedades no significa decir que se le atribuye alguna clase de sustancialidad. [...] Existe en el sentido en que existe el significado de una palabra: a través de una serie de interpretantes puedo presentar su estructura componencial. (1993:178)



En este fragmento Eco está destacando la naturaleza interpretativa del mundo ficcional así como de sus componentes: su existencia en nuestro mundo empírico está al mismo nivel que el lenguaje y en ningún momento se puede hablar de que sean elementos *sustantivos* (en cuanto a que tienen existencia real e independiente en el mundo empírico). Por el contrario, se trata de constructos mentales (colectivos, si hablamos de mundos culturales; individuales, si lo hacemos de la reconstrucción personal de un mundo ficcional) que no cobran materialidad propia e independiente del sustento físico al que pertenecen en origen: el texto. Eco hace así referencia a la definición de Breitinger del mundo ficcional, un universo fruto de la actividad poético-imaginativa y, por tanto, delimitado al terreno de la imaginación del lector.

Hasta el momento hemos definido algunas de las características principales que nos permiten diferenciar los mundos posibles literarios de los mundos posibles filosóficos, pero apenas hemos mencionado su componente constitutivo: la propia obra literaria. El texto narrativo es el elemento que define las características elementales de los mundos ficcionales gracias a su discurso. El mundo ficcional es un universo de discurso que construye su propio mundo de referentes y por lo tanto está *concretado* (Ronen 1994:60), lo que quiere decir que una vez se ha escrito una obra, sus personajes, acontecimientos y lugares son siempre los que han sido descritos en ella. No confundamos esta afirmación con el hecho de que cada lectura lleva a una interpretación distinta de un mismo texto; el estatismo del discurso nada tiene que ver con el dinamismo de la mente del lector. Autores como Alvin Plantinga y Kendall Walton se refieren a la noción de mundo posible literario como el estado de cosas definido en el libro que de ellas habla (Pozuelo 1993:136), mientras que Eco destaca el papel activo y constructivista del lector al afirmar que construir un mundo narrativo significa atribuir determinadas propiedades a un determinado individuo (1993:191). Sin embargo, nuestro cerebro tiene una cantidad de recursos limitados y sería incapaz de clasificar la relevancia de cada detalle de una trama. Por ese motivo, Eco diferencia las propiedades que atribuye un lector en necesarias o accidentales, según sean o no determinantes para la evolución de la historia. Que un personaje sea zurdo puede ser propiedad *accidental* si en la trama no tiene mayor relevancia que ofrecer al lector un detalle para que construya una imagen más concreta de dicho personaje. En cambio, si en la trama existe un asesino en serie que elige a sus víctimas por la mano con la que escriben, esta propiedad se convertiría en *necesaria* para el transcurso de los hechos. Una propiedad

necesaria tiene por tanto un motivo estructural dentro del desarrollo de la historia, mientras que una propiedad accidental guarda un propósito eminentemente estético que permite al lector una mayor concreción del mundo ficcional.

Félix Martínez Bonati destaca la labor activa durante la lectura en la creación y concreción del mundo ficcional al proponer que para el lector, la creación de un mundo ficcional tiene lugar a través de las frases del texto narrativo, y que para ello es necesario que las frases sean entendidas por el lector (1978). Cada lector concreta su propio mundo ficcional a partir de su comprensión lectora pese a que el material de base -el texto- sea el mismo en todo momento. Lo interesante de esta propuesta es que, además de las diferencias entre distintos lectores, se construyen distintos mundos ficcionales durante las diferentes lecturas realizadas por un mismo lector. Y de nuevo el motivo está en la variabilidad interpersonal.

Para comprender las diferencias interpretativas entre distintas personas solo hace falta preguntar a un conjunto de personas su opinión sobre un título determinado. A unos les habrá encantado y otros habrán sido incapaces de leer apenas unas páginas antes de abandonar. A las diferencias en la comprensión lectora de cada persona debe sumarse la variabilidad en los gustos, las expectativas y, en general, en todos los aspectos relacionados con el contexto de la lectura: emociones, conocimientos o creencias, por mencionar algunos.

En cambio, que un mismo lector construya distintos mundos ficcionales en cada lectura de una misma obra puede parecer hasta cierto punto contraintuitivo, ya que el cerebro es siempre el mismo. Las diferencias que aparecen son en este caso debidas a la dinámica de ese órgano. Como ya comentábamos anteriormente, el cerebro es un sistema que cambia constantemente en el tiempo. Esta característica tal vez sea difícilmente observable en periodos de tiempo reducidos (una hora, un día), pero salta a la vista que nuestra mente de adolescente no es la misma que la de adulto. Habremos ganado experiencias, conocimientos, habremos cambiado continuamente de contexto – social, geográfico, familiar...- y toda esa variabilidad influye en cualquier aspecto de nuestra vida, incluidas nuestras lecturas. El propio Bonati destacaba la importancia de nuestra comprensión lectora, pero otros aspectos como la memoria o las emociones son clave a la hora de construir un mundo narrativo de una determinada manera. No hace falta más que pensar en todas las lecturas de juventud de las que interpretamos

significados sencillos, pobres –Moby Dick como una simple novela de aventuras- y que al cabo de los años, tras darles una segunda oportunidad, nos llevaron a sorprendernos con la variedad de matices que fuimos incapaces de apreciar en aquella primera ocasión.

Pero es que ni siquiera durante la misma lectura somos capaces de mantener un mínimo grado de estatismo. Así de dinámico es nuestro cerebro. El lector va modificando su interpretación del mundo ficcional en función de las concreciones que va realizando del propio texto (lo que más adelante definiremos, de acuerdo con B. Harshaw, como el Campo de Referencia Interno del texto) en un proceso de ruptura continua de sus expectativas. Por ejemplo, existen cambios progresivos en nuestra percepción de la mente del protagonista a medida que vamos desarrollando mayor empatía hacia él; cambios menores como la iluminación de un local que imaginábamos algo más tenue de lo que se describe; y cambios mayores aunque sin relevancia para el contenido del relato como la aparición de una montaña en mitad de un paisaje que creíamos completamente llano. Estos cambios son, en cualquier caso, resultados de la concreción del texto y conforman ese horizonte de expectativas en continua variación para el lector.

Habiendo llegado a este punto, es momento de recapitular y resumir la teoría expuesta hasta el momento sobre los mundos posibles literarios. Hemos considerado de sumo interés destacar las tres tesis fundamentales de la semántica ficcional que Lubomir Dolezel desarrolló en sus investigaciones (1988) y que se pueden derivar del modelo de los mundos posibles, ya que destacan cada uno de los ejes de una teoría englobadora que surge de la unión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto.

En primer lugar, *los mundos ficcionales son conjuntos de estados de cosas posibles*. A diferencia de la semántica ficcional del modelo de mundo único, donde la existencia de un individuo ficcional depende de prototipos reales, el modelo de mundos posibles legitima todos aquellos posibles no realizados. No es necesario que exista un Ahab real para que se legitime la existencia del Ahab literario dentro del universo narrativo de *Moby Dick*, y a la vez no es necesaria ninguna relación de paralelismo entre el Julio César de Shakespeare y el Julio César histórico. Por otro lado, toda entidad ficcional es ontológicamente homogénea, lo que significa que no es menos ficcional el Julio César de Shakespeare que nuestro capitán Ahab por el mero hecho de que en el primer caso exista una referencia en nuestro mundo real.

Recordaremos que los mundos posibles ficcionales albergaban la posibilidad de contar con características como la imposibilidad o la contradicción, rasgo que los diferenciaba de los mundos posibles filosóficos. Dado que un mundo posible literario es un conjunto de estados de cosas posibles y se le permite la imposibilidad de esas cosas, Dolezel llegó a la conclusión de que el concepto de verdad literaria viene a identificarse con el de coherencia interna del texto narrativo y depende, por tanto, de su acuerdo con los hechos reflejados en él. O dicho de otra manera, una frase narrativa resulta verdadera si refleja una situación existente en el mundo ficcional (Garrido 1997:22). Esta situación implica que el escalón ontológico entre el mundo ficcional y el mundo real antepone la coherencia<sup>5</sup> interna del texto a la imposibilidad física o empírica de los sucesos. Lo imposible de nuestro mundo real equivale a lo incoherente del mundo de la ficción. Al lector le basta con que tal mundo sea internamente coherente para poder sentirse trasladado a ese universo, y con ello, de suspender su incredulidad durante la lectura.

En segundo lugar, *el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y lo más variado posible*. Desde esta perspectiva, todos los mundos posibles inspirados en nuestro mundo empírico son solo una mínima fracción de los infinitos mundos ficcionales potencialmente existentes, ya que los mundos ficcionales no se restringen a las imitaciones del mundo real. Además, esta situación implica que todo el abanico de ficciones posibles está cubierto por una única semántica: no existe ninguna literatura más ficcional que otra. De esta forma, la idea de que una ficción fantástica es más ficcional que una ficción costumbrista resulta injustificada.

Y en tercer lugar, *los mundos posibles son accesibles desde el mundo real*. El acceso físico al universo de la narración es imposible y solo es posible transitar a ese mundo a través de canales semióticos mediante el proceso de lectura. Este efecto de traslado cognitivo al terreno de la ficción es ampliamente conocido dentro de los estudios literarios cognitivos y recibe el nombre de *transportación literaria*. Si analizamos el canal semiótico en sentido inverso, observaremos que el material del mundo real sí que puede penetrar las fronteras que lo separan del mundo ficcional. En primer lugar, el escritor utiliza toda la información de nuestro mundo empírico a través

---

<sup>5</sup> Existen excepciones, por supuesto. El mundo de un relato puede transgredir las reglas de coherencia lógica cuando así se constituye la base del drama (así sucede en muchas de las obras de Kafka, Pirandello o Beckett) (Bruner 1988:23).

de su experiencia como material para construir el texto ficcional. Esto incluye tanto datos empíricos –la distribución de las calles del París del siglo XIX, el número de dientes de un tiburón- como información nacida de su propia imaginación, ya que en última instancia, también surge de la interacción de su mente con el mundo real. Pero es que el lector además se encarga de poner gran parte de contenido a la obra a través de su experiencia personal, sus recuerdos y su propia imaginación, lo que de nuevo apunta al mundo real. Una obra ficcional es por su propia naturaleza incompleta y el lector es el encargado de rellenar esos espacios de indeterminación del texto con material tomado de su propia experiencia.

Hasta aquí hemos destacado las tres tesis que permiten derivar una semántica ficcional de la teoría de los mundos posibles. Sin embargo, a pesar de que este modelo ha demostrado ser de gran utilidad como base de una teoría de la ficción literaria, cuenta con algunas limitaciones formales que no pueden extenderse al ámbito de lo literario. Debe, por así decirlo, transgredir algunas de sus características constitutivas para encajar en una teoría completa de los mundos posibles ficcionales. A los rasgos específicos que solo se cumplen en la ficción literaria (Pozuelo 1993:140) y no en la teoría de los mundos posibles dedicaremos nuestra atención en los siguientes párrafos para comprender las concesiones lógicas y formales que deben realizarse con el objetivo de fundir ambas teorías.

El primero de estos rasgos es que *los mundos ficcionales de la literatura son incompletos*. Este es un claro ejemplo de cómo una insuficiencia formal resulta ser una ventaja para el lector. La incompleción de cualquier mundo ficcional, por descrito que esté, es una deficiencia lógica pero a la vez se trata de un factor clave de su eficacia estética (Ródenas 1996). Deficiencia lógica e inevitable porque, como señala Lubomir Dolezel en su intervención durante el VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, sería necesario un texto de longitud infinita para poder construir un mundo de ficción completo (Pozuelo y Vicente 1996:14). El lector, tal como explicaría primero Roman Ingarden (1989) y después Wolfgang Iser (1987), durante la recepción del texto literario se encarga de rellenar los espacios de indeterminación mediante inferencias con base en su propia experiencia. Ese ejercicio es el que acaba produciendo el efecto estético cumpliendo con el principio de selección: el arte opera selectivamente, prefiriendo o potenciando unos aspectos en detrimento de otros (Garrido 1997:29). La incompleción es además la causa fundamental de que cada lector

tenga una experiencia distinta de una misma obra. Cuando leemos, no solo estamos disfrutando a nivel estético de la obra sino que nos sentimos transportados al universo de la narración. Todos los detalles que no han sido descritos –sean físicos, como el color de un edificio; psicológicos, como el carácter de uno de los personajes; o de cualquier otro tipo- son aportados por el propio lector de acuerdo con su conocimiento del mundo, lo que repercute en un proceso de lectura íntimo, irrepetible e irremplazable.

A ese efecto de construcción de mundos se refiere Eco al afirmar que “toda ficción es necesaria y fatalmente rápida, porque –mientras construye un mundo, con sus acontecimientos y sus personajes- de este mundo no puede decirse todo. Alude, y para el resto le pide al lector que colabore rellenando una serie de espacios vacíos” (1996:11). En realidad, el proceso cognitivo al que se refiere Eco tiene lugar en cualquier observación que el ser humano hace del mundo que lo rodea. Al percibir el mundo empírico, construimos una realidad adaptada a nuestra mente ya que no somos capaces de procesar toda la información disponible. Y lo mismo sucede con las personas, de las que imaginamos sus estados mentales, sus emociones o sus pensamientos a través de sus gestos y palabras.

La construcción del mundo ficcional que llevamos a cabo durante la lectura es análoga a la construcción mental que hacemos durante la interacción con nuestro propio mundo empírico: percibimos unos pocos datos de forma aislada y a partir de ciertas inferencias dotamos al conjunto de continuidad, creando un mundo completo y sin fisuras. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre estos dos tipos de interacción. Mientras que nuestro mundo real posee gran cantidad de información intrascendente, en los mundos narrativos cada uno de los datos están en el texto por un motivo concreto. Como resultado, durante la lectura de una obra literaria cada referencia que encontremos en el texto es comprendida como un elemento potencialmente importante para la trama.

La segunda característica que solo se cumple en la ficción literaria es que *muchos mundos ficcionales literarios son semánticamente no homogéneos*. Esta condición no es necesaria en todos los mundos ficcionales, ya que en muchos casos el lector se siente transportado a un mundo ficcional de un único nivel ontológico. Por lo tanto, el rasgo de heterogeneidad apunta directamente a la constitución interna de los mundos ficcionales en cuanto mundos compuestos a su vez por los submundos o

dominios de cada personaje (Garrido 1997:30). El universo de una obra literaria no se reduce a un único campo semántico sino que puede llegar a representar la complejidad del mundo empírico del que nace: acciones de los personajes, sus discursos mentales o historias contadas dentro de otras historias son ejemplos de distintos campos semánticos que pueden convivir dentro del mismo libro y que dotan a la obra de esa heterogeneidad que comentamos.

Por último, *los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual*. El mundo narrativo solo cobra existencia durante la lectura, por lo que la mente del lector es el único terreno que puede habitar. No debemos confundir esta característica de las ficciones literarias con algunas teorías metafísicas en las que se propone que las estructuras imaginarias esperan a ser descubiertas en alguna otra región hasta que la actividad textual las construye. De ser así, la lectura, más que una labor de construcción quedaría supeditada a una simple tarea de descubrimiento que no coincide con la idea de *poiesis* narrativa ni mucho menos con una perspectiva cognitivista de la imaginación y la creación literaria. Los mundos ficcionales dependen de y son determinados por los textos que los implican, pero es el lector quien construye el mundo ficcional a través de sus actividades lectoras e interpretativas.

Sobre la relación ontológica entre creación y existencia expone Walter Mignolo (1982) que mientras la *creación* de los objetos ficticios se lleva a cabo en el mundo actual del autor y sus lectores –nuestro mundo real–, la *existencia* de estos objetos se produce únicamente en el mundo actual del narrador, que es quien legitima su existencia. De este modo se garantiza, de una parte, la autonomía del mundo ficcional, pero al mismo tiempo se certifica su conexión con nuestro mundo real, lugar donde se produce su gestación imaginaria (Garrido 1997:22). Ningún mundo posible literario puede ser totalmente independiente de nuestro mundo real porque para ello debería haberse gestado fuera de nuestra realidad empírica.

Para la creación de los objetos ficticios es únicamente necesario el texto, ya que este tipo de objetos se caracteriza como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional es recuperado y reconstruido (Dolezel 1988:489). Esas instrucciones son, tal como explicábamos, limitadas, pero sirven para acotar la construcción que se realice del mundo ficcional. Del mismo modo que un edificio con una estructura definida cuenta con infinidad de resultados posibles –en función de los materiales

empleados, la distribución de las habitaciones, o la decoración-, durante la lectura literaria no puede realizarse un ensamblaje aleatorio de las piezas de la obra, dado que el mundo ficcional se construye de acuerdo con ciertos principios globales postulados en el texto (Dolezel 1979:196).

De acuerdo con lo expuesto hasta el momento, el concepto de mundo posible adaptado a la teoría literaria ha demostrado tener una gran utilidad a la hora de desarrollar una semántica ficcional de los textos literarios desde un enfoque constructivista. Aún así, dicho enfoque no ha sido el único y lógicamente han existido muchas otras propuestas basadas en distintas teorías que han tratado de desarrollar una semántica ficcional basada en cuestiones que podían ser o no constructivistas.

Distintos autores han preferido adoptar sus propias teorías en busca de una mayor adaptación a la naturaleza de la ficción literaria. Entre ellos, Benjamin Harshaw es probablemente quien más alcance ha tenido con su teoría de los campos de referencia. Pese a que el enfoque de esta investigación está basado fundamentalmente en la teoría de los mundos posibles y, a partir de esta, de la construcción de mundos narrativos en (y por parte de) la mente del lector, es interesante abordar la teoría de Harshaw dadas las múltiples correspondencias que existen entre los campos de referencia (CR) y la ontología de los mundos posibles.

### 1.1.3 Campos de referencia y mundos posibles.

La teoría de los mundos posibles ha demostrado tener una gran solidez como cimiento de una teoría literaria basada en la capacidad creadora del lector durante el acto de recepción de la obra. Esta perspectiva está en la línea de cualquier acercamiento que se desee realizar a la lectura literaria desde las ciencias cognitivas, pero no deja de ser una adaptación de una teoría que originariamente nace de la lógica formal. Es por este motivo que el teórico lituano Benjamin Harshaw propuso las nociones de campo de referencia interno (CRI) y campo de referencia externo (CRE) frente a la teoría de



mundos posibles, al considerar que dichas nociones eran más adecuadas y de mayor capacidad explicativa que la del mundo posible para dar cuenta de la naturaleza de la ficción literaria y de las relaciones entre ficción y realidad.

La visión de Harshaw (1984) nace de la idea de que lo específico de la literatura está en la constitución de un campo de referencia interno (CRI) –un mundo imaginario, el relato- que está integrado por diferentes marcos interrelacionados entre sí: acontecimientos, personajes, ideas, tiempo o espacio. Es por tanto necesaria una reestructuración a nivel conceptual de la comprensión de la semántica ficcional que teníamos desde el punto de vista de la teoría de los mundos posibles: en lugar de mundos y fronteras que los separan, debemos pensar en campos de referencia y los marcos que los estructuran.

El autor define estos marcos de referencia ('mr' para abreviar) como cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales podemos hablar. Puede ser un marco de referencia temporal, psicológico, ideológico, espacial, literario, ficcional, ontológico... ya que cada mr en el fondo lo que comprende es un aspecto de la *realidad* del campo de referencia interno de la obra. De forma semejante a como sucedía con la coherencia interna de los mundos ficcionales, el valor de verdad de las proposiciones de la obra ficcional solo puede juzgarse dentro de esos marcos de referencia con los que están relacionadas formando un Campo de Referencia. Un Campo de Referencia ('CR' para abreviar) es un gran universo que contiene una multitud de mr entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos. El propio Harshaw pone multitud de ejemplos de lo que él entiende como Campo: los Estados Unidos de América, las Guerras Napoleónicas, pero también la filosofía, el mundo representado en una novela o nuestro mundo empírico.

Podemos entender el CR como el referente mediante el que entender las frases del texto narrativo. Si leemos que hace calor, el autor no está describiendo su momento actual, sino el momento actual del CR interno de la obra. Lo interesante de una obra literaria es que construye su propio CR Interno (CRI) a la vez que se está refiriendo a él, dualidad que se produce por partida doble, ya que el escritor construye la realidad de una obra literaria a la vez que la describe, pero a su vez el lector contruye la realidad de la obra literaria a la vez que la lee. Los CR Externos (CRE) son, por exclusión, todos aquellos CRs exteriores a un texto concreto, por lo que regresando a la ontología de los

mundos posibles, mientras el CRI equivale al mundo ficcional<sup>6</sup>, los CRE engloban tanto el mundo objetivo como el resto de mundos posibles literarios.

Todos estos campos de referencia –internos y externos- están en contacto a través de dos procesos conocidos como *modelización* y *representación*. Si entendemos un CRI como un plano paralelo al mundo real, podemos imaginarlo como un tipo de plano que se solapa en muchos puntos con los CRE (plano paralelo no euclidiano). Por ejemplo, el CRI de la Barcelona de Juan Marsé es solo una pequeña fracción del CRE de la Barcelona real de aquella época. La construcción de ese CRI está configurada o *modelizada* de acuerdo con los CRE –la configuración real del mapa de Barcelona, así como los sucesos y hechos históricos-, pero también las ideas, las emociones y los recuerdos de sus habitantes. Sin ese conocimiento de los CRE es imposible dotar de sentido una obra de ficción ya que no tenemos marcos de referencia en los que apoyarnos.

En dirección opuesta encontramos la relación de *representación* del CRI a los CRE. Las representaciones son todas esas construcciones arquetípicas que el lector es capaz de entender con independencia del personaje o la acción que tenga lugar. El héroe de la historia o una trama de venganza son representaciones mediante un CRI que se proyectan sobre nuestra historia o nuestra sociedad, llegando a nosotros como estructuras de significado fácilmente identificables. Un CRI toma como modelo distintos CRE pero a su vez es capaz de servir de representación de los mismos mediante sus constructos arquetípicos.

A partir de lo expuesto sobre las conexiones entre campos de referencia, podemos elaborar una representación gráfica de los flujos de relación entre el CRI y los CRE:

---

<sup>6</sup> Harshaw defiende el uso de CRI en lugar de mundo ficcional de acuerdo con lo que considera dos ventajas. La primera es que se produce un nexo directo entre el mundo proyectado y la referencia lingüística, lo que conlleva un vínculo entre la ontología de la literatura y el análisis del lenguaje. La segunda es que no se da por supuesta la existencia de esos personajes, objetos o situaciones, sino los marcos de referencia de dichas clases.

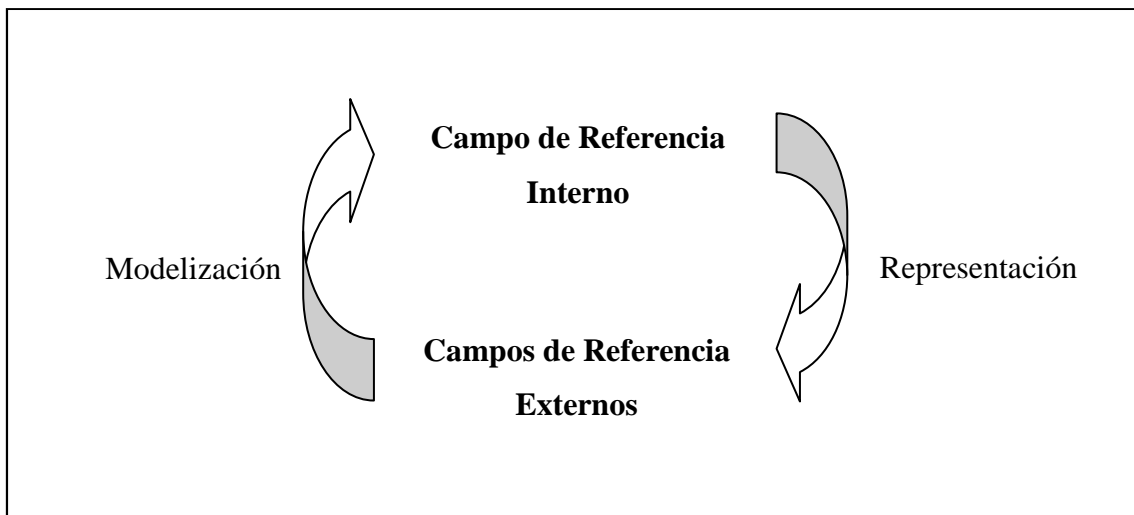


figura 3. Relación entre el CRI y los CRE

Como hemos dicho, el Campo de Referencia Interno es un conjunto interrelacionado de personajes, hechos o situaciones dentro de la obra literaria, y una obra literaria hace referencia a su CRI a la vez que lo está construyendo. Al respecto de este aspecto fenomenológico, Félix Martínez Bonati defiende que la ficción *solo parece existir* y que no es más que la percepción truncada de otros referentes que sí existen (1960). Desde la perspectiva del teórico chileno, cualquier elemento ficcional no es más que una ilusión y, por tanto, solo tiene existencia en la mente del lector a partir del material aportado en su interacción con el mundo real. Esta característica de la ficción lleva a Bonati a plantear que las frases ficcionales se comprenden como frases siempre auténticas aunque imaginarias, o lo que es lo mismo, que los objetos ficcionales existen solo en la ficción. Bonati llama a este tipo de frases que construyen todo mundo imaginario *aserciones apofánticas*, refiriéndose a que deben aceptarse tal cual ya que su veracidad no puede afirmarse de acuerdo con la coherencia interna del discurso, sino en relación con una verdad o coherencia ontológica sustentada en principios de adecuación o correspondencia.

Frente a la propuesta de Bonati de que toda frase ficcional es auténtica dada su propia naturaleza, Dolezel plantea que la concordancia de lo dicho con lo existente en la ficción no es suficiente, ya que se hace necesaria una correspondencia con los hechos narrativos (1980). Esta perspectiva nos lleva a valorar las frases narrativas no solo en función de la autenticidad de acuerdo con una semántica narrativa mimética –tal como

hace Bonati-, sino también de la verdad. Mientras que todas las frases que componen una obra literaria tienen la condición de auténticas, dado que el conjunto de ellas conforma el universo narrativo, no todas tienen que ser verdad ya que no todas tienen que ser concordantes con los hechos narrados. Dolezel define la autoridad autenticadora del narrador alrededor de este planteamiento. El teórico plantea que en el ámbito de los actos de habla narrativos, el único hablante autorizado para autenticar los motivos es la figura del narrador anónimo en tercera persona<sup>7</sup>, dada la fuerza ilocutiva que le otorgan las convenciones del género. En contraposición, los actos del habla de los agentes narrativos carecen de esa autoridad al estar sujetas a la valoración de verdad o falsedad. Un ejemplo paradigmático del segundo tipo de agentes narrativos lo encontramos en la figura del narrador no fiable, que precisamente se caracteriza por producir actos del habla que no concuerdan con los hechos de la narración. Dentro de este grupo encontramos la narración perturbada de Humbert Humbert en *Lolita* o las alucinógenas historias del Barón de Münchhausen.

En relación con la verdad de las frases que componen un discurso y volviendo a la teoría de Harshaw de los campos de referencia, las aserciones de una obra literaria proyectan al menos un Campo de Referencia Interno con el que relacionar los significados –sean verdaderos o no- del texto. Comprendiendo que el texto no es idéntico al CRI (Harshaw 1984), la interpretación del significado de una obra literaria no queda reducida a valorar los significados de las frases que conforman el discurso narrativo. También debemos considerar dichos enunciados como derivados o relacionados con las construcciones ficcionales. Se hace por tanto necesario en este punto describir algunas de las características comunes de un CRI en relación con la obra literaria de la que nacen.

En primer lugar, el CRI está configurado de acuerdo con una selección del mundo humano «real», físico y social. Esto no implica que la visión del CRI deba ser «realista»: se puede realizar una selección sesgada siempre que venga proyectada del mundo empírico a través del proceso de modelización antes descrito. El CRI nace como constructo mental del autor y este utiliza como referencia el único mundo que conoce: su realidad empírica. Cualquier idea o pensamiento que tiene el autor no forma parte

---

<sup>7</sup> La fuerza autenticadora de la tercera persona subjetivada se ve mitigada, según Dolezel, al introducir sus enunciados los motivos narrativos emparejados con los universos de creencias de los personajes (1980).

tangible de ese mundo empírico, pero ha nacido de la interpretación y percepción que se ha tenido del mismo, por lo que el material de base de nuestra imaginación acaba naciendo también de nuestra realidad. Aunque el escritor trate de alejarse al máximo del mundo real –en casos como la literatura fantástica o de ciencia ficción, por ejemplo-, su mundo imaginario necesita de un material que obligatoriamente parte (por muy transformado que esté) del mundo real.

Este razonamiento sigue el mismo principio que el artículo más conocido del filósofo Thomas Nagel, titulado “What is it like to be a bat?” (1974). Según Nagel, el ser humano es incapaz de comprender la experiencia subjetiva de un murciélago porque es incapaz de experimentar cualquier cosa que no sea en primera persona. Sin esa subjetividad (ese qualia), lo máximo que podemos hacer es experimentar lo que siente un humano imaginando qué siente un murciélago, lo que añade otra capa fenomenológica a la situación. De la misma forma que en el ejemplo del murciélago, un escritor puede intentar crear personajes ficcionales tan alejados de la realidad como desee –extraterrestres que viven en mundos cuya física es totalmente desconocida en nuestro universo, dioses de paraísos inventados-, pero su génesis siempre nace del punto de vista de un ser humano en nuestro mundo. De otra forma sería imposible que el lector se pusiera en la piel de los personajes, sea cual sea la composición de dicha piel. Un resumen muy adecuado de esta característica se encuentra en la afirmación “*Un mundo imposible es imposible observado desde el mundo real*”. Visto desde el prisma de la lógica modal, un mundo imposible solo puede construirse desde fuera de nuestro universo, ya que de esa forma se elimina la dependencia de origen con nuestra realidad. En palabras de Umberto Eco, “También el mundo más imposible, para ser tal, tiene que tener como fondo lo que es posible en el mundo real. Esto significa que los mundos narrativos son parásitos del mundo real” (1996:92).

En segundo lugar, un CRI es un objeto semiótico multidimensional antes que un objeto lineal. El CRI tiene la complejidad del conjunto de elementos a que hace referencia, y de la misma forma que estos se interrelacionan de forma no lineal, el propio CRI adquiere ese mismo formato. Si, por ejemplo, intentamos definir el CRI de la novela *Disgrace* de Coetzee, comprenderemos que esta novela no se limita a un único tema sino que comprende gran cantidad de marcos de referencia: el espacio físico donde se producen los acontecimientos –primero en la ciudad, luego en el campo-, la época en que tienen lugar, pero también las dimensiones sociales de la trama, así como las

históricas, emocionales o raciales, y no olvidando el terreno psicológico de su protagonista, David Lurie. Cada uno de esos marcos conforma una dimensión semiótica del CRI y se interrelaciona con algunos de los otros (o con todos ellos) para completar la obra que los contiene.

En tercer lugar, además de las personas y otros referentes únicos y «fictivos», los CRI se sirven de referentes y/o marcos de referencia procedentes de campos externos a ellos, como son el mundo real y todos los constructos culturales que existen en él: religiones, creencias, esquemas o visiones compartidas. Este hecho ha sido puesto de manifiesto en el primer punto al tener en cuenta la imposibilidad de crear un mundo imposible: sin referencias externas, un CRI sería lógicamente inaccesible.

Por último, y complementando la característica anterior, está la autorreferencialidad del CRI. El texto literario selecciona elementos y reorganiza sus jerarquías mientras va creando su propio campo autónomo, pese a que vaya haciendo continuamente referencia a los distintos campos externos a la obra literaria. Si en un texto literario el autor se refiere a los objetos ficcionales a la vez que los crea, más adelante en el discurso puede referirse nuevamente a ellos sin necesidad de buscar referentes en el mundo real. El CRI se convierte en material para su propia creación.

En cuanto a los CRE, estos campos de referencia tienen dos formas de relación con el texto narrativo: durante su escritura y durante su lectura. Durante la creación de la obra, el autor recurre a su conocimiento del mundo para crear la obra en función de sus recuerdos, las lecciones que ha aprendido, las ideas que han surgido de sus reflexiones, sus interacciones con otras personas o las emociones que ha sentido en distintas circunstancias. A nivel de recepción, el procedimiento es análogo aunque viene acotado a las indicaciones del texto. A partir de la lectura, el lector imagina el mundo de la historia y para dotarlo de completitud añade información de ámbitos como su experiencia en el mundo real o la experiencia lectora de todos los títulos previos.

Umberto Eco define nuestra modo de acceso o consulta a esos CRE como paseos imaginarios fuera del bosque -el universo narrativo-, donde cada lector intenta prever cómo acontece una historia remitiéndose a su propia experiencia, y dentro de esta, a las experiencias de otras historias (1996:60). Volviendo al ejemplo de *Disgrace*, podemos suponer que el escenario rústico donde se produce la violación de Lucy no es imaginado de la misma forma por un español que nunca ha viajado al extranjero que por

un sudafricano. Aunque el paseo imaginario de un sudafricano blanco tampoco es el mismo que el de uno negro, y llevado al límite, dos sudafricanos negros que pertenezcan a la misma familia tampoco construirán la misma granja donde la hija de David Lurie trata de hacerse un sitio en tan hostil territorio. Cada uno de ellos tiene unos recuerdos, unas experiencias, unos prejuicios y, en definitiva, una manera única de ver el mundo. Esta peculiaridad nos remite a la visión constructivista de la percepción humana, y es que de la misma forma que cada ser humano construye una realidad amoldada a su aparato cognitivo, no se puede hablar de un campo de referencia externa único.

Sin embargo, que no se repita una misma percepción o lectura no implica que no pueda haber tendencias comunes en las interpretaciones de la realidad o de una obra literaria. De la misma forma que un acontecimiento de la vida real es percibido de un mismo modo por parte de la población, un libro es interpretado de maneras similares dentro de una misma comunidad. A este fenómeno se le conoce como noción intersubjetiva. Por muchas visiones distintas que existan de un mismo hecho, una parte de la interpretación que realicemos del mismo es común a todas ellas. En el caso de la lectura, la noción intersubjetiva aparece dentro de las comunidades interpretativas definidas por Stanley Fish (1980). Según Fish, la interpretación de una obra no es tanto un acto individual como comunitario, donde se tienen en cuenta las múltiples influencias de los que nos rodean. Las comunidades vienen conformadas por estrategias de lectura determinadas por cuestiones sociales, académicas... y siempre dentro de una tradición literaria concreta, lo que lleva a los lectores integrantes de estas comunidades a compartir algunos de sus CRE.

Además, a esta interacción entre campos de referencia aún falta añadir los campos de referencia asociados a la comunidad interpretativa del escritor de la obra. En referencia a esta interacción entre campos de referencia, Harshaw propone que si el texto no se refiere directamente a los campos de referencia externos del autor, al menos los evoca, los presenta ante la imaginación del lector (1984). Al no ser posible controlar durante la escritura qué referencias va a utilizar cada persona durante la lectura, el autor tiene que ser capaz, como mínimo, de elaborar una serie de instrucciones suficientes para la construcción del mundo ficcional deseado y esperar que el contexto en que la obra sea leída no distorsione el mensaje. (Existe una índole concreta de obras literarias que precisamente han ido ganando valor a medida que han sido interpretadas de nuevas

maneras en nuevos periodos históricos. Nos estamos refiriendo a los clásicos, textos ficcionales que no agotan su capacidad de ser reinterpretados a cada época de una forma que añada nuevos matices a las interpretaciones ya realizadas.)

Sumada a la capacidad evocadora del escritor está la capacidad interpretativa del lector, quien debe conocer muchos datos sobre el mundo real para poderlo adoptar como fondo de un mundo narrativo, ya que en un cierto sentido, “un universo ficcional no acaba con la historia que cuenta, sino que se extiende indefinidamente” (Eco 1996:94). La interpretación del mundo ficcional de una obra literaria no solo cambia con cada época, sino que dentro de cada época, lo hace con cada comunidad interpretativa, y dentro de esta, con cada lector.

En definitiva, todas estas reflexiones acercan los campos de referencia de Harshaw al papel activo del lector en la generación del sentido de la obra. Darío Villanueva destaca la correspondencia entre el CRI “y los estratos ingardianos de las objetividades representadas y los aspectos bajo los que se representan, mientras que su condición esquemática, que reclama una actuación cooperativa por parte del lector, así como la proyección intencional que sobre el texto en su conjunto polifónico ha de hacerse, nos remiten asimismo inequívocamente al complementario CRE de Harshaw” (2004:121). El CRI del texto es comprendido desde la fenomenología como el conjunto de instrucciones necesario para construir el mundo ficcional, mientras que el CRE del lector es todo aquel material aportado en la proyección intencional del texto. Y de la habilidad del lector para relacionar el uno con el otro trata precisamente el concepto de accesibilidad del mundo ficcional.

La lectura literaria se distingue por una potencial desconexión parcial de la percepción de nuestro mundo real y un acceso al universo de la ficción que permite experimentar los acontecimientos del relato como si realmente estuvieran teniendo lugar. Es importante destacar el matiz de *potencial* porque ese cruce de fronteras ontológico no tiene que producirse en cada lectura ni en el mismo grado. Algunas obras literarias nos han parecido increíblemente vívidas durante su lectura, llevándonos a sentir que estábamos en un campo de batalla o en otros planetas, mientras otras no han dejado de ser un conjunto de renglones escritos sobre el papel. Por otro lado, existen personas con grandes dificultades para sentirse inmersos en un relato mientras que otras



necesitan leer apenas unas líneas para desconectar de su alrededor. Ese grado de porosidad de las fronteras del mundo ficcional es lo que se conoce como accesibilidad.

Tal como podemos suponer por los ejemplos que hemos empleado, la accesibilidad depende tanto del lector como de la obra, o mejor dicho, de la relación que exista entre ambos. Un mismo texto literario puede presentarse impenetrable para un lector y totalmente accesible para otro. Incluso un mismo lector puede encontrarse con distintos grados de accesibilidad en función de la lectura que realice de una misma obra. Estas diferencias interpersonales son debidas a que, como hemos dicho anteriormente, el cerebro es un órgano dinámico y cambia con el tiempo. La variabilidad en su morfología y funcionalidad es debida a las distintas experiencias que vamos viviendo y a la información que vamos recopilando de estas, lo que acaba influyendo, entre otros mecanismos, a nuestros procesos cognitivos durante la lectura. Cuando aprendemos algo nuevo o vivimos una nueva experiencia, nuestro cerebro cambia para asimilarlo, por lo que de alguna manera “somos un nuevo lector”, y ese cambio implica nuevas interpretaciones de la misma obra.

Pongamos el ejemplo de una mujer que lee *Disgrace* de Coetzee en dos momentos diferenciados de su vida: antes y después de sufrir un abuso sexual. Su sensibilidad hacia esa cuestión habrá aumentado de forma relevante entre los dos instantes, por lo que con gran probabilidad la experiencia de la segunda lectura será mucho más conmovedora que la primera, ya que mientras lea es muy probable que los acontecimientos del relato activen recuerdos muy desagradables que hagan mucho más impactante la experiencia lectora.

Un ejemplo de esas diferencias individuales es el nivel de comprensión lectora. Un texto es más accesible para las personas más formadas o con mayor bagaje de lecturas por el simple hecho de que acceder a un mundo ficcional implica una actividad cognitiva que requiere de aprendizaje. Dicho aprendizaje no es solo lingüístico, ya que también es importante la formación literaria a la hora de comprender el uso de los recursos estilísticos por parte del autor, por ejemplo. Otras diferencias individuales pueden ser el grado de credulidad del lector, su edad o su estado de ánimo a la hora de abrir el libro.

La accesibilidad no es, por tanto, una característica común a todos los lectores sino individual de cada uno de ellos. Al respecto dice Umberto Eco dice que “un mundo

destino es accesible al mundo de origen si a partir de la estructura original es posible generar, mediante la manipulación de las relaciones entre individuos y propiedades, la estructura destino” (1993:205). Siguiendo el razonamiento de Eco, de la capacidad de manipular esas relaciones por parte de cada lector depende el grado de accesibilidad de ese mundo destino: el universo de la historia.

Recapitulando, el lector se encuentra en un mundo real y a través de ciertos mecanismos cognitivos se siente trasladado al mundo ficcional y pasa a “vivir” la historia. Este proceso de traslación viene modulado por el grado de accesibilidad del mundo de destino -el universo ficcional- respecto al mundo de origen o de referencia -nuestra realidad empírica-. A mayor grado de accesibilidad, más fácil es cruzar la frontera entre mundos, pero el viaje siempre es en el mismo sentido. Esta es una característica principal de la accesibilidad de los mundos ficcionales: su unidireccionalidad.

Tal como hemos visto con anterioridad, en el campo de la lógica la noción de mundo de referencia es relacional -un simple índice que nos sitúa en el espacio de origen-, por lo que se supone que cualquier mundo, visto desde sí mismo, es el mundo de referencia. En cambio, en la teoría literaria ese mundo de referencia se identifica automáticamente con nuestro mundo real o empírico. Es por este motivo que la relación de accesibilidad en la teoría literaria es unidireccional, ya que el mundo ficcional es accesible al mundo de referencia, pero no al revés; no es una relación simétrica (Eco 1993:237). En consecuencia, un lector puede acceder las veces que quiera al mundo de la historia como espectador privilegiado, pero ninguno de los personajes puede hacerlo a nuestro mundo real.

Esta unidireccionalidad también la vemos reflejada en lo que se conoce como *enciclopedias cognitivas* del lector y de los personajes. Frente a la enciclopedia del lector, cuyo conocimiento abarca tanto el mundo real como todos los mundos ficcionales que haya conocido, Lubomir Dolezel afirma que la enciclopedia de ficción es el único almacén de conocimiento de los personajes de ficción (1996). El motivo de que para los personajes ficcionales la frontera entre mundos sea infranqueable tiene una sencilla explicación cognitiva: viven en la mente del lector.

Todos estos razonamientos sobre la accesibilidad pueden ser coherentes pero vuelven a estar relacionados con la teoría de los mundos posibles. No obstante, la

relación de accesibilidad de un mundo ficcional explica en gran medida la teoría de los campos de referencia de Harshaw. El grado de accesibilidad de un CRI depende de la capacidad del lector para relacionarlo con sus propios CRE, llegando al extremo de que si es incapaz de relacionar el CRI de la obra con sus CRE, nos encontraremos frente a un caso de inaccesibilidad de la obra literaria. En esta asociación de campos de referencia, el CRI se mantiene constante e inalterable, mientras que los CRE –y, con ello, su forma de relacionarse con el CRI- son los que cambian y modifican el grado de accesibilidad del mundo narrativo.

Aún podemos relacionar accesibilidad y campos de referencia de una última forma a través del uso de los conceptos de *bedeutung* o referencia y *sinn* o sentido que definió Gottlob Frege en su artículo “Sobre sentido y referencia” (“Über Sinn und Bedeutung”, 1892). Partamos de la base de que comprender un mundo ficcional como universo autónomo e inaccesible nos sitúa en una semántica intensional (Villanueva 2004:108) que prescinde de toda noción de referencia hacia el mundo del lector. Frege desarrolló una teoría en la que diferenciaba entre el objeto referente de un signo (*bedeutung*) y el sentido del mismo (*sinn*), lo que podemos relacionar directamente con los CRE y el CRI. A partir de la propuesta de Frege, podemos plantear que tiene carácter intensional toda aquella expresión que designa un objeto recurriendo únicamente al CRI del texto, mientras que la información de carácter extensional está relacionada con cualquier referencia existente en los CRE del lector y que sirve para identificar cualquier objeto del CRI del texto. Por lo tanto, la información de carácter extensional implica realizar inferencias a partir de lo que el lector presupone que le indica el texto. Que este proceso exija poseer conocimiento del mundo lo convierte en un procedimiento lógico con una clara base cognitiva (Dolezel 1996:18).

En relación con el estudio fenomenológico de la accesibilidad a los mundos ficcionales, la teórica Marie-Laure Ryan formuló un principio que relaciona el grado de cercanía entre mundos con la experiencia cognitiva del lector. Según Ryan, la accesibilidad a los mundos ficcionales viene garantizada por la proximidad del mundo real, ya que el lector se encarga de proyectar sobre los mundos de ficción su experiencia y conocimiento de la realidad. El principio que rige ese grado de accesibilidad es conocido como principio de mínima desviación y es de carácter relacional.

Ryan definió el principio de mínima desviación para indicar que reconstruimos el mundo central de un universo textual de la misma forma que reconstruimos los mundos posibles alternativos de los hechos no fácticos: conformándolos tan cerca como sea posible de nuestra representación del mundo real. No importa si se trata de una noticia que leemos en el periódico, el rumor que nos cuenta un amigo o la lectura de una obra ficcional, siempre proyectamos en estos mundos todo lo que sabemos sobre la realidad y hacemos solo los ajustes dictados por el conjunto de instrucciones del texto (1992:51). Por ejemplo, nuestra comprensión hacia la reacción de sorpresa de Dante en *La Divina Comedia* nace de este principio: asumimos de base que el universo ficcional en que tiene lugar la narración opera de forma similar al nuestro, alejándonos de las leyes que rigen el mundo real solo cuando así queda explicitado por el texto (Caracciolo 2015:29).

El principio de mínima desviación no es exclusivo de la recepción lectora y también se asocia a la etapa de creación del escritor. La ficción no se puede aplicar ni a la nada ni a unos mundos posibles diáfanos, sino a nuestro mundo real. Tal como explica Nelson Goodman en *Maneras de hacer mundos*:

La ficción opera en los mundos reales de manera muy similar a como lo hace la no-ficción. Tanto Cervantes, como el Bosco y Goya, y en no menor medida que Boswell, Newton o Darwin, parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformular, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles, es decir *re-cognoscibles*. (1990:144)

Por lo tanto, no es posible que el autor se desprenda de su contexto a la hora de crear sus ficciones por muy imposibles que pretenda que parezcan. Sus obras son fruto de su mente, de su razón y de sus emociones, y todos estos elementos se conforman a partir de la experiencia en el mundo real.

Este principio además explica la incompleción de los mundos ficcionales. Es por virtud del principio de mínima desviación que los lectores pueden formar representaciones razonablemente completas de mundos desconocidos creados a través del discurso, aunque la representación verbal de esos mundos sea incompleta (Ryan 1992:52). Universos costumbristas como los descritos en las novelas de Tolstoi o Dickens son fácilmente completables a través de la vasta información que existe sobre

las sociedades rusa e inglesa de aquella época. En cambio, si el mundo descrito es desconocido para el lector –un planeta extraterrestre, una época inventada- esa compleción debe realizarse mediante inferencias que acercan lo máximo posible ese mundo al nuestro, y eso es gracias a todos los espacios de indeterminación que tiene el texto y que nos permiten añadir información personal. Si no fuera de esta manera, lecturas como la de *Solaris*, novela de ciencia ficción protagonizada por una inteligencia alienígena en forma de océano protoplásmico que lee la mente, serían imposibles de comprender. Tenemos una inventiva capaz de encontrar sentido a expresiones, inscripciones y estructuras de lo más caóticas o aleatorias. Nuestra mente no permite quedarse al margen del texto e insiste en «naturalizarlo», prefiriendo en la mayoría de casos, antes que aceptar la inefabilidad de un mundo ficcional, darle todo tipo de explicaciones coherentes: una narración producto de una mente perturbada, o simplemente un universo desorganizado (Selden, Widdowson y Brooker 1987).

Sin embargo, este principio nos lleva a reflexionar sobre las limitaciones de nuestra capacidad de ponernos en la piel del otro, sea una persona, un personaje ficcional humano o la entidad alienígena del párrafo anterior. Si Thomas Nagel se preguntaba en uno de sus ensayos más conocidos qué se siente al ser un murciélago (1974), Douglas Hofstadter y Daniel Dennet reflexionaban sobre las ideas del filósofo en su volumen *The Mind's I* (1981) y llegaban a la conclusión de que somos sistemas incapaces de llegar a emular cualquier otro sistema ajeno a nuestro yo, sea un murciélago o alguien a quien no le guste el chocolate. Podemos acercarnos mucho a través de sucesivas simulaciones, pero nunca podremos escaparnos de la cárcel que es nuestro yo, nuestra experiencia única del mundo: “I am trapped inside myself and therefore can't see how other systems see me” (Hofstadter y Dennet 1981).

Mecanismos como la empatía nos permiten suponer qué sienten los otros y sentirlo con ellos, pero no dejan de ser una ilusión generada por nuestra propia mente. Esa sensación de “estoy sintiendo lo que siente esa persona” no deja de ser, en realidad, algo más parecido a “estoy sintiendo lo que creo que siente esa persona”, e incluso, “estoy sintiendo lo que creo que yo sentiría si estuviera en el lugar de esa persona”. Nuestras suposiciones sean probablemente más certeras dentro de una simulación en la que nos ponemos en la piel de una persona que en otra simulación en que nos imaginamos como un perro, pero la limitación a la hora de emular a ambos seres es la

misma: no podemos escapar de nuestra subjetividad, y saber lo que siente un murciélago nos exigiría conocer objetivamente lo que es subjetivo.

Al respecto de nuestra capacidad de emular otras mentes, J.M. Coetzee opina que la empatía es una facultad congénita de los seres humanos que puede crecer o no –y atrofiarse o no- y que puede extenderse tanto a los otros seres humanos como a otras formas de vida. El autor propone que las identificaciones empáticas nos permiten acceder a esas otras vidas y vivirlas desde dentro, pero no son necesariamente las vidas de esos otros individuos, sino las versiones que suponemos desde nuestra perspectiva. Por este motivo, Coetzee dice que nuestras identificaciones empáticas tienen un estatus de ficciones, y por lo tanto solo pueden ofrecer verdades ficticias (Coetzee y Kurtz 2015:125). En la misma línea de pensamiento, el escritor plantea en su ensayo “Lo pintoresco, lo sublime y el paisaje sudafricano” si “¿acaso las orillas del Gariep son un simple oasis en medio del yermo estético africano, o bien existe una modalidad africana de belleza a la que es ciega la mirada criada en la campiña europea y formada en el arte pictórico europeo? Y en este último caso, ¿acaso es posible para un europeo adquirir una mirada africana?” (2016:61).

A pesar de nuestras limitaciones como individuos enjaulados en nuestro yo, reacciones como la empatía son habituales en los lectores y pese a que no podamos lograr sentir de manera objetiva lo que sienten los personajes, la ilusión sí que es precisamente esa, lo que nos permite ponernos en sus pieles y experimentar los acontecimientos de la narración en primera persona, tal como veremos en el capítulo dedicado a esta capacidad cognitiva.

#### 1.1.4 El esquema de comunicación desde la teoría de los mundos posibles.

La literatura es una forma de comunicación en que emisor y receptor no son copresentes. De hecho, generalmente pertenecen a tiempos distintos, pero esa

peculiaridad no impide que se produzca la comunicación al fin y al cabo (Segre 1985:11). Además, este proceso comunicativo opera en un doble plano que diferencia la interacción emisor-mensaje y mensaje-destinatario, teniendo solo un sentido. El texto literario funciona como un conjunto de instrucciones escritas por el autor que al ser leídas le permiten al lector crear en su imaginación el mundo narrativo de la historia. Pero, ¿en qué se basa el mecanismo de crear un mundo imaginario? En imaginarlo, ante todo, y hacer esta imaginación accesible a otros (Martínez Bonati 1978). El autor imagina el mundo narrativo y debe facilitar toda la información necesaria para que el lector sea capaz de configurarlo de la misma forma. Así, existe una intencionalidad por parte del autor en el modo en que escribe el texto para conseguir que sus lectores sean capaces de “percibir” el mundo narrativo tal y como él lo ha concebido -en general, el acto de comunicación se considera narrativo cuando, y solo cuando, el efecto del mensaje producido es impartir la visión transitiva de un mundo (Coste 1990:4)-. En este sentido, el proceso comunicativo se efectúa «porque el que escucha comprende la intención del que habla» (Villanueva 2004:99), lo que exige ciertos conocimientos y habilidades por parte del lector.

Por lo tanto, el mundo posible literario es imaginado en primer lugar en la mente del autor, quien le da forma a través del texto con la intención de que el lector pueda reconstruir el mismo mundo de la forma más fiel posible. Para ello, el texto (si logra cumplir con su objetivo) concreta todos aquellos componentes que son necesarios para dar vida a dicho mundo y a partir de ellos el lector lo evoca siguiendo esas instrucciones y rellenando lo que no se explica con material de su propia experiencia. Sin embargo, las limitaciones cognitivas de esta forma de comunicación son obvias: el escritor “cuenta lo que ve en un espejo, pero no sabemos ni qué ve ni cómo es el espejo” (Ródenas 1998:11).

El lector no crea un mundo de ficción de la nada sino que como explica Dolezel, “recrea el mundo latente en el texto mediante la realización del potencial semántico del texto” (1996:15). De esta forma, es en la actividad lectora donde se produce primordialmente el fenómeno de la literatura y no tanto en la actividad creadora o en la propia realidad, algo que ya propuso hace décadas el teórico francés Michael Riffaterre. Con esta afirmación no estamos negando que el acto de realización del sentido tiene lugar tanto en la conciencia del autor como en la del lector (Villanueva 2004:99). Lo que significa es que el *efecto literario* se produce sólo durante la recepción del texto, ya

que es en ese instante donde confluyen la intencionalidad del escritor y la capacidad de interpretación del texto por parte del lector.

Cobrando vida a partir de ese efecto literario, la figura del narrador adquiere un papel destacado en la comunicación llevada a cabo durante el proceso de recepción de la obra. Los lectores a menudo interpretan un texto ficcional *como si fuera* un acto de comunicación, construyendo una representación mental de la figura del narrador y con ello de su conocimiento, su punto de vista o sus intereses (Dixon and Bortolussi 1996:405). A su vez, cooperan con esta figura interpretando los personajes y acontecimientos del universo narrativo de forma que su testimonio sea razonable y justificado –incluso en aquellos casos en que el narrador no sea fiable y existan indicios para sospecharlo, caso en el que se sigue construyendo una imagen mental pero se ponen en duda sus aseveraciones-. En todos estos supuestos, el lector no tiene por qué interpretar que el narrador es la misma voz que la del autor de la obra y de hecho, a no ser que así sea la intención del escritor, este queda en un segundo plano detrás de la voz narrativa en el proceso comunicativo que tiene lugar *dentro* de la obra.

En cambio, desde un punto de vista externo a la mente del lector, es el texto el que se postula como el *traductor* en la comunicación entre ambas mentes –las del lector y el escritor- y tiene un papel crucial en la correcta interpretación del mundo ficcional. En palabras de Dolezel:

El texto que conserva el mundo de ficción para su transmisión, también protege la singular forma del mundo mediante el control de sus recepciones e interpretaciones. El texto de ficción no pone trabas a la imaginación del lector. Pero le exige respetar la individualidad del mundo de ficción, reconstruirlo en su especificidad y así reajustar, más que reconfirmar, su experiencia. La reconstrucción que hace el lector del mundo de ficción es un proceso creativo precisamente porque desafía los estereotipos del lector (1996:23).

A lo que se refiere Dolezel es a que el texto tiene que ser lo suficientemente concreto como para permitir construir el mundo narrativo manteniendo su esencia y a la vez lo suficientemente indeterminado como para que cada lector aporte su experiencia y lo haga participar en un proceso individual y privado. Al armonizar la intencionalidad del autor durante la escritura con la del lector durante la recepción del texto se logra ese espacio común definido como *intencionalidad intersubjetiva* y que podemos comprender como el factor compartido entre los CRE de escritor y lector (Villanueva 2004:139):



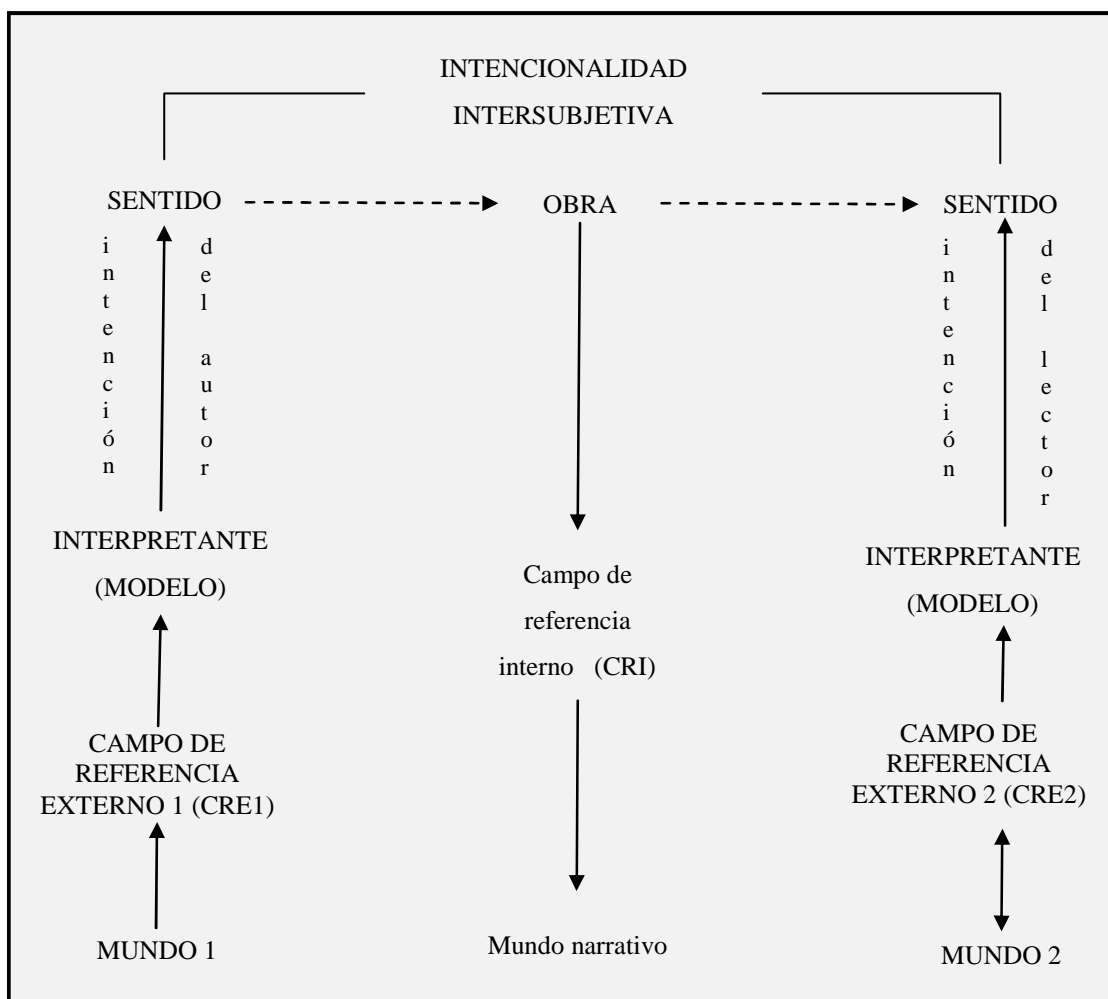


figura 4. Papel de la intencionalidad subjetiva en la interpretación de una obra literaria

Tal como podemos ver en el esquema, la creación del mundo narrativo puede comprenderse como la interpretación de las instrucciones que describen dicho mundo a la vez que lo construyen. Esas instrucciones han sido formuladas por un escritor de acuerdo con su experiencia del mundo real (CRE1) y a una intencionalidad concreta, y con ellas pretende guiar al lector para que sea capaz de reconstruir el mundo narrativo imaginado.

A su vez, el lector sigue las instrucciones que marca el texto empleando sus herramientas cognitivas: su biblioteca personal construida en función de su experiencia del mundo real, sus lecturas previas, pero también sus emociones, sus recuerdos o su capacidad de comprender mentes ajenas. Esta idea ya fue deducida por los románticos, quienes defendían que el papel del lector o receptor de cualquier obra de arte era algo

más que una observación pasiva y que por tanto debía tener un criterio al respecto de la forma en que dejar que *el arte entrara en él*. De la misma forma que había una actitud creadora, añadían la actitud receptora al proceso de comunicación de una obra literaria. Las semejanzas existentes entre la propuesta inicial del autor y el resultado obtenido por el lector en esa actitud receptora es la intencionalidad intersubjetiva, pero siempre existen diferencias interpretativas. El motivo de que se produzca esa desviación es que emisor y receptor tienen sus propios CRE, por lo que nunca serán capaces de construir el mismo mundo ficcional.

Al principio de este epígrafe decíamos que el texto literario funciona como un conjunto de instrucciones que al ser leídas permitían crear el mundo narrativo en la imaginación del lector. A continuación hemos destacado la intencionalidad del escritor en la transmisión de su obra, una transmisión asimétrica y realizada en tiempos distintos, y subrayábamos la importancia de un espacio de intersubjetividad entre su intención y la del lector. Es durante la recepción del lector cuando tiene lugar el efecto estético y, por tanto, cuando nacen las respuestas emocionales frente a los acontecimientos de la historia, la psicología de los personajes o la belleza de un texto. Dado que uno de los objetivos de este trabajo se centra en estudiar los procedimientos cognitivos asociados a este tipo de respuesta, se hace necesario detenerse en el papel del lector.

## **1.2 La recepción del lector**

La transición durante el siglo XX desde un estructuralismo de raíz puramente formalista hacia teorías con más anchura de miras permitió concebir el estudio de la obra literaria desde otros puntos de vista, logrando enfrentarse al texto no sólo desde su morfología sino también desde un punto de vista semántico (su sentido) y de sus relaciones pragmáticas al devolver el protagonismo a las mentes que intervienen en la concepción de la obra literaria (autor, lector) y al propio contexto cultural que sirve de

marco de referencia tanto en la creación como en la recepción de la obra (Bobes Naves 1998).

Las teorías de la recepción nacen de ese enfoque pragmático y mueven sus focos hacia al lector, situándolo como base interpretativa y de creación del sentido del texto literario. Es por este motivo que el origen de estas teorías se encuentra en la fenomenología, corriente filosófica que destaca su papel central en la determinación de sentido de la obra literaria.

El lector deja por tanto de ser un simple destinatario pasivo del sentido enteramente formulado y se convierte en agente activo que participa en su elaboración mediante los actos cognitivos que implica la lectura literaria. Por citar algunas de sus funciones, la mente del lector se encarga de elaborar esquemas mentales, aplicar el conocimiento de las convenciones sociales y narrativas que ha ido aprendiendo, utilizar los mecanismos de la atención y de la memoria, producir reacciones emocionales o relacionar las acciones narradas con las propiedades de un personaje y comprender a éste como una unidad conceptual (Eder 2003). La influencia de las teorías de la recepción en el acercamiento cognitivo a las teorías literarias se puede resumir en tres ámbitos con los que comparte características, y que son considerados de forma generalizada como las tres líneas básicas de estudio: la filosofía de la mente, la psicología cognitiva y la lingüística (Eder 2003). Las teorías cognitivas tratan la comunicación -y concretamente la recepción- como un proceso activo, constructivo, motivado racionalmente y ligado mediante el procesado de información a la experiencia del receptor (lingüística). A su vez, ven la esfera de los procesos mentales como una parte indispensable y conceptualmente fundamental de la explicación de la actividad social (psicología cognitiva). Por último, las teorías cognitivas estudian la mente utilizando métodos de la filosofía analítica y/o la psicología empírica, donde la asunción de que existen las representaciones mentales ha adquirido un rol importante (filosofía de la mente).

Además, el papel del lector no queda reducido a comprender lo que está leyendo, sino que también aporta su propia experiencia a una lectura que de ese modo se concibe como constructiva y colaborativa. Wolfgang Iser, uno de los máximos representantes de esta perspectiva, sostiene en su obra clave *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978) que los textos literarios siempre contienen huecos que el lector se

encarga de llenar (“no tale can ever be told in its entirety”), lo que en último término produce lecturas únicas e irrepetibles. Y esta afirmación implica un importante acercamiento cognitivo a la teoría literaria.

La figura del lector ya no sólo se encarga de ir recogiendo y ordenando datos del texto, sino que añade aquellos de su propia cosecha que considera necesarios para completar el sentido de la obra y va reajustando sus expectativas mentales a medida que avanza en la lectura tal como se indica en el siguiente esquema inspirado en el de Jakobson y en la teoría de sistemas:

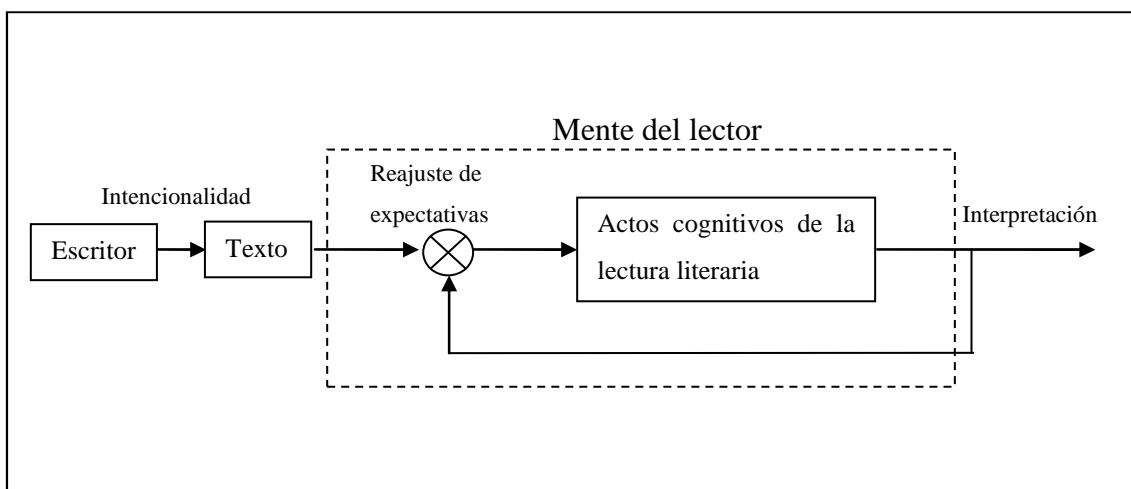


figura 5. Sistema de reajuste de expectativas del lector

Como podemos observar, el papel de nuestras expectativas tiene una importancia fundamental en la recepción de la obra. Toda cultura y todo acto de comunicación dependen de esas expectativas y la observación que hacemos del texto. Se trata de una disposición mental que nos hace detectar si se cumple lo esperado o si por el contrario ha tenido lugar algún acontecimiento imprevisto. Tal como explica Ernst Gombrich en su *Arte e ilusión*, en nuestro marco de referencia social esperamos que cuando alguien entra en la oficina nos dé los buenos días, apenas notando si se cumple la expectativa. En cambio, sí notaremos la ausencia de saludo reajustando nuestra disposición mental y aguzando la atención (2013). El mismo principio actúa cuando estamos leyendo una obra ficcional. Si los personajes realizan las acciones que prevemos que van a hacer, nuestra atención no se ve apenas perturbada, pero si llevan a cabo algún acto imprevisto o se produce algún giro argumental nos veremos absorbidos por la trama. Y en este reajuste constante de expectativas, las indeterminaciones tienen un peso muy relevante,

ya que de alguna manera el lector se cuenta continuamente a sí mismo todos los posibles acontecimientos que considera que van a tener lugar a partir de la concreción del texto en un instante determinado. El papel de estas indeterminaciones se observa por tanto en el valor narrativo de la obra, ya que los acontecimientos van sucediendo y con ello el lector se ve obligado a reconducir sus expectativas respecto a la historia. En cambio, sobre el valor estético de la obra literaria deciden en primer término las determinaciones del texto, pues solo cuando estas últimas no son excesivas se puede llegar en la concreción al acorde polifónico de todos los estratos, a la armonía polifónica que se presupone en una obra de arte (Warning 1989:15).

Entendiendo el grado de indeterminación de una obra literaria como adecuado – o no excesivo-, el lector se vale de su conocimiento del mundo y de la obra para comprender todo un mundo narrativo en función de los pocos cientos de páginas que componen la obra. Asociado a este desafío cognitivo para la mente del lector encontramos un concepto fundamental en el desarrollo de las teorías de la recepción y que Jauss toma prestado del filósofo de la ciencia T.S. Kuhn: el *paradigma*.

Cuando un lector se enfrenta a un texto (aunque podría extrapolarse a cualquier relación social), su mente está preparada para detectar el detalle que encaje con uno de los muchos paradigmas generados mediante su experiencia vital. Este marco conceptual y las suposiciones que el lector realice dependen en gran medida del contexto cultural en que la obra es leída y al mismo tiempo del intento por descubrir aquellas preguntas que la obra trata de responder mediante su diálogo con la historia<sup>8</sup>. Crea así un horizonte de expectativas basado en lo que espera encontrarse y que va renovando a medida que va descubriendo que el horizonte previo ha sido roto por las acciones de los personajes.

Es el reajuste a las expectativas del lector el que genera el verdadero significado de la obra literaria. El lector construye un modelo mental del mundo narrativo y constantemente va actualizando este modelo teniendo en cuenta los cambios descritos por el texto, pero sin perder de vista los estados precedentes de ese mundo (Ryan 2010). Mientras que la concreción del lector queda circunscrita como actitud estética y con ello acotada a las propias determinaciones del texto, la reconstrucción se basa en una objetivación temática. Aún así no debemos pensar que ambas características -

---

<sup>8</sup> Por lo tanto, las obras estéticas cambian de valor y significado a medida que cambia su historia de recepción de un horizonte a otro, o también cuando estos cambian (Eagleton 2013:125).

concreción, indeterminación- son independientes la una de la otra, o que se puede disfrutar de una lectura puramente estética sin entrar en definir indeterminaciones y viceversa. La lectura literaria se basa en las dos circunstancias y el lector no puede dejar de lado ninguna de ellas durante la recepción de la obra, de la misma forma que no puede dejar de emplear su comprensión lectora para basarse únicamente en los acontecimientos. Si la concreción se dirige explícitamente al conocimiento de la obra literaria de arte, tiene que acreditarse antes de la reconstrucción personal que realice el lector (Warning 1989:14).

En relación a todos estos conceptos, dos figuras destacan durante el siglo XX por su relevancia en el desarrollo de las teorías de la recepción que más adelante sirven como material de base para el estudio de la respuesta empírica del lector basado en la cognición: Wolfgang Iser y Hans-Robert Jauss. Ambos autores son fundadores de la Escuela de Constanza dentro del ámbito de la recepción estética, y sustentados en la fenomenología de Roman Ingarden y en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, cada uno de ellos se centró en uno aspecto concreto de la teoría literaria: los espacios de indeterminación de cualquier texto narrativo y la experiencia estética del lector de ese tipo de obras.

La diferencia fundamental entre ambos teóricos se encuentra en la perspectiva que adoptan respecto a las relaciones que mantiene un texto con el lector. Iser analiza el texto desde una perspectiva puramente fenomenológica basándose en la idea de que un texto literario solo desarrolla su efecto al ser leído. Siguiendo las ideas de Ingarden, Iser desarrolla una teoría encaminada a explicar los efectos del texto en el lector y no a estudiar los elementos formales que constituyen dicho texto como objeto. Fundamenta esta teoría en lo que él mismo define como espacios en blanco –indeterminaciones- de la obra literaria y en el modo en que el lector los rellena a partir de su imaginación. En esa interacción entre texto y lector es donde nace la respuesta estética.

La perspectiva de Jauss es, a diferencia de Iser, culturalista o historicista. El autor opta por centrarse en el concepto de la fusión de horizontes de Gadamer y con ello en las circunstancias históricas del acto de lectura. Según ese concepto, una fusión tiene lugar entre las experiencias pasadas que el texto expresa y el interés de los lectores actuales, lo que implica distintos actos de recepción del texto literario desde su época de origen hasta el presente, pasando por las diferentes etapas históricas. Desde el punto de

vista de Jauss, los estudios literarios permiten percibir las diferencias fundamentales entre el pasado y el presente, mientras que al mismo tiempo nos permite superar dichas diferencias gracias a nuestro contacto con los textos como productos artísticos, provengan de la cultura que provengan.

Tanto las teorías de Jauss como las de Iser tuvieron una gran influencia en los estudios literarios cognitivos. La confluencia del enfoque cognitivista con las ideas de estos teóricos ha permitido desarrollar multitud de estudios e investigaciones sobre la respuesta empírica del lector de ficción literaria. Autores como Richard Gerrig, David Miall o Don Kuiken exploran las bases cerebrales de cuestiones que los teóricos de la Escuela de Constanza ya intuían en sus textos. Los espacios en blanco se relacionan con procesos memorísticos mediante los que se produce una resonancia entre lector y obra. La psicología social explora la influencia del contexto histórico en la respuesta de un lector a un texto narrativo. En definitiva, teorías tradicionalmente humanísticas están logrando complementarse con la investigación en ciencias cognitivas para ofrecer un nuevo acercamiento a los procesos de recepción del lector literario.

### 1.2.1 Espacios de indeterminación y concreción del lector

La figura del lector ha ido alternando épocas de mayor importancia y otras donde se ha visto relegada a un mero papel secundario sin mayor relevancia en la creación de sentido en la obra literaria. Por ejemplo, durante el realismo burgués del siglo XIX, el formalismo o el estructuralismo apuntaron sus focos hacia el texto como el sujeto último del valor literario, y aunque los mismos formalistas ya sugerían en algunos de sus escritos que los textos literarios no eran repositorios universales de significado y valor, la interpretación del lector seguía viéndose desplazada dentro de las teorías de todos estos autores.

Enfoques como el de la fenomenología o el *reader-response criticism* devolvieron la importancia a una figura que ha demostrado ser esencial en los estudios

literarios centrados en la mente del receptor de la obra literaria, aunque sin perder de vista la relevancia del propio texto. Desde la perspectiva de los estudios literarios cognitivos, los textos literarios se pueden considerar como objetos fluidos que cogen forma en la mente de los lectores a través de su interpretación. Esta nueva visión sitúa el objeto de estudio en la interacción entre la mente del lector y la obra literaria –escrita con una intencionalidad concreta por parte del autor-, en lugar de centrarse exclusivamente en la interpretación de dichos textos o en el análisis de su estilo (Dixon y Bortolussi 2011:60).

Los teóricos de la escuela conocida como de la respuesta del lector –la mencionada *reader-response criticism*-, enfatizan esa interacción entre receptor y texto en la creación de un sentido de la obra al destacar que las narraciones no contienen un significado definido que aguarda sentado en las palabras a que alguien lo encuentre (Martin 1994:160). En efecto, una obra literaria no puede comprenderse aislada de sus resultados o sus efectos, sean psicológicos o de otro tipo, ya que son esenciales en la descripción de su significado (Tompkins 1980:v). Este existe solo en el acto de recepción, por lo que nuestras interpretaciones difieren entre lectores y texto al surgir de una interacción variable en uno de sus términos –nuestra mente, frente a lo invariante de un texto-. Visto así, la obra literaria depende de una interpretación para ser obra literaria (Jackson 2003:200). La variabilidad entre lectores nace de aspectos como la personalidad, la inteligencia o los conocimientos, pero también de otros aspectos más asociados a la teoría literaria como son las convenciones que se utilicen al leer –su comunidad interpretativa- o la capacidad de cada persona para interpretar los signos estéticos de una obra.

Entrevemos que la interpretación de una obra literaria tiene lugar en dos niveles diferenciados pero inseparables el uno del otro. Por un lado tenemos el nivel narrativo, asociado a la historia que se relata y por lo tanto a los acontecimientos, personajes y acciones que tienen lugar y que pueden seguir existiendo sin cambios estructurales tras una modificación del medio narrativo –de un libro a una película o a una obra dramática, por ejemplo-. Por otro lado, el nivel estético sí está totalmente relacionado al medio de la narración y da forma al placer asociado a la belleza de un texto literario. Este segundo nivel nos permite asimismo distinguir entre el objeto real y el objeto estético que surge de la interpretación. Si analizamos una escultura, un cuadro, un libro o una película son en parte un objeto real –trozo de mármol, lienzo con pigmento seco,



hojas de papel, película- pero también un objeto estético que comienza a existir sólo cuando el receptor experimenta ese primer objeto real de forma estética. El objeto estético es, en definitiva, una construcción en la mente del receptor (Chatman 1990:27).

A partir de su interés hacia el objeto estético, Ingarden desarrolló sus ideas más influyentes en la definición de los espacios de indeterminación connaturales a cualquier ficción literaria. El concepto es relativamente intuitivo: una narración no puede contar todos los detalles de una historia porque está limitada a un espacio finito. Por este motivo, las entidades ficcionales son lógicamente incompletas, ya que muchas de las declaraciones concebibles sobre una entidad ficcional son indecidibles (Putnam 1957; Ronen 1994). Cualquier elemento ficcional es tanto entidad abstracta como artefacto creado por el autor, lo que implica que hay una dependencia respecto a los actos lingüísticos y a la continua existencia de las obras que los mantienen en dicha existencia (Lamarque 2009:193).

Además, la incompleción de estos elementos es variable en el tiempo en función del momento de lectura. Cuando un lector coge una novela y empieza a leerla, solo puede encontrar referentes del texto en su conocimiento lingüístico y en su experiencia personal –lo que puede incluir lecturas anteriores-. Es, por así decirlo, como si emprendiera un viaje sin mapa de ese recorrido concreto, aunque con mapas de muchos otros viajes que le permite tener indicios del trayecto. Sin embargo, a medida que la lectura avanza el texto desarrolla su propia unidad de referencia y construye un mundo autocontenido –recordemos, el CRI- que sirve para validar los acontecimientos que tienen lugar en él (Whiteside y Issacharoff 1987). Los referentes actuales de esos mundos no son reales en el contexto de nuestra realidad empírica, lo que lleva al lector a una especie de liberación del mundo que conoce a través de sus sentidos y que resulta en el efecto de la transportación literaria.

También dependemos de las formas de discurso que permiten al lector ir “escribiendo” su propio texto virtual (Bruner 1988:37). El empleo de la presuposición – crear significados implícitos, y no explícitos, que limitarían la libertad interpretativa del lector-, la subjetificación –describir la realidad realizada a través del filtro de la conciencia de los protagonistas y no de un ojo omnisciente- o la perspectiva múltiple – ver el mundo narrativo a través de un juego de prismas que captan parte de la totalidad-,

además del uso de tropos como las metáforas, logran reavivar la imaginación del lector y le permiten construir su propio relato.

Si el texto se refiere a los personajes, las descripciones que se hacen de ellos siempre tienen algún vacío conceptual –el color de los ojos, su comportamiento, la edad, sus pensamientos íntimos-; si hablamos de lugares, no hay páginas suficientes para una descripción completa de cualquier paisaje –qué hay tras las ventanas del edificio, de qué color es la papelería de la esquina-; si hablamos de los acontecimientos de la historia, nunca se puede saber todo a ese respecto –por qué han golpeado al protagonista, por qué huye esa gente-. No importa si la obra literaria es exageradamente detallista u obscenamente sintética: siempre hay espacios de indeterminación. Parafraseando a los románticos, el hombre tiene un sentido infinito para otros hombres, y precisamente por eso los otros seguirán siendo incomprensibles para él, ya que nunca puede llegar hasta el final de la comprensión (Safranski 2009:60). La misma aseveración puede aplicarse a las obras literarias, pese a que la sensación del lector sea habitualmente de completitud. Si no se describe el color de pelo del personaje y tampoco se hace referencia a través de ninguna situación de la historia, ¿cómo se decide cuál es la coloración de cabello correcta? Es una cuestión indecible. Cualquier entidad ficcional es semánticamente incompleta por haber sido construida mediante un lenguaje, por lo que las características y relaciones del objeto ficcional no pueden ser especificadas en cada detalle. Una obra que lo explicara todo sobre una historia sería infinita en su extensión. Es importante diferenciar la propia obra narrativa de su interpretación. La obra de arte literaria se distingue de las concreciones que surgen de las lecturas individuales que se realizan de esta (Ingarden 1989:36), ya que mientras la primera se mantiene siempre inalterable, cada una de las concreciones es siempre distinta por su carácter subjetivo e irrepetible.

Durante cada acto de lectura prestamos atención a unos detalles concretos y no a otros; sentimos cierta resonancia entre los acontecimientos de la historia y nuestro pasado personal; o empatizamos a distintos niveles con alguno de los protagonistas de la historia. Y siempre hay multitud de informaciones que no se revelan y que se tienen que gestionar de alguna manera. El lector se encuentra con un lugar de indeterminación cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee un atributo determinado. Pese a que esta incompleción puede presentar una connotación negativa, que existan lugares de indeterminación no es algo

accidental o defectuoso, sino una condición necesaria de cualquier obra de arte (Ingarden 1989:37) y, de hecho, es la condición de su eficiencia estética. Sin la aportación personal del receptor a la obra, la experiencia estética tal como la concebimos sería imposible y en ningún momento subjetiva. El escritor Javier Cercas prefiere definir esta característica como el *punto ciego* de una novela, esa cuestión sin respuesta o aspecto no resuelto donde yace el significado de la obra (2016). En definitiva, Cercas sitúa la ambigüedad en el centro de la literatura y se acerca a la propuesta cognitivista de una obra literaria incompleta que necesita la labor activa de construcción del significado por parte del lector.

Los espacios de indeterminación no existen en el texto de forma notoria, sino que el lector los suele pasar por alto y de forma involuntaria los rellena con determinaciones de su propia experiencia aunque no esté plenamente justificado por el texto. A nuestra mente le hace falta poca información para construir al completo la realidad que se le presenta delante –sea nuestra realidad empírica o la descrita en una obra narrativa-, lo que demuestra que nuestra percepción es un proceso pasivo activo cuyas interpretaciones se basan, en gran parte, en ilusiones surgidas de suposiciones y deducciones personales.

Es por este motivo que en el caso de la lectura literaria, los objetos representados en la obra poseen un carácter óptico de realidad, de manera que nos parece natural que sean completamente determinados como objetos genuinos e individuales (Ingarden 1989:38). La forma en la que ocurra en cada caso específico depende de cada obra y de las características individuales del lector, incluyendo aspectos como su situación durante el proceso de la lectura y la actitud que tenga. Sin embargo, existe la posibilidad de que la interpretación esté totalmente alejada de la intencionalidad del escritor. Si cada lector realiza una concreción distinta en función de, entre otros, su conocimiento general, su bagaje literario o su sensibilidad estética, no todas esas concreciones son recomendables por igual. El lector puede acabar realizando lo que se conoce como un acto de sobreinterpretación, conjetura que se aleja de lo que Umberto Eco definió en *Los límites de la interpretación* como *intentio operis* o intención de la obra:

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio pueden formular

infinitas. Pero al final, las conjeturas deberán ser aprobadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas (1992:41).

En relación con el grado de interpretación de una obra literaria, el mismo Eco plantea en *Lector in fabula* que algunos textos son «abiertos», invitando a la colaboración del lector en la producción de sentido, mientras que otros son «cerrados», condicionando la respuesta del lector (1993). A mayor apertura del texto, podemos suponer un mayor riesgo de sobreinterpretación, pero a la vez se ofrece al lector de conjetura acertada la posibilidad de una experiencia mucho más personal del acto de lectura que si se tratara de un texto cerrado.

La subjetividad e irrepitibilidad del proceso de lectura hacen difícil delimitar el propio concepto de sobreinterpretación, pero dentro de cada contexto histórico y cultural se sientan las bases renovadas para la definición de una conjetura aprobada. Por ejemplo, el simbolismo del *Moby Dick* de Melville ha permitido gran cantidad de lecturas posibles de la obra, yendo desde la teológica o la psicológica a la política o sociológica. Esta confluencia entre el momento de creación de la obra y su concreción durante la lectura trae al momento presente del lector aspectos que han de ser actuales durante su actividad constructiva, pertenecientes a la estructura de la obra: acontecimientos, escenarios, personajes, acciones. De esta manera, la labor creativa o imaginativa del lector cumple el cometido análogo a la percepción, ya que los personajes y situaciones de la obra no son perceptibles en la realidad empírica –no cobran presencia en nuestro mundo real- pero sí en la fantasía de la narración –acotada en su mente-, lo que a veces se ha llamado pseudopercepción. Para lograrlo el lector completa esa estructura general e incompleta con los detalles que correspondan a su sensibilidad, sus conocimientos y preferencias por ciertas cualidades, recurriendo con frecuencia a sus experiencias previas e imaginando el mundo representado bajo el aspecto de la imagen del mundo que él se haya ido construido en el curso de su vida (Ingarden 1989:42).

Esta peculiaridad constructivista permite que cada mundo narrativo esté creado al gusto del lector y adaptado a su forma de relacionarse con el exterior. Hay lectores que actualizan con mayor frecuencia aspectos visuales porque ese es el sentido preponderante en su percepción del mundo empírico, dejando en un segundo plano aspectos acústicos o táctiles. También puede formar ciertos estereotipos que le ayudan a dotar de significado y de apariencia a los objetos ficcionales a través de esas formas

estables que concretan el texto incompleto, ya que “lo que no se dice, lo que el lector no conoce teniendo en cuenta solamente el texto de la obra, es lo que salta a la vista” (Ingarden 1989:46). En una persecución en coche no es necesario decir que cada vehículo tiene cuatro ruedas o que para entrar en él tuvieron que abrir antes las puertas, de la misma forma que en la narración de una cita romántica huelga decir que al llegar a casa de uno de los amantes, este tuvo que buscar las llaves en su bolsillo y abrir la puerta. A esta limitación de no poder conocerlo todo se refiere Wolfgang Iser con su concepto de *disponibilidad*.

La propuesta de Iser sobre *lo que no se dice* en la obra tiene mucho que ver con nuestras estructuras de conocimiento mentales. En nuestro día a día, somos incapaces de tener acceso a la totalidad de nuestras experiencias. Nuestro cerebro es limitado y no puede procesar más que una cantidad limitada de información, lo que nos obliga a prescindir de muchísimos datos que de otra manera saturarían nuestros sentidos y, en última instancia, nuestro conocimiento. Iser defiende que del mismo modo que ni siquiera el escritor más genial tiene a su disposición la totalidad de su experiencia, tampoco la obra de ese escritor está en su totalidad a disposición del lector más interesado (1987:38), lo que es una analogía muy adecuada para describir nuestra limitación cognitiva a la hora de percibir el conjunto de nuestro universo empírico. La obra literaria de arte es la reconstrucción imperfecta de una construcción ya imperfecta de por sí, pero cuya imperfección es precisamente su principal seña de identidad. De la misma forma, nuestros recuerdos son reconstrucciones imperfectas de construcciones ya imperfectas de por sí, que son nuestras percepciones.

Para tener en cuenta el papel del texto en la experiencia estética de la narración, Iser define la obra literaria como la suma de dos polos, el estético y el artístico. El polo artístico es el relacionado con lo que se dice en la obra, es decir, el texto material creado por el autor. En cambio, el polo estético es lo que se omite en el texto, la concreción realizada por el lector durante el acto de recepción y que podemos definir como texto inmaterial, texto mental o, en definitiva, la reconfiguración cognitiva del mundo representado. Esta noción nos ayuda a comprender la idea de que una obra literaria no se ve restringida al campo del texto sino que es mucho más que esa materialidad. Solo con el trabajo de la conciencia del lector al constituir en su mente el texto que está leyendo se podrá crear esa realidad narrativa y con ello la propia obra artística (Iser 1987:44).

El dinamismo durante la lectura y constitución de la obra debe guardar siempre el equilibrio entre los polos artístico y estético. Las historias reciben su impulso dinámico de sus inevitables omisiones, por lo que el polo estético es el estímulo de los actos de constitución. Por otro lado, la productividad del lector está controlada por lo que sí se dice en la obra, lo que nos lleva a referirnos al polo artístico (Iser 1989a:150). El sentido que se construye en la concreción tiene para cada lector un alto grado de determinación que surge de las decisiones y selecciones surgidas durante la lectura de la obra, pero es importante destacar que el potencial de la obra siempre excede toda realización individual en la lectura ya que por pequeñas que sean las innovaciones durante la lectura, siempre ocurre que el resultado de cada proceso de concreción es estructuralmente irreplicable (Iser 1989a:154). En resumen y siempre en palabras de Iser, son las implicaciones no expresadas lingüísticamente en el texto, así como las indeterminaciones y vacíos, las que movilizan la imaginación del lector para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa, pero siempre es necesario el texto en última instancia, ya que de algún lugar de origen debe partir la imaginación del lector.

La naturaleza de nuestras creaciones imaginarias es totalmente dependiente de nuestra capacidad para rellenar esos vacíos con más o menos información extraída de nuestra experiencia y conocimiento del mundo. En cuanto a la *sustancia* de dichas creaciones, todo lector ha podido apreciar que nuestras imágenes mentales no logran hacer construir a los personajes de novela con total nitidez. Salvando las diferencias interpersonales a la hora de crear un universo narrativo, esa pobreza óptica se traduce en no hacer aparecer al personaje como objeto, sino más bien como portador de una significación (Iser 1989a:155). Muchas veces un personaje no se asocia a una cara o un cuerpo específico sino a un conjunto de sensaciones o ideas que nos sirven para identificarlo y orientarnos en nuestra navegación por el entorno narrativo. Siguiendo este razonamiento, nos es más fácil construir a los personajes planos, estereotípicos por naturaleza y fácilmente representables por pocas ideas, que no a los personajes redondos, de mayor complejidad y con ello mayor dificultad a la hora de acotarlos en unos pocos rasgos de personalidad.

A partir de esta propuesta podemos suponer que la versión filmada de una novela neutraliza la actividad de composición propia de la lectura (Iser 1989a:156). Es probable que sea esta condición la que muchas veces deja al espectador con el regusto

amargo de que lo que ha visto le ha decepcionado respecto a la lectura de la novela. Cuando en una película se asigna la cara de un actor real a un personaje o se rellena cualquier espacio de indefinición del texto con las características concretas de un escenario, una acción o un personaje de la obra fílmica, lo que se está haciendo es distanciar al lector (ahora espectador) de la historia. Mientras que durante la lectura el acto de recepción era completamente individual e íntimo, durante el visionado de una película son las mismas imágenes, voces, gestos y paisajes los que se proyectan a cada espectador que la vea, lo que repercute en restar intimidad al proceso compositivo. El lector compone a la vez que observa, mientras que el espectador solo desempeña la segunda parte del proceso de recepción.

No confundamos el carácter intimista de la narración literaria con la interpretación individual que se realiza de la obra, llevada a cabo tanto por lectores como por espectadores. Un gesto ambiguo por parte de cualquier personaje de una película sigue requiriendo de la capacidad del receptor para rellenar las indeterminaciones de la obra. La diferencia principal, tal como explicaremos más adelante, viene del terreno donde se construye el universo narrativo: lo que antes nacía en la imaginación del lector pasa a componerse mediante imágenes y sonidos fuera de ella, restando el componente íntimo a la hora de la composición. A diferencia del espectador de cine, el lector se siente tan cómodo en la intimidad de la lectura porque todo componente de la narración (personajes, situaciones, escenarios) tiene algo familiar, personal, algo que sólo ese lector y ningún otro puede aportar. Cada elemento del universo narrativo está construido con material del lector.

Por lo tanto, a diferencia del espectador, el lector, inmerso en el proceso de formación de ilusiones, acaba oscilando perpetuamente entre el engaño de la ilusión y la observación de la misma. Se abre a un mundo extraño sin quedar en él prisionero (Iser 1989a:158) porque ese mundo nace en el interior de su mente y pese a seguir las instrucciones del texto, la esencia de cada una de las partes que componen la narración le pertenece. Distinto es que durante la lectura reaccionamos emocionalmente frente a lo que nosotros mismos producimos y que ese modo de reacción es lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real. Aquí entran en juego factores relacionados con la transportación narrativa del lector al universo ficcional, la focalización de la atención del lector en los sucesos de la narración y la subsiguiente sustitución de la actividad perceptiva por la imaginativa.

El mundo ficcional que el lector “observa” es el mundo que, guiado por el texto, cobra vida dentro de la mente del lector. Esto posibilita que en la lectura surja una forma de participación que introduce de tal manera al lector en el texto que produce el sentimiento de que no hay distancia entre él y lo narrado (Iser 1989a:162), efecto que anteriormente comentábamos que no se produce en los espectadores de una película. La concreción de una obra de arte literaria no solo viene guiada por la imaginación del lector: *la concreción son sus propios pensamientos*.

Ahora bien, si la realización de la narración se produce sólo a partir de nuestra actividad compositiva e imaginativa, ¿cómo gestionamos los objetos, lugares y sucesos que desconocemos?

En primer lugar, el hecho de que en el curso de la lectura vivamos acontecimientos que no nos son familiares no implica que estemos obligados a comprenderlos para seguir adelante con la historia. Significa, más bien, que esos actos de comprensión se producen en la medida en la que, gracias a ellos, algo se expresa en nosotros. Tal como dice Iser, “la literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado” (1989a:164). Si el relato no logra que un acontecimiento desconocido por el lector tenga un nivel de significación mínimo, ese fragmento de la narración queda como un vacío que no ha podido rellenarse y que para el fin de ese acto de lectura -de esa concreción específica y de ninguna otra, ya que el mismo lector tal vez sí sea capaz de dotar de significación al mismo fragmento en otra lectura que realice más adelante- no ha tenido ninguna utilidad.

En segundo lugar y refiriéndose a nuestra forma de concretar las indeterminaciones del texto dentro de un contexto –social, cultural-, no son posibles todas las concreciones que aparecen a la visión individual del lector, ni pueden ser objeto de nuestro conocimiento, sino solo aquellas que muestran cómo la estructura de la obra encaja con la estructura de las normas literarias de la época (Warning 1989:17). Este planteamiento se alinea con la propuesta de Jauss de que la concreción no sólo depende de las características individuales del lector, sino también del contexto de la lectura, ya que de cualquier otra forma, toda idea disparatada surgida de una mala interpretación de una obra –o de una nula interpretación de la misma- debería considerarse una concreción posible. En ese cruce entre individuo y sociedad la



indeterminación comunicativa decide el espacio de juego de las posibilidades de concreción de una obra de arte.

El significado de la obra narrativa no queda definido por un sentido absoluto y objetivo: no es ni pura interpretación del lector ni pura significación extraída exclusivamente del texto. La antigua cuestión sobre lo que significa esta poesía, este drama, esta novela, debe ser suplida por la cuestión de qué le sucede al lector cuando, mediante la lectura y precisamente gracias a esa interacción entre lector y obra, da vida al texto de ficción (Iser 1987:47). Si antes destacábamos que no hay concreción que no dependa del contexto de la lectura y del propio texto, es necesario añadir que la objetividad proyectada por los textos de ficción no posee esa determinación universal que correspondería a los objetos reales, ya que además de lo que hay escrito y que está perfectamente determinado tienen entremezclados distintos elementos de indeterminación.

Estos vacíos encarnan condiciones elementales de comunicación del texto, ya que posibilitan una participación del lector en la producción de la intención del texto. Todo lo que no se dice estimula al lector para una ocupación proyectiva del espacio vacío (Iser 1987:262), de forma que si los espacios vacíos -por medio de la interrupción de la continuidad fluida- poseen una parte importante en la colisión de representaciones que producen, esto quiere decir que la viveza de nuestras representaciones crece proporcionalmente a la contribución de los espacios vacíos. Si no se llega a un exceso de indeterminación que arruine el sentido de la obra -demasiada ambigüedad como para construir ninguna historia posible-, a mayor número de huecos mayor es el papel constructivo de la mente del lector, lo que lleva a una mayor sensación de pertenencia de la obra.

Dentro de tan alta variabilidad entre las lecturas que puede realizar una misma persona, lo que permanece es su propia experiencia, a la que se atiene para hacer comprobaciones sobre lo que el texto le transmite. Se produce así la típica oscilación que caracteriza el texto narrativo, una oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Si en este proceso el texto realiza un ofrecimiento de participación a sus lectores (Iser 1989b:139), los lectores disfrutan en la construcción de sentido mediante un proceso selectivo a partir de la multitud de aspectos ofrecidos por el texto, donde la imagen que el lector tiene del mundo aporta los criterios de

selección. Siempre guiado por la indeterminación del texto –que funciona como un conmutador en la medida en que activa las representaciones del lector para la correalización de la intencionalidad dispuesta en el texto-, el lector es movilizado a una búsqueda de sentido en la que, para encontrarlo, tiene que activar su imagen del mundo.

Los conceptos de indeterminación de un texto narrativo, la interacción entre el receptor de la obra y el propio texto, y la construcción de sentido por parte del lector tienen una fuerte base cognitiva. El propio Iser reflexionaba sobre la posibilidad de registrar el fenómeno según el cual hay una inclinación continua a compartir como lectores los riesgos ficticios de los textos, a abandonar la propia seguridad para ingresar en otros modos de pensamiento y conducta que no son en modo alguno de naturaleza edificante. El teórico concluía que esto es debido a que el lector puede “salir de su mundo”, vivir cambios catastróficos sin quedar implicado en sus consecuencias. Observaremos durante el desarrollo de nuestra propuesta teórica que Iser supo anticiparse a algunos descubrimientos en el ámbito científico con esas ideas de traslado cognitivo y sobre todo con la ausencia de riesgos por parte del lector. Es precisamente la carencia de consecuencias en la lectura de los textos de ficción la que hace posible actualizar experiencias de uno mismo que sería imposible llevar a cabo en nuestra vida cotidiana, experimentando con nuestras emociones sin riesgo alguno. Tal como dice Oatley al respecto de su teoría de la lectura literaria como simulación social, no experimentamos con los textos, sino con nosotros mismos.

### 1.2.2 Experiencia estética y circunstancias de recepción.

El enfoque fenomenológico de las propuestas de Ingarden e Iser plantea que el texto de ficción cobra vida gracias a la interacción entre lector y obra y no en ninguno de esos dos componentes por separado. Mientras que el texto es la parte pasiva de esa interacción, la mente del lector es un elemento altamente dinámico que nunca entra en contacto con la obra literaria en el mismo estado.

Cuestiones como la edad, el género, el cociente intelectual o la formación lectora son ejemplos de esas diferencias individuales que llevan en última instancia a que el lector interprete de una forma determinada el texto que tiene en las manos. Pero también existen aspectos circunstanciales que hacen de esa lectura una experiencia totalmente distinta entre personas que se encuentran en distintos contextos. Esa dependencia de nuestro contexto es la base de gran parte de los razonamientos de Hans Robert Jauss y su estética de la recepción. Si el lector concreta el texto narrativo en función de todas esas diferencias, las circunstancias que lo rodean –culturales, sociales- son determinantes en la interpretación resultante.

La hermenéutica literaria tiene la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de recepción existentes. La de aclarar, por un lado, el proceso donde el efecto y la significación del texto se concretan para el lector del presente; y la de reconstruir, por otro, el proceso histórico, en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente (Jauss 1986:14). De la primera parte ya hemos hablado en el epígrafe anterior referido a la fenomenología, abordando la forma en que el lector interactúa con el texto para construir un significado determinado y siempre distinto al resto de significados posibles. Nuestro interés se centra ahora en adentrarnos más en detalle en la segunda forma de recepción que describe la hermenéutica, aquella en la que el contexto de lectura tiene un papel determinante a la hora de que la historia cobre vida y sentido.

Jauss describe el encuentro entre la obra y el lector -o comunidad de lectores- de una época histórica a través de la definición de dos horizontes diferentes. En su análisis de la experiencia del lector, el autor dice que las dos partes de la relación texto-lector -el *efecto*, como momento de la concreción del sentido condicionada por el texto; y la *recepción*, como momento condicionado por el destinatario- tienen que interpretarse como dos horizontes distintos. Al implicado por la obra lo llama *horizonte literario interno*, mientras que al aportado por el lector de una sociedad determinada lo denomina *horizonte entornal* (1986:17). Siendo el texto literario la parte estable de esta interacción, el horizonte literario interno puede deducirse de forma mucho menos problemática que en el caso del horizonte entornal, dependiente de aspectos variables en el tiempo.

En vista de la existencia de este segundo horizonte contextual comprendemos que el lector es incapaz de abstraerse de su situación histórica en busca de una objetividad completa, ya que estaría tratando de eliminar o superar su propio ser situado, su propia historicidad y los prejuicios en que se fundan (Warning 1989:19), efecto totalmente apartado de cualquier noción de fenomenología. Y es que estos prejuicios de los que el lector no se puede deshacer son factores determinantes en el proceso de comprensión e interpretación de la obra narrativa.

Comprendemos el mundo –real o narrativo- a través de esquemas mentales o ideas preconcebidas que nos ayudan a organizar y clasificar todo aquello que percibimos –o imaginamos, durante la lectura- para entenderlo mejor (Jahn 1997). Sin esos prejuicios, estereotipos o arquetipos no somos capaces de organizar de manera eficiente nuestro conocimiento actual ni nuestra capacidad de comprender acontecimientos futuros. Tampoco entendemos ninguna obra literaria ya que durante la reflexión de la experiencia estética el lector disfruta de situaciones de la vida que es capaz de reconocer en la obra a través de la experiencia vicaria causada por la lectura (Jauss 1986:34).

Sin una asimilación previa de las distintas situaciones sociales o de comunicación interpersonal dentro de esquemas concretos no somos capaces de asociarlas en grupos por semejanza y entendemos cada situación como única, lo que no nos permite reconocerlas en la narración al no saber con qué relacionarlas. Se trataría de algo parecido a que no fuéramos capaces de etiquetar con el concepto *silla* todas aquellas sillas que viéramos durante nuestra vida y tuviéramos que crear un concepto individual para cada una de ellas. Si durante la lectura de una obra se hablara de una silla, no sabríamos asociarla a cualquier otro concepto que hubiéramos guardado previamente gracias a nuestra experiencia del mundo real. Es el problema clásico de la distinción entre la especie (*type*) y el individuo (*token*), o entre un tipo general de algo – una palabra, un objeto- y sus instancias particulares: los *types* son abstractos, mientras que los *tokens* son concretos.

Hasta aquí hemos hablado de un aspecto de la experiencia estética asociado con el comportamiento receptivo. En ese aspecto, la experiencia del lector hace que la obra se descubra de forma nueva en cada lectura, procurando placer por el objeto estético en sí y siempre en el momento en que se está interactuando con él. Jauss dice al respecto

que este comportamiento nos lleva a sentirnos trasladados a mundos de la fantasía y eliminando las obligaciones del tiempo –real-, lo que está relacionado de forma muy estrecha con el fenómeno de la transportación literaria que explicaremos más adelante y por el que el lector se siente movido al universo ficcional y “abandona” el mundo real durante el rato de la lectura.

En cambio, el aspecto comunicativo de la experiencia estética tiene que ver con el distanciamiento de roles del espectador y con la identificación de este con lo que debe ser o le gustaría ser (Jauss 1986:40). Esa distancia le permite disfrutar de cualquier situación narrada que en el mundo real puede ser peligrosa o insoportable, sea de forma física o emocional. Además, el lector también cuenta con ese marco ejemplar que le sirve a modo de aprendizaje social de situaciones y funciones descritas en el relato, concepto que coincide con el planteamiento de la lectura como simulación social de Keith Oatley y Raymond Mar.

El disfrute del lector también le puede llevar a dar rienda suelta a deseos que en su realidad empírica reprimiría. Ese placer se basa en la ilusión estética y con ella queda atenuado el sufrimiento por la seguridad que entraña la lectura por dos motivos fundamentales: porque es otro el que está actuando (los personajes) y porque de ese juego que es la experiencia estética no puede derivarse ningún daño para la seguridad personal del lector (Jauss 1986:74). Esta posibilidad seduce al lector y le permite identificarse con las pasiones de los personajes, lo que a su vez le puede producir distintos tipos de emociones como resultado de su interacción con el texto.

Que este efecto emocional se produzca o no depende del tipo de lector que interprete la obra, ya que, como hemos dicho en los párrafos anteriores, las diferencias individuales dan lugar a concreciones distintas para cada persona. En una carta escrita el 13 de junio de 1819, Goethe distinguía tres tipos de lector: “el que disfruta sin juicio, el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro, intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando; éste es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo” (Jauss 1986:78). Pese a que esa taxonomía reduce en exceso la multitud de lectores que pueden existir, nos puede servir para comprender los dos polos entre los que oscilan nuestras formas de lectura dentro de un espacio continuo cuyo punto medio es el equilibrio que Goethe aplaude en la recepción del lector.

Esos dos polos utilizados por Goethe pueden identificarse con dos de las tres maneras de obtener una conducta estéticamente placentera que Jausse propone como base de su examen de los tres conceptos básicos de la tradición estética: la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catharsis*. La *poiesis* está relacionada con el placer que produce la obra hecha por uno mismo. En cambio, la *aisthesis* puede resumirse como la experiencia receptiva básica para el efecto estético, mientras que la *catharsis* corresponde al placer que lleva al lector a un cambio en sus convicciones. Como podemos observar, estos dos últimos conceptos son de nuestro interés al estar asociados a los mecanismos cognitivos que tienen lugar durante la recepción del lector de la obra de arte literaria.

La *aisthesis* hace conciliables dos puntos de vista, o más concretamente, dos formas de mirar: la propia y la ajena. La forma de mirar ajena –la que ofrece la propia obra a través de los ojos de sus personajes– abre a la propia –la del lector– un nuevo horizonte de experiencia a través de la percepción estética: vemos lo cotidiano con una visión renovada, lo que causa un extrañamiento en el lector que a su vez lleva al goce estético. Como resultado, el lector es capaz de ver el mundo de otra manera. En relación con este efecto y la concreción que se lleva a cabo durante la lectura de una obra, Jausse afirma que la mirada humana, por su propia naturaleza e interés, no se conforma con lo que se le ofrece de inmediato, y está expuesta a la seducción de lo ausente y a extraer lo todavía oculto (1986:121).

En cambio, la *catharsis* presupone en el observador un distanciamiento que puede definirse como una doble liberación: interna y externa. Esta liberación está relacionada con la sensación de seguridad o comodidad que ofrece el mundo creado por la obra y que permite, entre otras cosas, la identificación emocional del lector o espectador con el héroe que produce en él la liberación de sus intereses prácticos y de sus propios vínculos afectivos en su realidad empírica. En la medida en que el lector suspende los intereses reales de su mundo cotidiano y logra una postura estética con respecto a la acción que tiene lugar en la narración, entran en juego las condiciones para que lector y héroe se identifiquen (Jausse 1986:162).

Esa identificación entre lector y protagonista es el terreno necesario para que la catarsis tenga lugar. El proceso catártico solo tiene lugar cuando una persona se purifica, libera o transforma a nivel interior debido a una experiencia vital profunda. Sin la identificación del lector en el papel del protagonista, esa experiencia no puede vivirse

como profunda al no sentirse como propia, lo que imposibilita cualquier sensación personal a través de la narración. Como veremos más adelante, a partir de este tipo de proceso el lector es capaz de conocerse mejor a sí mismo y reflexionar en profundidad sobre las asperezas morales que pueden poblar el relato.

Respecto a la transferencia de los intereses y emociones del lector en el protagonista de la obra, la experiencia estética no solo organiza la compleja transformación de los sentimientos en la imaginación, sino que, además, mantiene consciente, *per negationem*, la realidad cotidiana como fondo (Jauss 1986:196). Se mantiene así un doble vínculo entre el receptor, la realidad empírica de la que nunca se deshace y esa experiencia estética que lo traslada al mundo de la narración y le permite identificarse con sus personajes. Esta identificación en la actitud estética es un estado variable que, en lo relativo a la distancia entre lector y obra, puede perder el equilibrio por exceso o por defecto al separarse desinteresadamente del personaje o al unirse emocionalmente con el mismo. Es el matiz de *variable* el que causa la satisfacción del lector en la identificación estética, ya que, como decía Jauss, “no es el simple abandonarse a una emoción, ni tampoco la serena reflexión sobre ella, sino el movimiento de vaivén, el continuo diferenciarse de la experiencia ficticia y el probarse a sí mismo en el destino de otro” (1986:251).

Hemos explorado la interacción del lector con el texto literario en función del contexto histórico de la recepción y de unas características individuales que modifican la interpretación de la obra. Sin embargo, los acercamientos estudiados están basados en propuestas teóricas que no han contemplado la respuesta empírica de los lectores reales. Dado que los estudios literarios cognitivos tienen un importante componente científico, es importante conocer cuál ha sido el interés de aquellas personas que han empleado el método científico en sus investigaciones para lograr encontrar ciertos patrones repetibles entre los lectores reales y, en general, entre los receptores de cualquier tipo de obra de arte. A continuación descubriremos algunos de los antecedentes en los estudios empíricos de la respuesta frente al arte y seguiremos adelante hasta las investigaciones más recientes que tienen por objetivo observar y cuantificar los efectos de la literatura en los lectores.

### 1.2.3 El estudio empírico de la respuesta del lector.

La convergencia de las ciencias cognitivas y los estudios literarios a mediados del siglo XX permitió dar un renovado enfoque a aspectos fundamentales de la fenomenología y de la estética de la recepción. Las diferencias individuales entre lectores, la forma en que estos rellenan los espacios de indeterminación o la reacción estética ante una obra de arte pasaron a ser estudiadas también desde la perspectiva del estudio de la mente humana y la metodología se acercó paulatinamente a la propia de la ciencia, tratando de encontrar resultados fiables y reproducibles mediante pruebas empíricas.

Esta forma de abordar el fenómeno de la recepción artística tiene un claro precedente a principios del siglo XX gracias a la figura del investigador inglés Edward Bullough (1880-1934). Las aportaciones más relevantes de Bullough se refieren al campo de la estética, donde realizó trabajos experimentales en la percepción de los colores y desarrolló una teoría mediante la que introdujo el concepto del distanciamiento psíquico dentro de la experiencia estética del receptor<sup>9</sup>.

Pese a la formación inicial de Bullough en Lenguas Medievales y Modernas, su interés por la estética le llevó a desarrollar su investigación en el ámbito de la psicofisiología y la psicología general en el Cambridge Psychology Laboratory. Fue en ese laboratorio donde condujo un conjunto de tres experimentos pioneros sobre la percepción de los colores que aparecerían en el *British Journal of Psychology* bajo los títulos de "On The Apparent Heaviness of Colours" (1907), "The 'Perceptive Problem' in the Aesthetic Appreciation of Single Colours" (1908) y "The 'Perceptive Problem' in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour-Combinations" (1910).

El resultado que arrojaron las investigaciones demostró que distintos aspectos de los colores apelaban de forma destacable a la mayoría de participantes. Bullough enumeró cuatro aspectos básicos en la apreciación de los colores: el objetivo –los colores placenteros son aquellos saturados, puros o brillantes, mientras que los no placenteros están diluidos, mezclados o son opacos-; el fisiológico, donde se presta más

---

<sup>9</sup> Explicaremos en mayor detalle la propuesta de Bullough sobre el distanciamiento psíquico en el epígrafe sobre la transportación literaria.



atención al efecto que causa un color que no a la persona –un color se considera placentero porque estimula, relaja, mientras que no lo es si altera o deprime-; el asociativo –donde el placer está relacionado con aquellos recuerdos que nos puede evocar el color-; y el de personalidad –un color nos gusta por ser jovial, enérgico, o nos disgusta por ser aburrido o agresivo-. Bullough observó que cada persona juzgaba los colores en función de estos cuatro aspectos pero que algunos daban mucha mayor importancia a unos que a otros. Esa observación le llevó a definir distintos tipos de personalidad en función del aspecto predominante: las personas con mayores juicios de tipo objetivo eran definidos como intelectuales o críticos, mientras que los que tenían un predominio de los juicios de personalidad, más escasos, eran considerados los más apreciativos.

Bullough sugería que un tipo de resonancia concreta tenía lugar cuando el tono emocional de un recuerdo otorgaba “vida y significado” al color. Por ejemplo, uno de los participantes comentó que el naranja le recordaba a la medicina que una vez tuvo que tomar, lo que según Bullough era debido a una fusión entre la memoria emocional y la impresión del color que se tiene en el presente<sup>10</sup>. El investigador sugería que en ese tipo de resonancia el acto de comprensión era voluntario e implicaba una participación cognitiva y emocional por parte del receptor. Esa comprensión resultante implicaba a su vez similitudes afectivas entre el yo del receptor y el otro, personificado en este caso en un objeto inanimado.

Además definía un segundo tipo de resonancia que ocurría cuando la “interpenetración de los estados subjetivos del receptor con el color objetivo” era el origen de las atribuciones de personalidad hacia ese color. Uno de los participantes reflejaba este tipo de resonancia al describir los efectos fisiológicos estimulantes que tenía el color escarlata, traduciendo esos estados corporales en atributos del color en sí – el color escarlata se percibía como activo, vital y enérgico-. A diferencia del primer tipo de resonancia, este también implicaba un componente cognitivo voluntario pero el componente afectivo se consideraba involuntario.

En la línea del estudio de Bullough de la respuesta del observador de la obra de arte, el premio Nobel de neurociencia Eric Kandel ha dedicado uno de sus más recientes trabajos a estudiar el motivo por el cual la obra de arte está incompleta sin la

---

<sup>10</sup> Consultar el apartado sobre la resonancia del lector (a continuación).

implicación perceptiva y emocional del observador. Se trata de *La era del inconsciente* (2013), monumental obra que nos expone la unificación de los conocimientos en ciencia y arte a partir de las influencias nacidas en el seno de la Viena de 1900 y que llega hasta la actualidad a través de tres fases distintas. La primera surgió del intercambio de intuiciones sobre el inconsciente y los artistas modernistas; la segunda, de la interacción entre arte y psicología cognitiva del arte, nacida de la Escuela de Historia del Arte de Viena durante los años treinta; y la tercera fase, más reciente (hace alrededor de dos décadas), del terreno en común entre la psicología cognitiva y la biología que sirvió para sentar las bases de la conocida como neuroestética emocional, la comprensión de nuestras reacciones perceptivas, emocionales y empáticas a las obra de arte.

Pese a que el libro se centra de manera casi exclusiva en el arte pictórico, existen muchos aspectos de este tipo de recepción que pueden extrapolarse a la lectura de una obra literaria. Por ejemplo, de la misma forma que el lector que se siente inmerso en la historia de una narración escrita, quien contempla un cuadro interpreta lo que ve en términos personales, añadiendo así significados a la obra, actitud conocida como «implicación del observador» (Kandel 2013:218). Trazando una analogía clara con las teorías de Jauss sobre el contexto de recepción literaria, el científico afirma que lo que se ve no sólo depende de quién mira sino también de quién le ha enseñado a mirar, lo que une al individuo con su ámbito sociocultural. En la línea de Ingarden e Iser, Kandel defiende que la medida de la contribución del espectador depende del grado de ambigüedad de la obra.

En definitiva, el arte no deja de pretender estimular procesos mentales de recreación tanto perceptivos como emocionales y esto es la base de la recepción estética, sea la obra artística un cuadro, una canción o una novela. Aunque el arte pictórico tenga características concretas como el hecho de que la interpretación de la obra es inherente a la percepción visual en sí, y por tanto no requiere del nivel de imaginación que exige la lectura de una obra de arte literaria, al fin y al cabo todo arte es ilusión, y la ilusión, a su vez, es un reprocesamiento artístico de la realidad (Kandel 2013:432).

Volviendo al ámbito de los estudios literarios, es interesante conocer los márgenes más habituales a la hora de delimitar la aplicación y desarrollo de estos estudios empíricos: las perspectivas teóricas y filosóficas, la psicología del lector y el

impacto del uso de la tecnología en la comprensión de los textos literarios. Así lo podemos leer en la introducción del volumen *Directions in Empirical Literary Studies* (Zyngier et al. 2008), dedicado al 60º aniversario de Willie van Peer, uno de los investigadores más relevantes en este campo de estudio. Las distintas aportaciones al volumen por parte de autores de prestigio internacional presentan un acercamiento multidisciplinar al campo de los estudios empíricos literarios a través de ámbitos como la filosofía, la psicología, la sociología, la lingüística o la literatura, pero siempre en la línea de las ideas de van Peer en relación con el enfoque que debía darse a ese tipo de estudios. Van Peer prefería observar los efectos de la literatura en los lectores antes que predecirlos sin evidencia empírica, o fiarse más del concepto de belleza que pudieran tener treinta personas a las que se les preguntara en la calle antes que de la palabra de un único experto. Huelga decir que van Peer insistía en la necesidad de la estadística y de métodos cuantitativos en los estudios literarios, ya que sabiendo que cada lector tiene características individuales, las tendencias en la interacción entre un texto y el lector debían ser observadas en grandes grupos de personas para así olvidarnos de modelos hipotéticos de lector y poder sustituirlos por gente real que represente lo que la mayoría dice, piensa y hace (Zyngier et al. 2008:x).

Por lo tanto, este tipo de investigación se distingue por el uso de la metodología científica para estudiar cuestiones habitualmente asociadas a los estudios humanísticos –y con ellos, a sus metodologías clásicas- a través de lectores reales. Se desestiman así las teorías que defienden la universalidad de la recepción de una obra basándola única y exclusivamente en aspectos textuales, o todas aquellas reflexiones que dan a entender que un lector no puede ser capaz de interpretar una obra si no es de acuerdo con cómo lo haría un lector modelo. Los estudios empíricos de la respuesta del lector demuestran, entre otras propuestas, que las diferencias entre lectores influyen en su grado de implicación cognitiva y emocional con la narración (Kuiken, Miall y Sikora 2004:173), situación que acaba influyendo en que la construcción del sentido varíe en función del lector. La interpretación de una obra literaria es única porque la materia de origen está parcialmente en el texto y parcialmente en el lector, quien elabora complejas inferencias, aplica su conocimiento del mundo y construye modelos mentales coherentes (Dixon y Bortolussi 2011:61).

¿Y qué hay de la parte invariable de esa interacción entre texto y lector? Si los estudios empíricos literarios se caracterizan por obtener datos objetivos de cada lector y

tratar de encontrar tendencias entre muestras de gran tamaño, aspectos como el grado de literariedad de un texto o la intensidad de su belleza parecen no tener lugar en sus metodologías. En este sentido, habitualmente se recurre a uno de los dos tipos de abordaje que pretenden objetivizar lo subjetivo. Muchos estudios logran esta meta siguiendo la misma metodología que la empleada para desarrollar conclusiones basadas en grandes muestras de sujetos experimentales. De la misma forma que los investigadores pueden preguntar a un participante por los instantes en que se ha sentido trasladado al mundo de la narración o las situaciones que le han llevado a sentir algún tipo de emoción –y qué tipo-, también pueden preguntar por aspectos textuales como la belleza a la obra. La limitación de este tipo de encuestas se encuentra precisamente en la razón de ser de cualquier tipo de estudio empírico, y es que nos estamos basando en conjuntos de lectores que no tienen por qué ser especialistas en teoría literaria.

Existe una segunda posibilidad que cubre las carencias del abordaje anterior. Recurriendo a expertos se logra tener un mayor conocimiento teórico de los aspectos que se desea estudiar, pero estamos cayendo en la limitación de las metodologías humanísticas que los estudios empíricos pretenden evitar: un teórico puede estar totalmente en contra de otro pese a que defiendan teorías igualmente aceptadas dentro del mundo académico.

Un ejemplo de esta forma de trabajar lo encontramos en una de las investigaciones más mediáticas de los últimos años en el ámbito de los estudios empíricos literarios. La revista *Science* publicó en octubre de 2013 el artículo “Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind” de los investigadores David Comer Kidd y Emanuele Castano (2013). El estudio dividía a los participantes en función del tipo de obra que debían leer: ficción literaria, no ficción, ficción comercial, y por último incluían un grupo de no lectores.

Las conclusiones de la investigación fueron que leer ficción literaria provoca mayores cambios en la empatía de los lectores que el resto de condiciones, lo que va en la línea del resto de investigaciones existentes en el ámbito de los estudios literarios cognitivos. Sin embargo, la limitación del experimento nace de que mientras que diferenciar a un lector de un no lector sí que cumple con todos los criterios objetivos de un estudio empírico, la división entre los lectores de ficción literaria y los de ficción comercial no es objetiva. En el estudio se explica que para separar estos dos terrenos

literarios se tuvo en cuenta que la etiqueta de ficción *literaria* está basada en un simple marcador cuyos límites no están definidos, pero que “features of the modern literary novel set it apart from most best-selling thrillers or romances” (Kidd y Castano 2013:377). Esas características son el primer criterio subjetivo que se emplea en el artículo, pero no es el único. Más adelante, los autores comentan que al contrario de la ficción literaria, la ficción comercial tiende a retratar a los personajes como lineales y predecibles, lo que lleva al lector a reafirmar sus expectativas durante la lectura –en lugar de romperlas- y con ello, a no ejercitar su teoría de la mente<sup>11</sup>. De nuevo este es un parámetro de la investigación definido arbitrariamente, ya que la ruptura de las expectativas de un lector es un rasgo mayormente independiente del texto. Por último, los autores explican que para la elección de las obras literarias y *en ausencia de una forma clara de cuantificar la literariedad*, se recurrió a la opinión de expertos – miembros de jurados de premios literarios-, escogiendo relatos de escritores ganadores de algún premio o autores canónicos para el grupo perteneciente a la ficción literaria.

Tal como se observa del ejemplo anterior, aún queda mucho trabajo que realizar para conseguir estudios empíricos literarios puramente objetivos –Terry Eagleton considera que los textos calificados como literarios no tienen ninguna esencia<sup>12</sup>, ninguna propiedad individual o rasgos comunes que los identifiquen como tal (2013:39), lo que no quiere decir que no tengan legitimidad como categoría-, y más si tenemos en cuenta que en muchas de esas investigaciones se estudia un aspecto principal en la recepción literaria que ofrece muchas dificultades metodológicas en cualquier estudio científico: las emociones del lector.

Distintos estudios empíricos sugieren que los sentimientos son el aspecto central en la respuesta de los lectores a la literatura. La complejidad de las relaciones existentes entre nuestras emociones con el texto literario puede empezar a intuirse si reflexionamos sobre el propio acto de lectura. Las narraciones evocan nuestros sentimientos. Ver a un personaje implicado en una situación concreta de la historia

---

<sup>11</sup> La teoría de la mente se define en mayor profundidad en el epígrafe sobre los condicionantes de la transportación literaria.

<sup>12</sup> A continuación Eagleton define las cinco características que la gente utiliza para definir lo literario: “una obra que sea de ficción, arroje intuiciones significativas sobre la experiencia humana (a diferencia de informar de verdades empíricas), utilice el lenguaje de un modo especialmente realzado, figurativo o deliberativo, no tenga utilidad práctica en el sentido que lo tiene una lista de la compra o constituya un texto muy valorado” (2013:46). Poco después, sin embargo, el autor defiende que todas esas facetas son porosas, inestables, de límites borrosos y se suelen mimetizar con sus opuestos o entre sí, lo que no resta validez a una definición aproximada de lo que es la literatura.

puede generar interés pero también empatía, simpatía o identificación. El personaje nos emociona porque nos sentimos a su lado y en determinadas situaciones nos ponemos en su piel. También nos emocionamos con las situaciones que tienen lugar al recordarnos a otras de nuestras propias vidas, e incluso a momentos que no hemos vivido pero que consideramos de alto contenido emocional. Y si dejamos los aspectos narrativos, una obra literaria nos puede emocionar por el lenguaje poético que emplea, por su estructura textual o por sus recursos estilísticos: el uso de una metáfora adecuada, un ritmo narrativo bien estudiado o la propia métrica de un poema son capaces de provocar emociones asociadas al placer estético de la lectura.

Lo que está claro es que la fuente de esas emociones está en el lector. Nosotros somos los que lloramos, reímos, nos entristecemos o asustamos con cada obra literaria que leemos y eso es debido a que nuestro cerebro reacciona ante unos estímulos localizados en el texto. Las emociones asociadas a la historia –las que definimos como *emociones narrativas*- solo necesitan para tomar posesión de nuestra mente que sintamos cómo están teniendo lugar dichas emociones en la situación narrativa, una materialización que incluye su propia verdad –la verdad narrativa- y la proyecta más allá de ese momento narrativo, llegando a iluminar nuestra propia vida en el proceso (Miall 2007:390).

Una investigación relacionada con el procesamiento de los textos y nuestras reacciones como lectores tiene que estar en contacto tanto con el sistema social en que el texto y el lector están inmersos como con la experiencia literaria individual de dicho lector (Dixon y Bortolussi 2011:61). Cada persona experimenta de una forma distinta la experiencia de la lectura debido a que los espacios de indeterminación tienen diferentes significaciones nacidas de encontrar distintas resonancias entre las partes concretadas de un texto –la narración de un acontecimiento, un personaje, un lugar- y su experiencia personal. Esa interacción hace que cada lectura sea un acto íntimo y que pueda tener un alto componente emocional, ya que recuerdos personales e historia narrada guardan una simetría que solo puede lograrse en este tipo de acto receptivo. Comprender nuestras resonancias personales con los acontecimientos del mundo narrativo es, en definitiva, comprendernos mejor en el plano emocional.

## 1.2.4 Resonancia cognitiva de los vacíos narrativos

Vivimos rodeados de una miríada de ilusiones creadas por nuestro cerebro para comprender todo lo que nos rodea<sup>13</sup>. Según describían Roger Schank y Robert Abelson en su clásico *Scripts, plans, goals, and understanding* (1977), recurrimos a dos clases de conocimiento durante los procesos de comprensión de lo cotidiano: conocimiento general y conocimiento específico. El conocimiento general nos permite comprender e interpretar las acciones de los otros por el simple hecho de tratarse de seres humanos con ciertas necesidades comunes que viven en un mundo donde existen ciertos métodos comunes para satisfacer esas necesidades. Gracias a este tipo de conocimiento inferimos los planes de los otros. Por otro lado, empleamos el conocimiento específico para interpretar y participar en situaciones que hemos experimentado otras veces, lo que nos permite ahorrarnos pensar y suponer qué acciones tenemos que llevar a cabo en ese tipo de acontecimientos (1977:31).

Desde hace tiempo, la neurociencia ha demostrado que nuestra percepción es un proceso activo con el que no dejamos de interpretar nuestro entorno. Atrás queda la concepción de que, cuando vemos o escuchamos, lo único que hacemos es recibir un conjunto de estímulos frente al que no hacemos nada, al menos en una primera etapa. Nuestros cerebros se dedican a crear de forma continua modelos que replican cómo funciona el mundo y gracias a ello damos sentido al mundo empírico (Oatley 1999:105).

El mismo principio actúa en nuestra interacción con la obra literaria. Los espacios de indeterminación y la forma en que el lector los rellena se basan en las habilidades constructivas de nuestra mente. Generamos soluciones de las incógnitas de la historia a partir de nuestro conocimiento previo y de la información textual leída hasta el momento, lo que exige que nuestro pensamiento creativo se complemente con otros procesos que subyacen a la comprensión de la narración (Wenzel y Gerrig 2015:490). Recordemos que el texto está completo solo en la medida en que representa

---

<sup>13</sup> Mark Turner define nuestra mente como esencialmente literaria, ya que la imaginación narrativa – crear historias sobre lo que nos rodea para comprenderlo- es un instrumento esencial del pensamiento humano y nuestras capacidades racionales dependen de ello (1996:6-7). La elección del adjetivo tal vez no sea la más adecuada dado que nuestra mente cumple con la narratividad y a la ficcionalidad de lo literario, pero no con la literariedad. Definir nuestra imaginación como narrativa parece mucho más acertado al crear predicciones, evaluaciones, planes y explicaciones de la realidad que nos rodea.

las decisiones del autor sobre la mejor forma de explicar su historia (Gerrig 2010:19), pero la obra de arte literaria no está completa hasta que el lector la concreta. Tal como dice Iser, ninguna historia puede contarse al completo, y los autores cuentan con las inferencias de sus lectores a la hora de rellenar los vacíos narrativos que complementan el texto (1972:279). Esa pequeña selección de detalles que deja al lector el trabajo de completarla con el resto de aspectos da lugar a la discontinuidad que caracteriza cualquier tipo de narración y que requiere del papel activo de la lectura (Gerrig y Egidi 2003:36).

El investigador Richard J. Gerrig ha dedicado parte de su carrera a comprender la forma en que realizamos estas inferencias y cómo se produce la resonancia entre lector y obra literaria. Al contrario de las investigaciones en psicología cognitiva que centran los procesos de inferencia en la lectura en el aspecto de su automaticidad, Gerrig opta por una propuesta centrada en nuestros procesos memorísticos. Así evitaba recurrir a la definición de categorías como inferencias instrumentales, inferencias de objetivo o inferencias predictivas<sup>14</sup>, habituales en las teorías que afirman que las inferencias automáticas sirven para los objetivos particulares del lector.

Esta posición llamada *explanation-based processing* (procesamiento basado en la explicación) sugiere que las inferencias durante la lectura nacen de la búsqueda automática de una explicación de los motivos por los que las acciones y situaciones mencionadas en el texto. Por el contrario, el acercamiento que sigue Gerrig y que es conocido como *memory-based processing* (procesamiento basado en la memoria) niega que las inferencias realizadas por el lector sirvan a ningún objetivo particular. Esta teoría viene respaldada por resultados empíricos y afirma que los únicos procesos automáticos que tienen lugar en la mente del lector son los procesos ordinarios asociados a la memoria (Gerrig y O'Brien 2005).

---

<sup>14</sup> Las inferencias instrumentales están relacionadas con las herramientas y métodos empleados en el texto –por ejemplo, si alguien toma un vuelo a Barcelona, el lector infiere que el protagonista viaja en avión y no en dragón-. Las inferencias de objetivo nacen cuando el lector trata de explicar por qué los personajes llevan a cabo ciertas acciones deliberadas. Por último, en las inferencias predictivas el lector emplea su conocimiento general para construir una predicción de las consecuencias de los acontecimientos que están teniendo lugar en la historia (Graesser, Singer y Trabasso 1994).



El enfoque de esta teoría también intenta ampliar la visión de algunos investigadores respecto al uso de esquemas cognitivos<sup>15</sup> a la hora de interpretar el texto narrativo. Estructuras como los esquemas mentales acostumbran a ser tomadas como estáticas, limitadas y razonablemente similares entre lectores, lo que de forma intuitiva va en contra de los procesos basados en la experiencia de cada lector. Este nuevo abordaje se presenta como más fluido e idiosincrásico, ya que se entiende que cada fragmento del texto resuena a través de la memoria a largo plazo del lector para encontrar instantes que encajen con los acontecimientos de la narración.

El papel de nuestro pasado personal es tan importante en el procesamiento basado en la memoria que solo tienen lugar las inferencias que vengan apoyadas por la información disponible en los recuerdos de cada lector, sean a corto o largo plazo. Cada espacio de indeterminación o vacío del texto requiere de un acto de construcción de un esquema adecuado al texto como conjunto, recordando lo leído hasta el momento y tratando de imaginar lo que aún queda por leer (Miall 1995:279). Desde ese punto de vista, la información del texto rescata la información almacenada en la memoria de trabajo del lector y en su memoria a largo plazo a través de un proceso conocido como *resonancia*. La resonancia es por tanto un proceso que provee un acceso paralelo tanto a la información previa del texto –a través de la memoria de trabajo<sup>16</sup>– como a la información guardada en la memoria del lector (Gerrig 2010:22).

Lo cierto es que la literatura nos atrae porque nos vemos representados en ella. Nuestro pasado resuena con los acontecimientos del relato y si los lectores se sienten a veces tan interesados por el significado de una obra literaria es debido a que esta crea un vínculo con ellos reflejando su propia experiencia, su visión de la cultura o de la historia (Miall 2011:324). Si una propiedad central de las emociones, sean o no literarias, es la autorreferencia, podemos suponer que la experiencia emocional asociada a la lectura de ficción literaria es, en gran parte, debida a que nos sentimos partícipes del relato. Este proceso autorreflexivo surge, por tanto, de una combinación de tres prerequisites: que exista cierta semejanza entre la experiencia del lector y la de los personajes, que exista

---

<sup>15</sup> Dentro del ámbito de las ciencias cognitivas –y especialmente de la Inteligencia Artificial– el esquema cognitivo o marco (*frame*) se asocia a la figura de Marvin Minsky en su explicación de los esquemas relevantes al campo visual. Estos esquemas son estructuras conceptuales que representan situaciones estereotípicas que actúan como modelo que adaptar a situaciones reales concretas.

<sup>16</sup> La memoria de trabajo se define dentro de la psicología cognitiva como las estructuras y procesos usados para el almacenamiento temporal de información y la manipulación de la información.

un vínculo emocional con los acontecimientos narrados y que el propio texto sea percibido como impactante por el lector (Hakemulder et al. 2016).

El proceso de resonancia parece ser la causa de la intimidad del acto de lectura y de la irrepitibilidad de ese proceso. Que el texto “resuene” con nuestra memoria de trabajo podría ser un proceso relativamente replicable entre distintas lecturas, pero la resonancia que se produce entre el texto literario y nuestra memoria a largo plazo es un acto único dado que no existen dos personas que hayan vivido las mismas experiencias. Todos podemos leer el mismo libro, pero nadie es capaz de replicar la experiencia lectora de otra persona.

Wolfgang Iser ya intuyó el concepto de la resonancia en sus estudios fenomenológicos sobre la lectura literaria. El autor hablaba de que durante el acto de recepción de los textos ficcionales, en el mejor de los casos eran capaces de impulsar en el lector una “sobrehistoria” que se desprendía de la relación entre el texto y el lector y cuya sobredeterminación conducía a una recepción de carácter privatizado, personal e intransferible:

Además de participar vicariamente en las historias que nos absorben, frecuentemente creamos y representamos imaginativamente historias estructuradas sobre ellas. Analogizamos. Las historias que ideamos son, por supuesto, altamente elípticas [...] Analogizar puede llevar consigo simplemente el reconocimiento de una similitud entre un acontecimiento ficticio y algo que nos ha ocurrido, y una rápida vivencia de la experiencia otra vez... Analogizar... es de este modo muy parecido a soñar despierto (1987:86)

También Jauss hacía referencia a este proceso mencionando al trabajo de Freud al describir que el placer estético logra su profunda significación al desencadenar un placer mayor que procede del reconocimiento de experiencias pasadas:

Una vivencia fuerte y actual despierta en el poeta el recuerdo de una vivencia anterior, casi siempre de la infancia, a partir de la cual se origina el deseo, que alcanza, en la poesía, su satisfacción; la propia poesía permite reconocer tanto los elementos del motivo inmediato como los del recuerdo anterior (1986:66)

Tanto Jauss como Iser comparten la intuición de que el motivo por el que un lector puede sentirse profundamente interesado en la significación de un texto literario es que este se involucra en reflejar su propia experiencia o su sentido de la cultura o la historia (Miall 2011:324). A esa figura del lector implicado en la creación del sentido y

significación de la obra los estudios literarios empíricos la acostumbran a llamar “yo empírico” (*empirical self*), faceta con la que se maximiza el papel de los recuerdos personales y que engloba tanto su conocimiento individual del mundo como su memoria episódica y la autobiográfica.

Pero si existe un papel destacado en el efecto de la resonancia del lector es el de las emociones. Son las causantes de la detección de similitudes, analogías o identificaciones que conectan el texto que se está leyendo con la experiencia del lector, permitiéndole encontrar nuevos significados (Miall 2011:340). Todo rastro del lector en la interpretación de la obra viene acompañado por una emoción asociada a su experiencia. Además, los lectores utilizan su biografía emocional para comprender las historias y las actitudes de sus personajes. En definitiva, el papel que desempeña la memoria en la respuesta emocional del lector ante la obra narrativa es tan importante como el papel que desempeña su respuesta perceptiva (Kandel 2013:354).

Se produce un hecho paradójico en cuanto a la participación de la memoria del lector en la construcción de un sentido de la obra literaria. Por un lado, hemos podido ver que los recuerdos son fundamentales a la hora de interpretar un texto narrativo, ya que dependemos de estos para la creación de resonancias entre nuestro pasado y los acontecimientos de la obra. Sin embargo, mientras esa memoria a largo plazo está funcionando, la memoria relacionada con todos los aspectos del texto –recordemos, la memoria de trabajo- es muy pobre (Dixon y Bortolussi 2011:64). Si elegimos una novela al azar y empezamos a leer una página cualquiera, es difícil que recordemos cada elemento detallado en la narración. Ese déficit de memoria de trabajo nace de una simple limitación de nuestra capacidad de atención, incapaz de estar enfocada a la vez en nuestra imaginación y en el texto, o en nuestro mundo interior y el mundo exterior.

Al fantasear a partir de los sucesos narrados se evocan continuamente resonancias personales con el pasado del lector. Esta particularidad lleva al lector a interpretar dichas resonancias en relación a sus propios sentimientos y emociones, lo que en ciertas ocasiones puede ayudarle a constituir su personalidad a partir de las reflexiones que acompañan a estos procesos cognitivos (Miall 2011:332). Por ejemplo, si el lector está ocupado en la lectura de una novela en la que una ruptura amorosa tiene cierta similitud con otra que él ha vivido previamente, tal vez los acontecimientos de la novela le permitan comprender mejor la situación por la que pasó y eso le ayude a

asimilar mejor las emociones de aquel momento, pudiendo llevarle incluso a un intenso momento de catarsis.

La resonancia de la obra literaria con el pasado del lector puede producirse de dos formas, dependiendo de la manera en que el lector se implica en la historia narrada. En la primera forma, que funciona a modo de *símil*, tiene lugar una similitud reconocida explícitamente entre los recuerdos personales del lector y algún aspecto del mundo del texto, lo que expresado de forma lógica sería que A es como B. Los procesos emocionales que van asociados a este tipo de resonancia son los de identificación y simpatía, ya que el lector en todo momento es capaz de diferenciar su posición de la del personaje o situación del texto y simplemente es capaz de reconocer la similitud entre ellas.

En cambio, en la segunda forma, que funciona a modo de *metáfora*, el lector se siente identificado con algún aspecto del mundo del texto, usualmente con el narrador o con alguno de los personajes, lo que expresado de forma lógica es que A es B (Kuiken et al. 2004:171). Los procesos cognitivos asociados a este tipo de resonancia son la empatía y el *perspective-taking*, dependiendo del grado de implicación emocional del lector. Mientras que el *perspective-taking* lleva a que la persona se ponga en otro punto de vista distinto al suyo solo a nivel cognitivo o intelectual, la empatía siempre viene acompañada de una reacción emocional en la que el lector siente lo que siente el personaje.

En cualquier caso, los procesos cognitivos asociados a la resonancia del lector siempre vienen dados por el efecto de absorción que provoca el texto en este. Sin sentirse transportado a la historia que se está narrando, un lector solo puede sentirse estimulado a través de la superficie textual, lo que le lleva a emocionarse con el artefacto literario y no con los acontecimientos que tienen lugar en su universo ficcional. De alguna forma, si el lector no es capaz de zambullirse en el mundo narrativo no es capaz de sentir que sus personajes están vivos, con lo que el resultado es que no puede empatizar, simpatizar o identificarse con ellos al no ser percibidos más que como construcciones simbólicas sin vida en su interior. ¿Y qué hace posible que el lector se traslade al interior del mundo de la historia? A continuación explicaremos los requisitos para que este traslado cognitivo tenga lugar, así como conoceremos más a fondo los efectos que tiene esta inmersión ficcional en la mente del lector.

## 1.3 La transportación al mundo narrativo

### 1.3.1 Concepto de transportación. Antecedentes.

Al leer una obra literaria de carácter ilusionista nos sentimos movidos al mundo de la narración para compartir vivencias con sus protagonistas y emocionarnos de forma real. A un nivel imaginativo nos sentimos dentro del universo que el autor ha creado y la realidad a nuestro alrededor se difumina para quedar en un segundo plano al que prestamos poca atención, lo que nos lleva a perder autobuses u olvidar toda noción del tiempo. Tal como hemos podido experimentar muchos lectores, leer nos permite viajar a otros mundos y vivir otras vidas. El fenómeno de inmersión lectora está así ligado a efectos de engaño, pero sin intención de fingimiento serio (Schaeffer 2002:140).

Este efecto de traslado cognitivo ha sido estudiado por multitud de teóricos que desde distintas épocas y disciplinas han tratado de comprender qué sucede en nuestra mente mientras se produce este fenómeno. Sea en la Grecia antigua, la Inglaterra romántica o la Alemania del siglo XX, cada uno de los enfoques llegaba a las mismas conclusiones que sus antecesores: durante la lectura se producía un tipo de fenómeno que hacía sentir al lector que lo que se narraba era de alguna forma real durante el tiempo de la lectura, y los personajes se convertían en personas con sentimientos y pensamientos propios.

Tal vez el primer acercamiento cognitivista llevado a cabo sobre la interacción entre receptor y obra data de principios del siglo XX y vino a cargo de Edward Bullough, quien como recordaremos estudió nuestra forma de relacionarnos con las obras estéticas y propuso la existencia de un fenómeno llamado *distanciamiento psíquico* que puede comprenderse como el factor regulador de ese traslado al interior de la obra y que acabó derivando en el concepto actual del distanciamiento estético.

Tal como hemos expuesto con anterioridad, Bullough era un lingüista que demostró un gran interés por la estética y los procesos psicológicos y psicofisiológicos asociados a ella. Su trabajo entre 1907 y 1910 se centró en el estudio de la percepción de los colores pero fue poco después, en 1912, cuando publicó un artículo que dejaba a un lado esa línea de investigación y se centraba en la capacidad interpretativa y contemplativa del observador de una obra artística. El título del artículo fue “Psychical

Distance' as a factor in art and an aesthetic principle" (1912) y en él Bullough explicaba los mecanismos psicológicos que se desencadenan durante la contemplación de toda obra de arte.

Lo interesante de la idea de Bullough era que integraba las tradiciones intelectuales empirista y romántica de la época y elaboraba un acercamiento fenomenológico al definir este proceso como una actitud que el espectador tomaba respecto a la obra, lo que él definía como una niebla psicológica que rodeaba el objeto estético: "Bullough's own poetic account offered a phenomenological description of fog as 'the veil surrounding you with an opaqueness as of transparent milk, blurring the outline of things and distorting their shapes into weird grotesqueness'" (Cupchik 2002:166).

Bullough caracteriza la experiencia del distanciamiento psíquico como una actitud en la que el receptor no se siente demasiado implicado emocionalmente a algo y, a la vez, no piensa en su utilidad práctica. Pongamos el ejemplo de la niebla. Este tipo de efecto meteorológico acostumbra a causar ansiedad por la falta de visibilidad que provoca, lo que suele asociarse a peligros inesperados y a la dificultad durante la navegación. En cambio, si en lugar de pensar en todas estas características de la niebla tomamos una actitud estética hacia ella, dirigimos nuestra atención hacia sus características superficiales y apreciamos su suavidad y el efecto de serenidad e inmovilidad que causa en el aire. Solo en el segundo supuesto estamos añadiendo un distanciamiento psíquico entre nosotros y la niebla.

Lamentablemente, el receptor es incapaz de controlar en todo momento la distancia en la que situarse respecto a la obra. El efecto del distanciamiento psíquico tiene lugar tanto antes como después de la recepción estética de la obra artística y entre ellos varía la conciencia del acto en sí. De forma cualitativa, el distanciamiento refleja la actitud no utilitarista que una persona adopta como condición previa a que tenga lugar el fenómeno estético; de forma cuantitativa, esa distancia psíquica revela el acercamiento que esa persona sienta hacia el artefacto estético como consecuencia de su interacción con él (Cupchik 2002:156). Tal como puede suponerse, en ambos casos este distanciamiento actitudinal varía en función del lector, y dentro de la misma persona, lo hace en función del momento en que se enfrenta al texto (su experiencia vital es distinta, su formación literaria, sus recuerdos, su credulidad; en resumen, su dispositivo

cognitivo es distinto en cada etapa) y del contexto social, cultural o histórico en que se encuentra.

El concepto del distanciamiento estético tiene un papel importante en el traslado cognitivo del lector al universo narrativo. Según Bullough, para que tenga lugar la apreciación estética de la obra es necesario que el receptor dé un paso atrás para tomar distancia y contemplarla en su conjunto. Para explicar este efecto Bullough utiliza el ejemplo de un hipotético marido celoso que asiste a la representación teatral de *Otello*. Si este hombre se identifica demasiado con los detalles de la trama dadas sus inquietudes personales con su mujer (recordemos la idea de la resonancia), pierde la distancia necesaria para disfrutar estéticamente de la obra dado el alto grado de implicación que siente. En cambio, un joven que aún no ha tenido experiencias amorosas probablemente se siente menos identificado con la trama al desconocer las emociones reales que se sienten en una situación de ese tipo, lo que le permite estar a la distancia adecuada para el disfrute estético.

Es por este motivo que en la mayoría de taxonomías realizadas en torno a las emociones del lector se suele separar entre aquellas emociones de origen estético y las que tienen su origen en la narración. Si existe mucha distancia entre lector y obra es difícil que tenga lugar el fenómeno de la transportación, ya que el lector se está quedando muy probablemente en la superficie textual. Esta condición no es en sí negativa, ya que le permite disfrutar del artefacto literario como tal, apreciando características como el estilo del escritor, su poeticidad o cualquier juego o experimento formal que exista en sus líneas, pero le impide cruzar dicha barrera textual para entrar de lleno en el mundo narrativo.

Podemos entender por tanto esa superficie textual como la frontera ontológica que separa el mundo real del lector y el mundo imaginario creado por la narración. Si el lector es incapaz de olvidarse del texto –sea o no de forma deliberada- no puede sentirse transportado al universo que la narración está creando y con ello los personajes no cobran vida, los lugares no son construidos ni las situaciones causan ningún tipo de emoción narrativa. Por el otro lado, si el lector puede olvidar el texto y pensar solo en los acontecimientos narrados -si descubre la narración virtual penetrando la superficie de su medio (Chatman 1990:28)- puede empatizar con las personas ficticias que pueblan la historia, emocionarse con sus vivencias y sentir que, de alguna manera, ha viajado a

ese otro mundo. Sin embargo, no prestará tanta atención a un texto que se ha vuelto invisible para permitirle el cruce de fronteras.

Las dos formas de apreciar la obra literaria no son excluyentes entre ellas. En el transcurso de la lectura literaria podemos ir oscilando entre ambos polos y así zambullirnos en la historia durante los momentos de mayor resonancia o mayor contenido emocional mientras que apreciamos la estética de la escritura o la composición en aquellos otros momentos que lo demandan. De hecho, las grandes obras muchas veces son definidas como aquellas narraciones que se sitúan en un equilibrio perfecto que permite al lector captar la obra artística como la ficción que es y apreciar todos sus matices estéticos, desde los aspectos generales hasta los detalles más subjetivos.

*Diary of a Bad Year* de J.M. Coetzee es un ejemplo de obra que provoca esa oscilación en el distanciamiento psíquico entre lector y texto. *Diary* presenta desde sus primeras páginas una llamativa división del texto en tres secciones. La peculiaridad de esta obra es que esas divisiones se realizan de forma explícita, separando mediante líneas cada uno de los discursos asociados a los personajes principales. La primera impresión al empezar a leer la obra es que existe un cuerpo principal (superior) compuesto por un conjunto de ensayos de distinta índole que han sido escritos por el *Señor C*, acompañado por una sección inferior donde el propio escritor ficticio anota sus impresiones sobre su rutina diaria y, en concreto, sobre su relación con Anya, otra de los protagonistas.



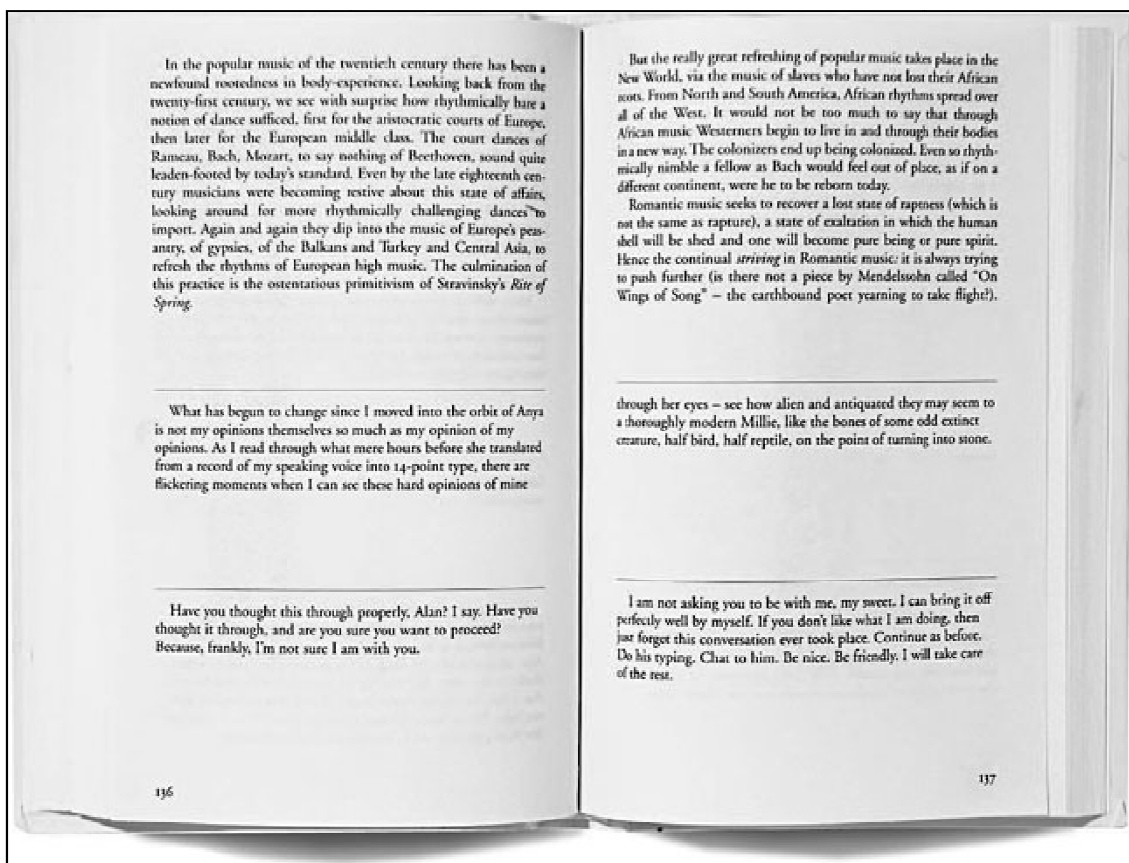


figura 6. Ejemplo de páginas de *Diary of a Bad Year*

Un poco más adelante, una tercera sección de texto aparece en la estructura de página. Construida a partir del discurso de Anya, la joven mecanógrafa que trabaja para el señor C, este parte aporta un nuevo punto de vista sobre el escritor y la relación que mantienen. Además, permite al lector conocer a Alan, el novio de Anya, quien cierra el triángulo amoroso de protagonistas de la obra.

La fuerza de *Diary of a Bad Year* radica precisamente en el juego que existe entre todas las partes que componen la estructura textual de la página. Lo que al principio parece un conjunto de anotaciones sin interés para el cuerpo principal de la obra, el ensayo, se va convirtiendo poco a poco en un relato que va demandando más atención por parte del lector. Como consecuencia, el lector se ve exigido a realizar una gestión óptima de su lectura para poder interpretar una parte de la obra o el conjunto de la misma.

Coetzee logra con este recurso que los lectores tengamos que debatirnos continuamente entre mantenernos anclados a la superficie textual –y con ello, a una

distancia psíquica adecuada de la obra- o entrar de lleno en el relato protagonizado por el señor C, Anya y Alan. Para conseguirlo incorpora trabas en ambas direcciones, ya sea mediante una estructura textual cada vez más compleja, con frases a medias entre páginas y secciones que aumentan o disminuyen de tamaño, e incluso desaparecen; o creando una historia personal entre los protagonistas que nos empuja a seguirla hasta su resolución. El resultado es que el lector desarrolla una sensación de desasosiego que lo acompaña hasta la última página. Coetzee es capaz de crear una obra en que el lector se ve a la vez impedido a leer con continuidad cualquiera de los tres niveles textuales y empujado a continuar leyendo por el interés de la trama narrativa.

El ejemplo de *Diary of a Bad Year* sirve para comprender la forma en que algunos autores pueden interrumpir o modular el distanciamiento psíquico del lector sin que este pueda tener todo el control de la dinámica de lectura, lo que acaba por provocar la mencionada sensación de desasosiego habitual en la lectura de metaficciones y otros tipos de literatura antiilusionista. En cambio, en otras lecturas el lector no ve entorpecido el proceso de toma de la distancia psíquica que le separa de la obra, permitiendo una ilusión del mundo posible de la historia mantenida en el tiempo. Kendall Walton explicaba que disminuimos esa distancia no por ascender las ficciones a nuestro nivel ontológico, sino por descender nosotros a ellas. En lugar de pensar que esas ficciones son reales durante el tiempo de la lectura, somos nosotros los que nos convertimos en ficcionales (1980:15).

Esta última afirmación refleja de una forma intuitiva el concepto cognitivista de transportación literaria a las narraciones de carácter ilusionista: el lector no trae a su mundo (real) los sucesos y personajes de la obra literaria, sino que es él quien se adentra en la narración para vivir con (o a través de) los personajes en el mundo narrativo. La sensación del lector es la de estar viviendo realmente las historias que aparecen en las páginas, pero nunca siente, como Don Quijote, que son los personajes los que han tomado el control y han venido a vivir sus aventuras a nuestro universo empírico (Ródenas y Valenzuela, 2016). Todo nace de la actitud del receptor y de su capacidad imaginativa para dar vida a los acontecimientos de la obra en el universo narrativo o ficcional, un espacio que a nivel empírico nunca sale de las barreras de nuestra mente.

En realidad, Walton atribuye esta capacidad del ser humano no solo a los procesos de lectura literaria, sino a cualquier acto imaginativo que podamos llevar a cabo, sea el de soñar, fantasear o jugar:

I suggest that much of the value of dreaming, fantasizing, and making-believe depends crucially on one's thinking of oneself as belonging to a fictional world (1980:16)

La vivencia auténtica, relacionada con estos procesos cognitivos y que se encuentra mucho más allá de la simple apariencia de realidad, tiene lugar gracias a las virtualidades de la mimesis para despertar en el receptor la sensación de vida (Garrido 2011:66). Los personajes nos parecen reales porque respondemos frente a ellos de muchas de las formas en que respondemos a lo que sabemos del mundo real (Walton 1980:3), pero el hecho de que vivan en nuestra imaginación y por tanto a partir de nuestra mente, emociones y recuerdos, hace que cada personaje, situación y lugar del mundo narrativo tenga un lazo único con nosotros, los lectores.

Dentro de este juego entre el lector y la obra literaria, lo que sabemos que es ficción acaba por llevarnos a su terreno y tomar el control de nuestra actividad cognitiva al tener lugar en nuestra imaginación: “el encanto de toda narración, ya sea verbal o visual: nos encierra dentro de las fronteras de un mundo y nos induce, de alguna manera, a tomarlo en serio” (Eco 1996:87). Sin embargo, pese a que los acontecimientos de la historia cobran vida en nuestro interior, de alguna forma sentimos que somos nosotros los que nos trasladamos al universo del relato. ¿Dónde se encuentra ese mundo ficcional?

### 1.3.2 La transportación del lector al mundo narrativo

*There is no Frigate like a Book  
To take us Lands away  
Nor any Coursers like a Page  
Of prancing Poetry —  
This Traverse may the poorest take  
Without oppress of Toll —  
How frugal is the Chariot  
That bears the Human Soul —*

(Emily Dickinson, 1894)

Casi todo aficionado a la lectura lo ha experimentado alguna vez. Sentir que el mundo que nos rodea se apaga y que volamos al lugar de la historia para vernos dentro de los acontecimientos de la obra literaria. Emocionarnos de forma muy real ante hechos que sabemos que son ficcionales, pero que de alguna forma nos conmueven como si estuviéramos allí, como si fuéramos los protagonistas. El efecto de sentirse transportado a un mundo narrativo consiste en verse involucrado en una historia a través de nuestra cognición, nuestras emociones y nuestra imaginación (Green y Brock 2000). Al sentirnos absorbidos por el relato ponemos nuestro foco atencional, imaginativo y afectivo a disposición del libro y nuestro mundo real queda en un segundo plano. Viajamos sin movernos de la butaca y vivimos tantas vidas como lecturas carguemos a nuestras espaldas.

El concepto de transportación proviene de la teoría de la inmersión en la lectura que Richard Gerrig propuso por primera vez en su obra *Experiencing Narrative Worlds* (1993) y que Melanie Green ha estado desarrollando de forma empírica desde principios de la pasada década (Green y Brock 2000; Green 2004; Green y Carpenter 2011). Gerrig explica que nos pasamos la vida escapando de la realidad diaria a través de gran cantidad de narraciones en distintos formatos, ya sean libros, películas, relatos orales de nuestras amistades ante preguntas como “¿qué hiciste ayer por la noche?”, historias

basadas en hechos reales o puramente fantásticas, sucesos serios o anécdotas divertidas. Por mucha variedad que exista en las formas y motivos de todas esas narraciones, nuestro cerebro está preparado para aferrarse a ellas y huir temporalmente del mundo real, dependiendo del relato. En todas las situaciones planteadas se cumplen las seis condiciones necesarias para la transportación que Gerrig enumera en *Experiencing Narrative Worlds* y que son los siguientes:

1. Alguien (“el viajero”) es transportado
2. por ciertos medios de transporte
3. como resultado de realizar ciertas acciones.
4. El viajero se mueve cierta distancia desde su mundo de origen
5. lo que hace que ciertos aspectos de su mundo de origen sean inaccesibles.
6. El viajero vuelve al mundo de origen, de alguna forma cambiado por el viaje.

En el caso de la transportación literaria, decir que el viajero es transportado hace referencia al efecto cognitivo, emocional e imaginativo que comentábamos: el lector siente que viaja al mundo de la narración. El medio de transporte es el libro y las acciones que provocan ese traslado, su lectura.

Que el viajero se mueva “cierta distancia desde su mundo de origen” no significa que se desplace unos metros o unos kilómetros, sino que su desplazamiento es ontológico: entre nuestro mundo real y el mundo ficcional. Al sumergirse en la lectura, el lector experimenta un cruce de fronteras que provoca la sensación de abandono de la realidad para moverse al mundo de destino, lo que entre otras consecuencias causa que ciertos aspectos de nuestro mundo de origen nos son inaccesibles. Este aislamiento cognitivo tiene que ver en gran medida con el reposicionamiento asociado a la lectura literaria mediante el que nos ponemos en la piel de algunos de los personajes. Durante la lectura dejamos a un lado nuestros intereses y metas personales para adoptar las del protagonista. Y es precisamente ese cambio de perspectiva el que nos permite, una vez volvemos al mundo real, interiorizar los cambios y las lecciones que hemos vivido durante la lectura.

El trabajo de Melanie Green se basa en examinar la capacidad de las narraciones para cambiar nuestras creencias, incluyendo los efectos de las historias ficcionales. Su interés se centra en definir la inmersión en una historia como mecanismo de influencia narrativa. Green toma el trabajo de Gerrig como origen de sus investigaciones dado el

soporte empírico que el psicólogo emplea a la hora de elaborar sus teorías, y añade el matiz de la capacidad persuasiva que tienen las narraciones para cambiarnos a través de la experiencia de la lectura.

Un ejemplo de sus investigaciones lo encontramos en uno de los primeros artículos en el ámbito, “The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives” (2000). Basándose en la definición de Gerrig del concepto de transportación, Green desarrolló una escala que pudiera cuantificar el grado de implicación del lector en la historia teniendo en cuenta aspectos como las emociones, la atención hacia los acontecimientos narrados o la falta de atención hacia lo que sucedía alrededor, dando como resultado una batería de preguntas puntuables del 1 al 7 (abarcando desde el “mucho” al “nada en absoluto”) tal como se puede observar a continuación:

Elementos de la Escala de Transportación	
Elemento	
Panel 1: Elementos generales	
1.	Mientras leía la narración, podía imaginar fácilmente los acontecimientos que tenían lugar.
2.	Mientras leía la narración, también prestaba atención a la actividad circundante que tenía lugar en la habitación.
3.	Pude imaginarme en el escenario de los acontecimientos descritos en la narración.
4.	Estuve mentalmente envuelto en la narración mientras la leía.
5.	Tras finalizar la lectura, fue fácil sacar la historia de mi mente.
6.	Quería saber cómo acababa la narración.
7.	La narración me afectó emocionalmente.
8.	Me descubrí pensando en distintas formas alternativas en que podría haber acabado la narración.
9.	Me descubrí divagando mientras leía la narración.
10.	Los acontecimientos de la narración son relevantes para mi vida diaria.
11.	Los acontecimientos de la narración han cambiado mi vida.

**figura 7. Tabla de elementos de la escala de transportación (traducida de Green y Brock 2000)**

Mediante este sistema Green cuantificó la respuesta de decenas de participantes y pudo elaborar distintas conclusiones asociadas al grado de transportación del lector literario. Los resultados del experimento demostraron que una mayor transportación

lleva a un aumento de las creencias consistentes con los acontecimientos de la narración, además de influir en evaluaciones más favorables de los protagonistas de la historia. Además, Green concluyó que si el relato había sido etiquetado previamente como ficcional o no ficcional no afectaba el grado de transportación del lector en el mismo ni las creencias asociadas a este.

Otros autores han hecho referencia a este mismo proceso cognitivo, emocional e imaginativo que Gerrig o Green definen como transportación, aunque con otros nombres y teorías, lo que nos recuerda que la idea de las obras literarias como mundos ficcionales no es más que una posible conceptualización entre otras muchas. Marie-Laure Ryan habla de la transportación de Gerrig pero también de inmersión, dada la influencia que tiene en los trabajos de la autora la bibliografía sobre realidad virtual, en la que la idea de *inmersión* está bastante extendida. La propia Ryan afirma que la idea del mundo textual, narrativo o ficcional proporciona los fundamentos para una poética de la inmersión narrativa, pero considera que hacen falta más apoyos explicativos que puedan venir de la psicología cognitiva (la mencionada transportación pero también la idea de “perdersé en un libro”), la filosofía analítica (los mundos posibles), la fenomenología (“hacer como si” en referencia a los trabajos de Kendall Walton) o la psicología social con el concepto de la simulación mental (2004:119). Todas las aproximaciones llevan a los mismos resultados: el lector pierde la noción del tiempo y en cierto modo desconecta sus sentidos para aislarse del mundo real que le rodea y sentirse completamente inmerso en el mundo del texto narrativo (Green 2004).

Siguiendo con el planteamiento de Ryan, los efectos de la transportación literaria son inmediatos: una vez estamos inmersos en la ficción, los personajes se vuelven reales para nosotros y el mundo donde viven pasa a ser momentáneamente nuestro mundo actual<sup>17</sup> (1992:21). La ficción se caracteriza por el gesto que la autora define como recentralización, a través del cual un APW<sup>18</sup> se sitúa en el centro del universo conceptual del lector, convirtiéndose en el mundo de referencia en lugar del mundo real o empírico. Dicho de otra manera, nuestra mente siente la ilusión de un traslado desde nuestro mundo al mundo ficcional, cambiando el referente e instalándose dentro de la historia narrada para desarrollar su actividad cognitiva desde su interior.

---

<sup>17</sup> Entendiendo *mundo actual* como el centro de referencia en el instante de la transportación, robando al mundo real o empírico el protagonismo y convirtiéndolo en un mundo alternativo.

<sup>18</sup> *Actual Possible World* = Mundo Posible Actual

Muchos escritores han jugado con esa premisa para hacer explícito el proceso de recentralización en sus novelas, describiendo el proceso de paulatino abandono del entorno que experimenta el lector y el simultáneo ingreso en el universo ilusorio. Por ejemplo, Charlotte Brontë se refiere a este traslado cognitivo al escribir lo siguiente en su obra *Shirley*:

*Obsérvalos lector. Entra en la cuidada casita ajardinada de las afueras de Whinbury, avanza hasta la salita de estar: están cenando. [...] Nos uniremos a ellos, veremos lo que haya que ver, oiremos lo que haya que oír.* (Brontë 2001:9)

La escritora no solo es consciente de que cuando leemos nos sentimos viajar al mundo de la historia, sino también de que a través del discurso puede guiarnos en el avance por su salita de estar y de unirnos a los personajes mientras cenan, viendo y oyendo lo que sucede en la casita descrita. Y es que otra de las consecuencias de la transportación literaria es que nuestra imaginación trabaja de forma coordinada con nuestra memoria y, en general, con nuestra cognición para hacernos sentir que efectivamente estamos viendo y escuchando lo que sucede. Sin ir más lejos, un breve estado de la cuestión sobre los procesos cerebrales implicados en la lectura silenciosa describe que además de las áreas implicadas en el lenguaje o las emociones, también se produce una activación de parte del área auditiva ante las voces de los personajes (Petkov y Belin 2013).

La investigación asociada a este descubrimiento fue llevada a cabo mediante el uso de técnicas de resonancia magnética funcional (Yao et al. 2011). En su experimento, los científicos localizaron las regiones cerebrales sensibles a las voces de personas reales para estudiar su actividad durante una lectura en silencio. Los participantes leyeron entonces distintos textos redactados mediante discurso directo e indirecto y se monitorizó la actividad de esas áreas, comprobando que se activaban solo durante la lectura del primer tipo de discurso. En definitiva, al leer las voces de nuestros protagonistas acabamos por escucharlos como si esas voces sonaran en la realidad. Un fenómeno de pseudoaudición que en ocasiones puede llegar a cobrar una dimensión turbadora, como en el arranque de *Si una noche de invierno un viajero*. La narración de Italo Calvino habla directamente al lector y le hace plenamente consciente del proceso de lectura en el que está inmerso a través de una voz que le exhorta a desconectar del mundo real para entrar de lleno en la lectura:



Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Recógete. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida. Dilo en seguida, a los demás: «¡No, no quiero ver la televisión!» Alza la voz, si no te oyen: «¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!» Quizá no te han oído, con todo ese estruendo; dilo más fuerte, grita: «¡Estoy empezando a leer la nueva novela de Italo Calvino!» O no lo digas si no quieres; esperemos que te dejen en paz. (1999:5)

En este fragmento, el gesto autorreferencial de la obra sirve de complemento a la maniobra cognitiva por la que “escuchamos” la voz narrativa, dando más fuerza al arranque y provocando esa sensación de desconcierto en un lector que descubre que el texto le está hablando de forma directa y, aunque de forma artificial, sin el velo de la ficción.

Las investigaciones mencionadas también sugieren que al leer una ficción estamos sustituyendo la actividad perceptiva por la imaginaria –oímos y vemos a través de los acontecimientos que tienen lugar en nuestra imaginación-. Este rasgo es considerado por el teórico Antonio Garrido como uno de los atributos básicos en la transportación literaria. La inmersión ficcional constituye, de esta forma, el núcleo del dispositivo ficcional debido a que gracias a su intermediación se activan o reactivan los procesos de modelización ficcional. Los cuatro rasgos básicos de este proceso son la mencionada inversión de la jerarquía entre la actividad perceptiva y la actividad imaginaria, una atención escindida entre el mundo circundante y el mundo imaginario, la homeostasis o autorregulación y la saturación afectiva o empatía (2011:114).

Norman Holland también aborda los principales rasgos de la transportación desde un punto de vista psicológico y llega a conclusiones muy parecidas a las de Garrido. Lo resume así:

We go into a trance-like state that has four aspects. We cease to be aware of our surroundings or our bodies. We tend not to judge the reality of whatever fabulous story or film or play or poem we are “lost in”. And we feel real emotions toward fictional people and events. (2009:40)

La intensidad de la inmersión ficcional puede llegar a ser de tal magnitud que el lector llega a perder la noción del tiempo e incluso pierde de vista los acontecimientos que se producen a su alrededor, llegando a ese estado de trance al que alude Holland y

que produce una fusión de atención, sentimientos e imaginación focalizados en los eventos de la historia (Green 2004:248). Un lector inmerso en la historia está tan envuelto a nivel cognitivo y emocional en los acontecimientos de la narración que es capaz de experimentar imágenes mentales de una elevada vividez, llegando a sentir que en ciertos momentos ha presenciado todo lo acontecido en la obra literaria.

Como veremos en el siguiente epígrafe, semejante efecto de recentralización desde el mundo real al mundo ficcional, sumado a la focalización del lector en los acontecimientos de la historia, no solo provoca un cambio de contexto. La actitud del lector también cambia para adaptarse a su nuevo entorno, siguiendo las normas que rigen en este y olvidando temporalmente sus propios intereses y metas para adoptar los de los personajes de la narración. Desde ese punto de vista, la obra literaria se puede entender como un dispositivo de aprendizaje social mediante el que experimentar sin riesgos, de la misma forma que un piloto inexperto acumula horas de vuelo en un simulador sin el peligro de estrellarse.

Ese efecto de simulación social de la literatura lleva siendo estudiado desde hace años por investigadores como Keith Oatley y Raymond Mar, quienes han podido comprobar de forma empírica que durante la lectura de una obra de ficción se activan áreas del cerebro asociadas también a nuestra capacidad de navegación social. Los lectores que se sienten transportados a un mundo ficcional pueden aprender de la historia y cambiar sus actitudes y creencias del mundo real para que encajen con las actitudes implicadas en el relato (Green y Carpenter 2011:115). De alguna forma, el cambio de entorno influye en un cambio más profundo en el interior del lector. La transportación lleva a una transformación.

### 1.3.3 Condicionantes para la transportación literaria.

Algunos libros contienen historias que cobran vida desde la primera página y, en cambio, otros no dejan de ser páginas garabateadas que no pierden esa condición

artificiosa por mucho que avancemos en su lectura. Ciertos lectores tienen una gran facilidad a la hora de adentrarse en la novela mientras que otros son incapaces de sentir nada. Incluso es probable que hayamos leído el mismo libro en distintas etapas de nuestra vida y que la experiencia inmersiva asociada a la lectura haya sido distinta en cada caso. ¿Qué requisitos son necesarios para que se produzca la inmersión de un lector en el mundo narrativo? ¿Deben adquirirse y entrenarse, o son innatos?

Todo empieza por un acto de fe. Fe poética, en este caso. Samuel Taylor Coleridge la describía así: “that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” (2014:382). Sin esa fe poética, sin ese pacto ficcional entre autor y lector, no existe transportación al universo narrativo porque en ningún momento se permite a los personajes cobrar vida en la mente del lector. Un lector suspicaz no siente el efecto de recentramiento en ningún mundo porque su actitud evita la construcción de cualquier espacio ficcional en que tengan lugar los acontecimientos narrados. Félix Martínez Bonati defiende que aceptar como verdadero lo dicho por el narrador se convierte en ‘conditio sine qua non’ de la experiencia estética (1960:68–69), y sin esa fe poética el fenómeno de la transportación al mundo narrativo no puede producirse.

John Searle, a partir de la teoría de los actos del habla de John L. Austin, describe la narración como un acto ilocucionario por parte del autor en que simula o finge hacer una afirmación a partir de la que surge una negociación con el lector (Austin 1990; Searle 1980). El discurso de ficción requiere que el receptor lo ratifique, y una vez reconocida la pretensión del discurso, pueda o no rechazarla. Richard Gerrig comparte desde su perspectiva cognitivista la visión de Coleridge, pero matiza que el acto de fe no viene tanto de una suspensión voluntaria de la incredulidad, sino de una *construcción* voluntaria de la incredulidad. Durante la recepción literaria, los lectores se ven envueltos en un proceso que exige que la información que contiene el texto narrativo no se interprete como real (Gerrig y Rapp 2004:268), ya que de lo contrario sentirían que esa información puede afectar a su mundo de origen. El proceso de comprensión de cualquier dato ficcional implica una aceptación automática de su veracidad factual, seguida de un esfuerzo deliberado que conduce a la incredulidad a nivel factual y a la credulidad a nivel ficcional.

Más adelante explicaremos los motivos psicológicos por los que aceptamos como verdadero lo que nos dice el narrador y que facilitan esa inmersión ficcional, pero debemos adelantar que la aceptación de veracidad de un texto no viene impuesta como efecto de la transportación sino que es una de las causas de la misma. Bonati asevera que las frases narrativas son necesariamente verdaderas en cuanto responsables de la generación y existencia del objeto ficticio, lo que ratifica la perspectiva cognitivista: sin aceptar la veracidad del texto narrativo, no es posible la creación del mundo al que hace referencia: sin creernos lo que nos cuentan, los personajes nunca cobran vida.

También aborda Martínez Bonati la vivencia de ese mundo narrativo al que el lector accede a través del proceso de la transportación o inmersión ficcional (1960, 1978). El autor afirma que la conexión entre una ficción y la realidad se establece fundamentalmente a través de la vivencia de los mundos proyectados en los textos, vivencia que en cuanto experiencia psíquica es inapelablemente real. Nadie puede negar al lector que ha sentido la vivencia de ser transportado al mundo narrativo ya que dicha vivencia es, como cualquier otro proceso cognitivo, completamente real. Otro ejemplo lo tenemos en los sueños, donde construimos historias que nos pueden hacer sentir transportados, en algunas ocasiones, a otra realidad totalmente vívida (Pace-Schott 2013). Umberto Eco apunta en la dirección de Bonati y afirma que la interacción que tiene lugar en la lectura de ficción exige que el Lector-Modelo no se plantee dudas sobre la verdad o falsedad de los acontecimientos narrados, ya que en caso contrario, el mecanismo de la interpretación se bloquea y la vivencia de la ficción no llega a producirse (1993:185). El acto de fe del lector es la primera etapa para disfrutar de la transportación literaria, pero no la única. Igual que el asistente de un espectáculo de magia, prestarse a ser engañado por el mago es una condición necesaria para disfrutar de los trucos, pero también es necesario que los trucos estén bien realizados y que, al final, hagan disfrutar al público.

Si bien la vivencia literaria no es una transportación física, podemos afirmar que es percibida como real por el lector dentro de su imaginación. Precisamente la capacidad de la mimesis-ficción está en hacer vivir al lector los mundos literarios como algo verdaderamente real y no como simple apariencia de realidad (Garrido 1997:23), ya que de lo contrario no se pueden experimentar emociones reales frente a acontecimientos y personajes ficcionales. El lector solo puede disfrutar de la historia cuando cree en ella y siente que es real durante la lectura. En esa cuestión radica la

potencia de la transportación o inmersión literaria: el lector no se siente en el interior de algo *parecido* a una realidad creada por la obra literaria, sino que se siente *realmente* dentro de ella. Por este motivo un lector puede ser plenamente consciente de la ficcionalidad de la narración pero aun así sentir emociones tan reales como las que pueden producirse en sus experiencias dentro del mundo real. Nos emocionamos de verdad frente a situaciones que sólo existen en nuestra mente.

Entonces, ¿qué mecanismos mentales son necesarios para lograr sentir una realidad que no existe físicamente pero que nos afecta de la misma manera que si lo fuera? Gerrig confía en que son los mismos procesos cognitivos los que intervienen tanto en la realidad como en la lectura de una obra ficcional: “All a reader must do to be transported to a narrative world is to have in place the repertory of cognitive processes that is otherwise required for everyday experience” (1993:239).

A favor de la propuesta de Gerrig, las relaciones sociales están demostrando tener una importancia capital en la forma en que nos adentramos en el mundo de la narración literaria: desde el estudio de personas con autismo y su respuesta como lectores de ficción literaria hasta la investigación del papel de la empatía y los mecanismos espejo en la respuesta cognitiva de distintos perfiles de lector, navegación social y literatura comparten muchos puntos en común. Sin un interés real en conocer las mentes ajenas, el disfrute de una obra literaria parece no tener sentido, y existen muchas personas que están muy dispuestas a entrar en los universos que esconden esas mentes, sean reales o ficcionales (Green y Carpenter 2011:119). Desde este punto de vista, leer se convierte en una actividad altamente ligada a las relaciones sociales, aunque estas se produzcan en la virtualidad del mundo literario.

Para que tenga lugar la transportación literaria es por tanto necesaria la creación de algún tipo de mundo narrativo, y, dentro de éste, la evocación no sólo de emociones sino también de personajes y situaciones que transformen ese mundo en una realidad plausible que aceptamos como verdadera (Green 2004:248). El grado de transportación o inmersión ficcional depende del lector, de la propia obra literaria y de la relación que se produce entre ambos, lo que lleva a una multiplicidad de causas a investigar. Entre los factores que favorecen y provocan la transportación, Green destaca la similitud del lector con los personajes, ciertas instrucciones de lectura o la propia calidad del texto (2011:116). En su artículo “Transportation into narrative worlds: The role of prior

knowledge and perceived realism” (2004) la investigadora elabora un esquema detallado sobre los condicionantes y resultados de la transportación:

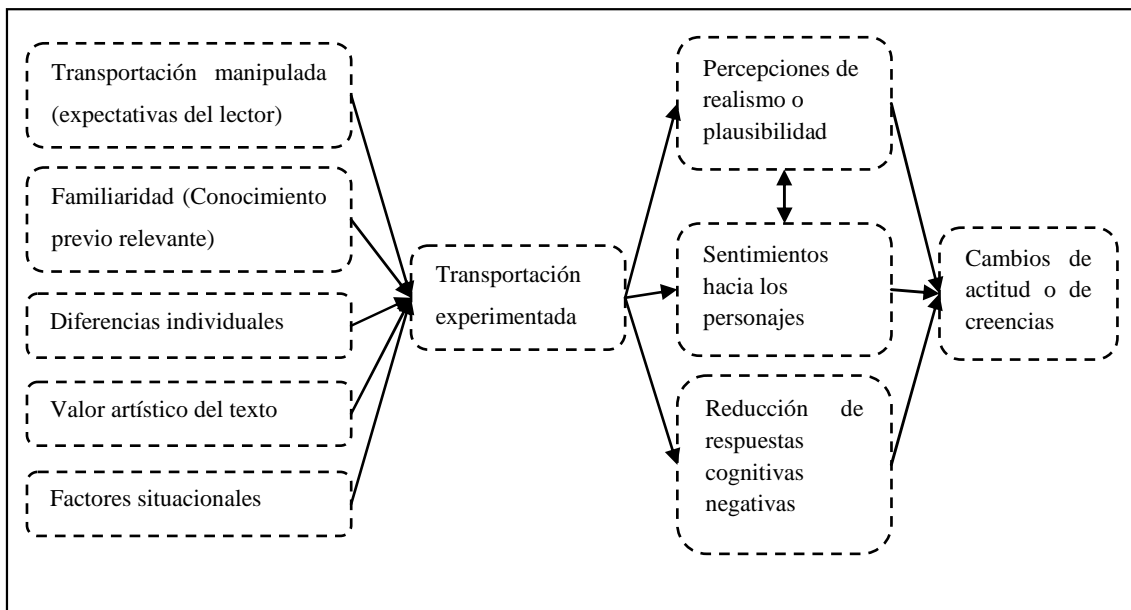


figura 8. Condicionantes y efectos de la transportación literaria (traducido de Green 2004)

La figura anterior muestra un conjunto de condicionantes que supeditan el grado de transportación que experimenta el lector durante la lectura de la obra literaria: las expectativas del lector ante la obra, su familiaridad con esta, las diferencias individuales de cada persona, el valor artístico del texto narrativo y los distintos factores situacionales a la hora de realizar la lectura. Si las condiciones son las adecuadas se produce el efecto de transportación literaria que, a su vez, lleva al lector a experimentar las ilusiones de realidad y plausibilidad de la obra y la generación de sentimientos reales hacia personajes ficticiales. Por último, la interacción entre lector y obra y sus efectos derivados puede acabar causando en el primero un cambio de actitud o de creencias personales.

Entendamos los principales condicionantes para la transportación. En primer lugar, la transportación manipulada se refiere a todos los factores que, de forma consciente, influyen en el lector a la hora de elegir un libro. La opinión de un amigo, que la obra haya sido escrita por nuestro autor favorito, que pertenezca a un género narrativo determinado, haber visto la película... Independientemente del motivo, el lector debe prestarse voluntariamente al juego literario, ya que sin el deseo de ser

transportado es muy difícil conseguir que se produzca este efecto. Tal como advertíamos, un lector suspicaz no se presta a sentirse movido por la historia, ya que no abandona su percepción de la artificialidad de la obra. Por el contrario, la transportación al mundo narrativo requiere de esa fe poética de la que hablaba Coleridge. Una predisposición que no garantiza por sí sola que nos sintamos viajar al mundo de la historia, y que tal vez varíe con el paso del tiempo con la influencia de los otros condicionantes: podemos empezar a leer un libro con gran interés e irlo perdiendo progresivamente por culpa de una trama aburrida o por un estilo recargado. Jugando con todos los factores asociados a la transportación manipulada, el equipo de Green intentó modificar el grado de transportación de distintos lectores. Por ejemplo, trataron de reducir la transportación de aquellos sujetos a los que se daba instrucciones previas donde se les pedía que se concentraran en los aspectos superficiales del texto. También se buscó un bajo nivel de transportación a partir de instrucciones en las que se pedía que evaluaran distintos aspectos de la historia. Y por el contrario, se intentó aumentar el grado de transportación mediante técnicas de relajación que permitieran al lector una mayor receptividad mental. Sin embargo, el resultado no acompañó a las hipótesis iniciales: ninguna de las tres técnicas sirvió para modificar el grado de transportación de los lectores de forma relevante.

El segundo condicionante de la transportación literaria es la familiaridad con los acontecimientos del mundo narrativo. Ante una obra con un protagonista homosexual, no se implica de la misma forma el lector homosexual que el lector que no lo es, o que nunca ha tenido relación con ninguno. En relación con este grado de implicación, Dolf Zillmann propuso que en respuesta a una situación dramática, las personas cuyos juicios morales son congruentes con los del personaje que la sufre se ven más envueltos en la narración (1994). Esta familiaridad se produce porque el lector recurre a sus experiencias previas para trazar paralelismos con la experiencia del personaje literario y encontrar así puntos en común, logrando una mayor comprensión de los sentimientos y desarrollando fuertes lazos emocionales. De esta forma, alguien que ha vivido experiencias similares a las de los personajes es capaz de reconocer las situaciones que vive –recordemos el fenómeno de la resonancia- y entender mejor sus pasiones o intereses. Como veremos más adelante, esta forma de participación está directamente relacionada con la empatía.

En este caso el efecto es bidireccional. El lector aplica su conocimiento previo sobre el personaje, pero los acontecimientos que tienen lugar en la ficción afectan al lector en sus relaciones en el mundo real. Al vernos transportados al mundo narrativo, aprendemos de la historia que vivimos y trasladamos ese conocimiento adquirido a nuestro conocimiento de la realidad, lo que enfatiza el hecho de que la literatura puede ser una vía poderosa para reforzar y reavivar ciertas lecciones vitales. Gracias a esta cualidad de las ficciones, se hace patente la importancia de la literatura como simulación social en cuanto a la posibilidad de experimentar situaciones que de otra forma no experimentaríamos en nuestro día a día y frente a las que no sabríamos cómo actuar. La ficción literaria es tan eficaz que incluso nos puede llevar a sorprendernos con los juicios y conclusiones que somos capaces de realizar frente a estas situaciones.

Un ejemplo de ese efecto de familiaridad con el texto lo podemos encontrar durante la lectura de *Disgrace*, de J. M. Coetzee. La obra presenta un primer capítulo en el que David Lurie, un profesor universitario de Ciudad del Cabo, mantiene una relación con una de sus alumnas. La situación acaba en un duro episodio en el que la joven le acusa de haber abusado de ella, algo que, por otra parte, se insinúa en el texto. Molesto por el trato que recibe, Lurie decide alejarse de la ciudad e irse a vivir al campo con su hija Lucy, quien trata de integrarse con gran dificultad en la comunidad mayoritariamente negra de la zona. Al poco tiempo de su llegada, padre e hija sufren un cruel incidente que marca su relación y su futuro a partir de entonces.

Coetzee demuestra un gran dominio de la psicología de sus personajes y de la capacidad de manipulación del lector a la hora de crear juicios sobre las acciones de los protagonistas de esta obra. Sabiendo que una parte importante de su público es de raza blanca y mediana edad –e incluso, en una proporción no desdeñable, con formación académica-, el escritor configura un texto que nos anima a ponernos en el lugar de Lurie a pesar de su intento de violación de la joven Melanie y su negativa a pedir disculpas por tal abuso de poder.

Para lograr ese efecto, las acciones y pensamientos de Lurie se ven representados a partir de la construcción de un relato filtrado a través de la sensibilidad de un varón blanco y culto de clase media y edad avanzada, lo que acaba por normalizar los actos del protagonista por muy reprobables que sean. Para un lector que encaje con ese perfil, es mucho más sencillo sentir familiaridad hacia Lurie que hacia la joven



universitaria o hacia los violadores de su hija Lucy. En cambio, los lectores en edad universitaria muy probablemente se ponen en la piel de Melanie y consideran al profesor un personaje indeseable<sup>19</sup>. La interpretación del texto varía en función de las diferencias individuales de cada lector. Aspectos como la inteligencia, la comprensión lectora, la lengua materna, la cultura, el sexo, la edad, la religión o el origen geográfico del lector hacen de su experiencia lectora un acto irrepetible. Además, todas esas diferencias llevan a cada persona a tener experiencias vitales distintas, lo que lleva a conocimientos distintos, aprendizajes distintos, lecturas distintas y visiones distintas del mundo en que viven.

El estudio de las diferencias individuales entre lectores es un ámbito que debe ser desarrollado ampliamente si se desea crear una línea de trabajo sólida dentro del ámbito de los estudios literarios cognitivos, dirigiendo nuestra atención hacia análisis rigurosos de toda la información derivada del estudio de dichas diferencias (Gerrig 2011:88) para lograr obtener conclusiones sobre cómo lo que nos hace únicos influye en nuestra interacción con cualquier tipo de obra artística. Por este motivo, limitar la investigación de la experiencia literaria del lector a construir teorías basadas en conductas promedio de una muestra estadística implicaría caer en un grave error de comprensión de este principio de unicidad (Gibbs 2011:98).

Además, conocer más a fondo el papel de las diferencias individuales permite que comprendamos por qué existe tanta variabilidad en nuestras reacciones emocionales frente a un texto y, en general, en nuestras formas de entender la obra. Si recordamos, que una interpretación difiera de otra viene dado por las diferencias entre lectores, pero estas no solo dependen de sus personalidades sino también de las convenciones que emplean en la lectura (Martin 1994:161). Una educación concreta lleva a cada lector a tener un interés determinado por la lectura y no solo eso, también una capacidad distinta para sentirse movido por la historia. Hay gente capaz de zambullirse en un relato con solo leer unas pocas líneas y en cambio otros no son capaces de atravesar la barrera del texto pese a su interés por la historia y la idoneidad del momento de la lectura. Esta

---

<sup>19</sup> Así lo explica Blakey Vermeule en *Why Do we Care about Fictional Characters* (2010). La autora cuenta que incluyó *Desgracia* entre las lecturas del curso y que al comentarla en clase esperaba que los alumnos se pusieran del lado de David Lurie en el episodio de la violación de su hija Lucy. Para su sorpresa, los alumnos consideraban ese episodio como una especie de justicia poética respecto al acto de violación que sufrió Melanie, con la que realmente se indentificaban. En cambio, Vermeule, pese a ser mujer, sentía una mayor familiaridad hacia el profesor.

habilidad para sentirse afectado por las historias es definida por algunos autores como *transportabilidad* (Dal Cin, Zanna, y Fong 2004; Mazzocco et al. 2010).

A nivel ontológico, podemos entender la transportabilidad como la capacidad para atravesar la frontera entre el mundo real y el del universo narrativo. La relación es directamente proporcional: un alto grado de transportabilidad está asociado a una gran facilidad para sumergirse en el mundo ficcional. Sin embargo, ¿cómo cuantificar esa habilidad para colarnos en los mundos posibles de los libros? La tarea de diseñar una escala de transportabilidad que identifique el potencial de transportación de cada individuo se presenta aparentemente inabarcable.

Para empezar se desconocen los factores que afectan la variabilidad de una característica de ese tipo. Tampoco existen indicadores que sirvan a modo de medida de lo transportado que se ha sentido un lector, al menos en términos cuantificables. Muchos investigadores recurren a encuestas para medir el grado de transportación que ha sentido un lector durante la lectura de un texto narrativo, pero no nos estamos refiriendo al mismo término cuando hablamos de una transportación concreta (asociada a un momento nada más) o de la capacidad inherente a una persona. Lo que parece estar claro es que la transportabilidad es una característica que pone de manifiesto la suspensión voluntaria de la incredulidad del lector y que muy probablemente esté asociada a los mecanismos cognitivos relacionados con áreas encargadas de la abstracción mental, la imaginación e incluso con los circuitos implicados en los procesos de divagación: la red neuronal por defecto<sup>20</sup>. Al final, que sintamos que viajamos al universo de una obra narrativa y que vivimos otras vidas no es más que un fenómeno análogo a lo que en inglés se conoce como *daydreaming* y que se produce en nuestra mente mientras somos guiados por el texto.

El deseo de vivir otras vidas, o dicho de otra forma, introducirse en la perspectiva de otras personas y personajes, es precisamente otro de los mecanismos

---

<sup>20</sup> La red neuronal por defecto (*default mode network*, o DMN) suele asociarse a las situaciones en que soñamos despiertos o divagamos (Mar, Mason y Litvack 2012), y participa en el uso de la imaginación, la memoria autobiográfica, la teoría de la mente o la planificación de sucesos futuros (Smallwood et al. 2012; Smallwood et al. 2013; Richardson 2015), lo que implica una relación directa con los procesos asociados a la lectura de ficción. De hecho, existen algunas investigaciones que empiezan a estudiar la relación entre esta red y la mente lectora, demostrando que, por ejemplo, la activación de la red neuronal por defecto está asociada a las características mencionadas pero también a una menor comprensión del propio texto, dado que de alguna forma estamos divagando –y con ello, desviando nuestra atención de la página- (Smallwood et al. 2013).

cognitivos relacionado con las diferencias individuales entre lectores. Leer es ponerse en la piel de los personajes y experimentar en su mundo, lo que supone que tratamos a entidades ficticias como si tuvieran mentes propias que les permiten pensar y sentir.

Lisa Zunshine dedica parte de su investigación al estudio de este fenómeno conocido como teoría de la mente<sup>21</sup> aplicado a la lectura de ficción narrativa (2006). La teoría de la mente es la habilidad para comprender y predecir el estado mental propio y ajeno a través de la observación de, principalmente, los signos corporales que apreciamos en los otros. Tal como podemos suponer, en la lectura de ficción esta capacidad se practica a través de la observación de los signos que el autor ha decidido escribir, por lo que según Zunshine, la teoría de la mente es perfectamente aplicable a la lectura de novelas. El lector es capaz de inferir los estados emocionales de un personaje literario a partir de las pistas que el autor ofrece al respecto: entendemos que un personaje está nervioso si se agita o respira apresuradamente en un contexto, mientras que sabemos que está excitado sexualmente si el contexto es otro distinto.

Además, la literatura no solo sirve para practicar nuestras habilidades cognitivas, sino que también nos permite divertirnos mientras lo hacemos. Parte del disfrute de un lector se debe a su predisposición para jugar con las perspectivas y expectativas de los personajes, lo que como hemos dicho permite entrenar su capacidad de lectura mental (*mind reading*) y desarrollar su habilidad en la teoría de la mente. Este hecho respaldaría algunas propuestas que defienden que los lectores habituales de ficción literaria tienen mayores habilidades para reconocer señales interpersonales al estar más

---

<sup>21</sup> Contra los usos habituales en ciencia de la palabra 'teoría', la teoría de la mente engloba un conjunto de definiciones empleadas en filosofía, psicología y demás ciencias cognitivas para referirse a nuestra capacidad de atribuir pensamientos e intenciones a otras personas y, en general, a otras entidades entre las que encontramos a los personajes literarios. Gracias a esa capacidad podemos no solo conjeturar sobre el estado mental de otra persona –lo que incluye sus pensamientos, sus creencias o sus emociones–, sino también predecir su conducta e intenciones, así como comprender y reflexionar sobre el nuestro. El antropólogo y psicólogo Gregory Bateson fue uno de los primeros investigadores en observar un precedente de la teoría de la mente en animales (1973). Bateson observó el juego de perros jóvenes y detectó ciertas señales que permitía a los animales diferenciar entre la simulación de una pelea o una lucha real. Sin embargo, son los etólogos David Premack y Guy Woodruff los que acuñaron el término para explicar las conductas observadas en el estudio de chimpancés (1978). En el experimento los investigadores mostraban al chimpancé un vídeo en el que aparecía alguno de sus cuidadores encerrado en una jaula e intentando coger un plátano fuera de su alcance. Cuando la persona trataba de utilizar algún instrumento para llegar a su objetivo –un banco, un palo–, se pausaba la imagen y se mostraba a Sarah dos fotografías con solo una solución correcta. A partir del alto número de aciertos, los investigadores dedujeron que si el chimpancé tenía esa conducta era debido a que atribuía al cuidador estados mentales, intenciones y conocimientos, por lo que acabaron suponiéndole una teoría de la mente.

entrenados en su detección (aunque es lógico pensar que depende en gran medida del material con que se entrena). Asimismo, la predisposición a participar en el juego de la lectura mental está directamente relacionada con una mayor probabilidad de que se produzca la transportación literaria del lector.

Hasta ahora hemos hablado de los condicionantes necesarios para la transportación desde la perspectiva de la mente del lector, pero no podemos dejar de lado el componente de literariedad del texto. A fin de cuentas, para que un lector se sienta transportado a un mundo narrativo, este mundo debe ser creado de alguna forma; para que pueda entrenar su lectura mental con los personajes, dichos personajes deben ser consistentes; para que se sienta atrapado a nivel emocional por una situación determinada, la situación debe ser descrita mediante los mecanismos narratológicos correspondientes. La transportación literaria es un efecto producido durante la lectura, lo que implica una interacción entre lector y obra.

Para empezar, el potencial de transportación de una obra no está directamente relacionado con el valor artístico del texto. El ejemplo más claro lo encontramos en los *best sellers*, obras que demuestran a diario que no es necesaria una alta literariedad para atrapar a millones de personas de todo el mundo. El uso de un lenguaje sencillo, emplear recursos narrativos como un suspense continuo y creciente, o caer en espacios emocionales comunes –el amor imposible, por ejemplo– pueden parecer fórmulas de escaso valor artístico pero son rasgos que facilitan el acceso popular a la lectura aunque la experiencia de transportación resulte repetitiva y elemental.

Sergio Vila-Sanjuán identifica unos pocos espacios comunes en la gran mayoría de los *best sellers*. Su grata lectura se debe a que dominan un lenguaje claro, alejándose del barroquismo y la prosa densa; encuentran estrategias que amenizan la lectura como la dosificación de la intriga o el uso del clímax en partes significativas de la obra; dan mucha importancia a la narratividad de la obra, esa voluntad de presentar los hechos como un relato; y comparten un tono positivo en un gran porcentaje de las obras. De los tres objetivos básicos del acto de leer que identifica Vila-Sanjuán –información, entretenimiento y placer estético–, el *best seller* combina las dos primeras variantes con éxito, y en algunos casos incorpora la tercera (2011).

Además de los *best sellers*, históricamente se han identificado dos tipos de obras cuyos estilos atraen y transportan al lector a su mundo narrativo de una forma más

efectiva (Green and Brock 2000): los clásicos y la literatura de género. En primer lugar encontramos los clásicos, que por su estilo son atemporales y permiten la inmersión a lectores de distintas épocas y con distinto grado de entrenamiento literario, sean expertos o lectores muy ocasionales. Hablamos de obras como *Moby Dick* o *Madame Bovary*.

Una de las razones de que sigan atrayendo a lectores actuales podría estar en el concepto definido como *tellability* o configuración de hechos que precede a la propia escritura de la obra literaria. La *tellability* de una obra narrativa se percibe de forma independiente al texto y está asociada a la historia en sí, y no al discurso. Las historias de los clásicos se pueden considerar construcciones atemporales que resisten su lectura en cualquier época y circunstancia social, lo que permite que continúen siendo leídos e interesando a sus lectores. Durante la lectura de una obra literaria, el lector encuentra un significado al relato que depende de las determinaciones del texto pero también, y en gran medida, de las indeterminaciones. Su situación social y diferencias individuales influyen en la forma en que reciba el texto y con ello, del significado que acaba teniendo la obra para este. Además, las distintas comunidades de lectores existentes en las sociedades de una época desarrollan interpretaciones comunes, aunque tal vez distintas tanto a las de otros períodos históricos como a las interpretaciones que realizan otras comunidades de la misma época y distintos entornos sociales. Una obra como *Moby Dick* se puede interpretar como la caza de una ballena, la lucha entre el bien o el mal, o la batalla psicológica de un hombre contra sus demonios personales.

El otro tipo de recursos efectivos para la transportación lectora lo encontramos en aquellas obras de un género específico que cumplen con las técnicas concretas que todo lector espera de ellas. Son, por ejemplo, las novelas de detectives o las románticas, donde el lector no solo supone una estructura determinada sino que espera que se cumplan determinadas convenciones de forma ineludible. El lector de un género literario concreto disfruta de la lectura de este tipo de obra al sentirse cómodo en un entorno que le es familiar y cuyas características –las emociones que provoca, los escenarios que describe, el suspense con el que juega- le permiten evocar un conjunto de sensaciones que le permiten deleitarse durante la lectura. De la misma forma que los visitantes de un parque de atracciones se suben repetidamente en una montaña rusa sintiendo en cada viaje las mismas emociones, los lectores de género no esperan otra

cosa que las mismas vueltas y tirabuzones de la última vez que leyeron una obra de ese estilo.

Sin embargo, este tipo de mecanismos narrativos no tienen el calado necesario como para provocar cambios permanentes en el lector. Tras la lectura de obras donde el escritor ha programado determinados acontecimientos emocionales para provocar respuestas como la ansiedad o el miedo, la experiencia no nos ha cambiado a un nivel profundo -no somos *otras personas*- como sí puede suceder tras la lectura de obras de mayor complejidad a la hora de jugar con las vicisitudes de sus protagonistas y, por ende, con las nuestras. Las obras literarias del segundo tipo son capaces de desestabilizar nuestro sistema de personalidad (Djikic y Oatley 2014:500) mediante fluctuaciones de gran intensidad provocadas por las situaciones que la narración refleja y que resuenan en nuestra mente. En cambio, las del primer tipo logran fluctuaciones de menor grado que permiten a nuestro sistema de personalidad volver a su estado inicial tras finalizar la lectura.

Volviendo al ejemplo del parque de atracciones, si un aficionado a las montañas rusas monta en una durante un día en que se encuentra mareado, la experiencia no acaba siendo del todo satisfactoria. Por muy favorables que sean todos los otros signos –entusiasta de las emociones fuertes, interés desarrollado durante días por montar en la montaña rusa-, una situación específica desfavorable entorpece irremediabilmente el resultado final. Lo mismo sucede durante la lectura de una obra literaria. Los factores situacionales son aquellos condicionantes que influyen en la transportación asociada con cada lectura según la situación concreta en que se realiza. Un dolor de cabeza o una mala disposición para leer puede abortar cualquier intento de zambullirse en la historia narrada. El lector tal vez no pudo leer un libro porque el intento se produjo durante una temporada dura de su vida –una ruptura sentimental o la muerte de un familiar-. No solo es importante que conozcamos el efecto emocional de la transportación a un mundo ficcional, sino también con qué emociones previas nos enfrentamos a él.

Hasta este punto hemos descrito los condicionantes necesarios para que tenga lugar este efecto de traslado, pero aún no hemos abordado los efectos cognitivos que tienen lugar como consecuencia de este viaje al mundo posible de la historia y que son a su vez la causa de la ilusión de la transportación. Si recordamos el estado de trance al que aludía Holland, a través de la transportación al mundo ficcional sentimos que nos

fundimos con la historia, que la narración nos absorbe. Dejamos de percibir nuestro propio cuerpo, disminuyendo en gran medida nuestra propiocepción<sup>22</sup>. Nuestro entorno, tanto a nivel temporal como espacial, se esfuma por completo dejando lugar al entorno de la ficción (2009:42), con lo que el lector siente que lo que está leyendo es algo que no pasa en su “aquí” ni su “allí”, sino en algún lugar del mundo de la historia. La lectura del libro se siente como un sueño, lo que implica que el lector mantiene su credulidad frente a los acontecimientos de la historia. Y es precisamente este efecto de ensoñación el que conduce al lector a sentir ira o tristeza o miedo hacia la gente y situaciones de la obra literaria como si no fuera solo una historia.

Tal como vemos, el sueño es una analogía llena de significado por la relación que guarda con la inmersión literaria. En las dos situaciones se crean ficciones que pueden a ser altamente vívidas, el lector o soñador se siente parte de la historia, y se construyen mundos posibles que nacen de nuestra realidad. También en los instantes en que se produce la transportación se puede observar el paralelismo entre ambos procesos. Durante la lectura empezamos con una primera fase consciente en la que una persona decide abrir el libro y empezar a leer las palabras impresas sobre el papel -o pantalla-, seguida de una segunda fase inconsciente en que se produce la transportación. Trasladando estas dos fases de consciencia/inconsciencia al mundo de los sueños, también existe una decisión consciente de irse a la cama que realizamos de forma deliberada, pero entramos en la duermevela sin ser conscientes de ello. Es por esta razón que podemos identificar fácilmente los instantes en que despertamos o perdemos la ilusión de transportación literaria, pero en cambio se nos hace muy difícil identificar los momentos en que nos quedamos dormidos o empezamos a sentirnos arrastrados hacia el universo ficcional. Si tratamos de estar pendientes de ese salto a la ficción, es precisamente nuestra propia atención la que imposibilita toda posibilidad de inmersión literaria.

Este periodo de transición entre el estado consciente y el inconsciente, o en términos literarios, entre el lector no transportado y transportado al mundo ficcional, se conoce como liminalidad, y hace referencia a la dificultad para apreciar el umbral entre un estado y otro. El término fue acuñado por el antropólogo Arnold van Gennep durante sus estudios de los ritos de paso en pequeñas sociedades no industrializadas.

---

<sup>22</sup> La propiocepción es el sentido que informa al organismo de la posición de los músculos, la capacidad de sentir la posición relativa de partes corporales contiguas.

Transiciones entre la juventud y la edad adulta o la soltería y el matrimonio requerían de iniciaciones durante las que la persona no era niño ni adulto, soltero ni casado, sino un estadio intermedio e indeterminado con un fuerte valor esotérico. Los espacios o estados liminales cuentan por tanto con fronteras ambiguas, indeterminadas, que no ofrecen la posibilidad de localizar dónde acaba uno y dónde empieza el otro.

Aplicable a campos como la política, los estudios sociales o la psicoterapia, la liminalidad permite comprender la naturaleza cognitiva del paso de un lector no transportado a lector transportado a través de esa ambigüedad que la caracteriza. Durante el tránsito ontológico entre el estado de origen y el estado de destino, el sujeto está tan sumergido en el proceso que no es capaz de percibirlo. Su atención está enfocada en los elementos que construyen el universo destino y no nos permite apreciar su naturaleza artificiosa. Lo mismo sucede durante las alucinaciones hipnagógicas que se producen poco antes del inicio del sueño o en el periodo de adaptación a un entorno de realidad virtual. El participante se aclimata a la situación y pierde la noción del procedimiento en el que está absorbido, y precisamente esa pérdida de atención precipita la transición.

El mismo principio actúa en cualquiera de los aspectos con los que se identifica la transportación literaria: si dirigimos nuestra atención hacia cualquiera de ellos, evitamos que se lleven a cabo. Esa es la causa de que, por ejemplo, no pensemos en nuestro cuerpo o en la realidad circundante al estar totalmente sumergidos en la historia. Imaginemos nuestros hábitos al despertar cada mañana. Desayunamos, nos damos una ducha, nos vestimos y nos vamos a trabajar. Muy probablemente en ese proceso nos hayamos atado los zapatos. Si reflexionamos sobre el resto del día, en ningún otro momento habremos vuelto a pensar en nuestros zapatos hasta que nos haya tocado volver a quitárnoslos. A ese fenómeno cognitivo se le conoce como *habituación* y tiene lugar cuando nuestro cerebro reduce la respuesta que da a un estímulo al convertirse en repetitivo. Dicho de otra manera, nuestro cerebro ahorra energía cuando observa que algo sucede siempre de la misma manera. En el ejemplo de los zapatos, la energía que ahorramos está vinculada sobre todo a la percepción que tenemos de ellos: no estamos todo el día pensando en el tacto que tienen, por ejemplo. En cambio, si se nos cuele una pequeña piedra en el zapato o durante un día lluvioso acabamos con los pies empapados, esos nuevos estímulos no son repetitivos y hacen que parte de nuestra atención se centre en nuestros pies.



Durante la lectura se produce un mecanismo parecido. Una vez abrimos el libro y empezamos a leer, los actos físicos que realizamos son mínimos y repetitivos, poco más que pasar la página cada vez que llegamos a la última palabra de la misma. Esta situación hace que, como al llevar los zapatos puestos durante todo el día, dejemos de prestar atención a esas acciones y sensaciones y nos centremos mayormente en la historia. Precisamente esa atención focalizada en el libro hace que también “desaparezca” todo a nuestro alrededor. El cerebro es un órgano muy ahorrativo que economiza al máximo sus recursos. Estos recursos pueden entenderse como áreas o funciones cognitivas encargadas de realizar tareas específicas. (La peculiaridad del cerebro es que, hasta donde sabemos, su morfología no está asociada directamente con funciones cognitivas concretas sino que estas se encuentran repartidas por distintas áreas de ese topología. Esta situación nos lleva a que una zona como la corteza prefrontal esté asociada a la atención pero también a procesos como la toma de decisiones o la gestión del comportamiento social.) Si nuestra atención está puesta en la lectura de un libro, parece claro suponer que no podemos percibir otros estímulos de nuestro entorno con el mismo grado de análisis. Pero es que además, durante esa lectura y siempre que tenga lugar la transportación literaria, estamos estimulando nuestra corteza prefrontal –entre otras muchas áreas- mediante experiencias ficticias que nos hacen sentir que interactuamos con otras personas –los personajes-, lo que la mantiene ocupada frente a otras tareas.

Holland propone una explicación de corte psicofisiológico para el fenómeno por el que durante la lectura nos centramos en el texto antes que en la realidad que nos rodea. Según el autor, si no podemos cambiar los sucesos de una obra literaria no tiene sentido gastar energía en la herramienta que hubiera servido para tal fin: nuestro cuerpo. Nuestro cerebro puede entonces inhibir los impulsos motores por una simple razón de ahorro energético, ya que no tenemos que utilizar los músculos en los acontecimientos que tienen lugar en el mundo narrativo (2009:47). Cuando un lector se siente transportado al universo narrativo parte de la información externa a ese mundo –es decir, aquellos estímulos que provienen de nuestra realidad- se hace menos accesible (Gerrig 2012:37). Nuestra atención se pierde en la historia y con ello, la imaginación guiada por el texto se convierte en una suerte de percepción del mundo ficcional que hemos creado.

La explicación psicofisiológica de Holland también parece encontrar un sentido a la suspensión de la incredulidad del lector. Si no podemos actuar sobre los personajes y situaciones del mundo narrativo –de ahí que “olvidemos” nuestro cuerpo-, lo mismo sucede en sentido contrario: el león del relato no puede atacarnos, ni podemos sufrir ningún tipo de daño con la tormenta que está teniendo lugar en la narración que estamos leyendo<sup>23</sup>. Al no vernos en peligro, nuestro cerebro considera que no nos puede suceder nada malo y desactiva el sistema por el que habitualmente comprobaría la veracidad de los sucesos<sup>24</sup> (la conocida como regulación de la incredulidad). En consecuencia, se produce una deriva entre la postura representacional y la neutralización subsecuente de los efectos típicamente inducidos por esa representación (Schaeffer 2002:144). El lector se cree cuanto sucede en la historia siempre que exista la predisposición por su parte. El propio Holland apunta que desde el punto de vista neurológico, empezamos a comprobar nuestra realidad cuando realizamos alguna acción o cuando planeamos hacerlo en respuesta a un estímulo (2009:68). Si no hay estímulo, no hay necesidad de preocuparse en la veracidad de lo que tiene lugar.

Sumado a esa disposición a creerse lo que le cuentan, la transportación literaria también lleva a nuestro cerebro a separar el *qué* del *dónde* (el primero de carácter conceptual, el segundo empírico), algo que nunca sucede en la vida real donde

---

<sup>23</sup> Como metarrepresentación de un proceso de lectura anómalo por el que el lector no inhibe sus acciones ante los acontecimientos de la historia, tenemos la reacción de Don Quijote frente al teatrillo de Maese Pedro. Don Quijote asiste a la representación que se está llevando a cabo con marionetas de la leyenda de Gaiferos y Melisendra. En el momento en que los moriscos persiguen a la pareja de enamorados, Don Quijote es incapaz de identificar la naturaleza ficcional del relato y acude en ayuda de los protagonistas, destrozando a espadazos el teatrillo. La reacción emocional es coherente con los hechos que son narrados, pero no así la falta de inhibición de sus acciones. Un análisis teórico en mayor profundidad de este episodio puede encontrarse en nuestro capítulo “Don Quixote’s Response to Fiction in Maese Pedro’s Puppet Show: Madman or Transported Reader?” dentro del volumen *Cognitive Approaches to Early Modern Spanish Literature* editado por Isabel Jaén y Julien Jacques Simon (Ródenas y Valenzuela 2016).

<sup>24</sup> El teórico Jean-Marie Schaeffer define esta escisión a través de la hipótesis de que el fingimiento lúdico asociado a la ficción “realiza una separación entre los módulos mentales representacionales (perceptivos y lingüísticos) y el módulo epistémico de creencias. En situación «normal», todo lo que es tratado por los módulos representacionales (ya sea en el modo de la percepción o en el de la denotación lingüística) posee un valor epistémico (verdadero, falso, probable, improbable, posible, imposible, etc.) para ser almacenado a continuación en la memoria a largo plazo en forma de creencias utilizables directamente en nuestras interacciones cognitivas y prácticas con el mundo. La situación de fingimiento lúdico, por el contrario, corta ese lazo, lo que exige un tránsito permanente entre la postura representacional y una neutralización de los efectos normalmente inducidos por esa representación.” (2002:145). Según Schaeffer, la evitación de la excitación del sistema motor es asociada al mecanismo biológico llamado «freno de motor» que actúa mientras nuestro cerebro sueña, produciendo señales inhibitorias que bloquean la acción física como respuesta a cualquier acontecimiento del sueño (2002:158).

asociamos cualquier acontecimiento con el lugar donde ha sucedido. Este efecto de escisión es parte de la causa de que los personajes literarios que encontramos en los libros nos parezcan personas reales y de que los tratemos como tales. Al no haber estímulo físico no necesitamos comprobar esa realidad del mundo narrativo y es de esa forma que empezaremos a creer, a sentir como reales los mundos imaginarios de la literatura.

Todo lo dicho anteriormente es cierto para aquella literatura de corte mimético-realista que pretende crear la ilusión de un mundo narrativo. Durante las lecturas de ese tipo de obras es habitual sentir que viajamos al universo ficcional y que todos sus elementos cobran vida. Mientras nos sentimos absorbidos por la narración no solemos prestar atención a la calidad estilística de la representación, aunque siempre podemos mostrar apreciación por esa característica más adelante, u oscilando entre la apreciación estilística y la transportación lectora (Koopman 2015:20). De hecho, el propio proceso de la transportación acostumbra a verse interrumpido en muchas ocasiones pero eso no resta continuidad a nuestra sensación final. Como ya hemos indicado, la discontinuidad es una característica connatural a la transportación literaria. Sin embargo, a diferencia de las narraciones ilusionistas existe otro tipo de obras literarias en las que se obstaculiza de forma deliberada ese fenómeno, desviando nuestra atención hacia la propia artificialidad del texto, hacia el proceso de lectura, el de construcción de la obra o hacia el entorno real que nos rodea. Estamos hablando de la metaficción<sup>25</sup> (Currie 1995; Hutcheon 1980; Waugh 1984), en la que el medio físico de la historia, el libro, forma parte de la narración.

Las metaficciones sitúan la epistemología en un segundo plano para atraer nuestra atención hacia la ontología de la obra (McHale 1987a:11). Si en todas las ficciones el lenguaje utilizado es representacional y construye un universo ficcional –un heterocosmos completo y coherente–, en la metaficción este hecho se hace explícito para que así, durante la lectura, el lector interactúe con un mundo del que se le fuerza a recordar su carácter ficcional. Paradójicamente, el texto a su vez requiere su participación, estimulándole intelectualmente, imaginativamente y emocionalmente en su cocreación. La propia paradoja del texto es que se trata de una creación

---

<sup>25</sup> Una de las definiciones más citadas del término “metaficción” es la de Robert Alter: “A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (1975:x).

autorreflexiva que a su vez se focaliza en el exterior, orientándose hacia el lector (Hutcheon 1980:7).

Este tipo de ficción postmodernista se encarga de hacer visibles las costuras de la obra literaria haciendo que el salto entre el mundo real y el ficcional, o entre distintos niveles ontológicos dentro del universo narrativo, sea lo más estridente posible. De esa forma, si el texto nos conduce a tomar conciencia de cómo ha sido construida la historia, pensar en los acontecimientos de la misma como si fueran reales se convierte en un acto menos racional (Polvinen 2013:166), naciendo así una distancia entre el lector y los hechos narrados, con el consecuente fenómeno de extrañamiento. Como en el caso del *Foe* de Coetzee, este tipo de ficciones permiten que creadores y creaciones compartan habitación y dialoguen entre ellos, violando los límites de la ficción ilusionista. También pueden contradecirse registros históricos oficiales, introduciendo anacronismos o integrando elementos históricos con otros fantásticos (McHale 1987:90). Son muchas las formas en que estas ficciones captan nuestra atención y la conducen al acto de su escritura a través del mencionado giro autoconsciente propio de su carácter introvertido (Hutcheon 1988:128).

Ese gesto *narcisista* puede ser a su vez de dos tipos, según la manera en que el autor hace visibles los mecanismos de autorreferencia. El tipo abierto o manifiesto está presente en los textos donde la autorreferencia y la autoconsciencia son evidentes, habitualmente tematizado o alegorizado de forma explícita dentro de la ficción. En cambio, en el tipo encubierto este proceso se encuentra a nivel de estructura, internalizado. Puede ser autorreflexivo pero no necesariamente autoconsciente (Hutcheon 1980).

En definitiva, durante la lectura de literatura metaficcional el lector se ve inducido a participar en la historia mediante mecanismos narrativos utilizados para tal fin. En esas ocasiones nos vemos capaces de actuar donde un momento antes no creíamos poder hacerlo (Holland 2012:73). Esta situación imprevista durante la lectura altera nuestros sistemas de comprobación de la realidad, desactivados hasta el momento y activados mientras tiene lugar la instigación a participar al lector. Como resultado, el lector reacciona de la misma forma que frente a una broma o juego si el recurso es puntual –una esporádica aparición del escritor–, aunque puede acabar causándole una importante sensación de ansiedad si perdura en el tiempo.

### 1.3.4 Transportación y transformación.

Escribe Milan Kundera sobre Don Quijote en *El Telón* que la vida humana como tal es una derrota, y que lo único que nos queda ante esa irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla (2005:21). Más adelante concluye que esa es la razón de ser del arte de la novela. El aprendizaje es, junto con el entretenimiento y el goce estético, una de las principales razones por las que leemos literatura. Este tipo de aprendizaje, sin embargo, no es de una naturaleza técnica o utilitarista, sino que como dice Kundera, nos enseña a comprender la vida a través del simulacro de la misma que es una obra literaria. Nos sumergimos en mundos ficcionales y aprendemos de la simulación social que tiene lugar en ellos.

Habiendo conocido los condicionantes de la transportación literaria y los efectos cognitivos que provoca durante la ilusión, es interesante detenerse a conocer las consecuencias a medio y largo plazo que puede suscitar en el lector. Cuando leemos sentimos que vivimos otras vidas y experimentamos un conjunto de acontecimientos que conforman el relato. Experiencias que no suceden en el mundo real, pero que nos sirven para entenderlo mejor a través de las ficciones. El objetivo de la ficción no es, por tanto, conducirnos a error, elaborar apariencias o ilusiones, sino que los engaños que elabora son el vector gracias al que puede empujarnos a implicarnos en una actividad de modelización mimética ficcional -adoptando la actitud o disposición mental que adoptaríamos si nos encontrásemos realmente en la situación ficcional-, entrando en la ficción a través de la transportación (Schaeffer 2002:183).

Todo ese proceso puede dar lugar a un aprendizaje vital que en cierto modo nos hace diferentes, ya que la literatura crea simulacros de realidad, creando entidades y hechos que se asemejan a entides y hechos acaecidos o posibles (Segre 1985:248). En defensa de este argumento, muchos escritores y teóricos consideran que las mejores narraciones son aquellas que nos transforman, que nos convierten en personas distintas de las que éramos cuando empezamos a leer el libro. Para los románticos era tan válida y didáctica la experiencia personal como la adquirida en la lectura<sup>26</sup>. En consecuencia,

---

<sup>26</sup> Aunque existían matices. El narrador debía considerarse un hombre sabio para que su experiencia trascendiera los límites del espacio y el tiempo, y el lector pudiera asumir como propia la experiencia ajena (Marí 1979:26).

ser transportado al universo ficcional no supone ningún riesgo físico, pero pueden darse otros tipos de *peligros* durante la lectura: hay libros que nos pueden cambiar la vida por completo. El efecto ya se sospechaba desde la Grecia clásica: Platón, en la *República* y en las *Leyes*, consideraba que la imitación literaria de la mala conducta era una invitación implícita a imitar dicha conducta en la vida real, y ponía como ejemplo las leyendas de dioses y héroes que se conducían inmoralmente, historias que creía que debían excluirse de la educación de los jóvenes guardianes de la *República* (Beardsley y Hospers 1980:24).

En relación con el aprendizaje a partir de la lectura literaria, Umberto Eco plantea que leer relatos significa practicar un juego a través del cual se aprende a dar sentido a la inmensidad de las cosas que han sucedido y suceden y sucederán en el mundo real (1996:96). La idea que defiende Eco es que a través de las obras literarias entendemos mejor el mundo en que vivimos, ya que estamos practicando con otras vidas en el mundo ficcional. Deseamos una vida añadida que prometa sorpresas y maravillas distintas de lo que encontramos en el mundo corriente (Safranski 2009:51).

Al leer nos entrenamos para la vida en un entorno seguro como el futuro piloto de aviación entrena sus habilidades en un simulador de vuelo durante miles de horas. La ficción es, vista de esta forma, una simulación de la vida real y nos puede servir para aprender de ella sin riesgos de ningún tipo. Este enfoque de la ficción como simulación social ha sido desarrollado desde hace años por Keith Oatley (y más adelante por Raymond Mar) a través de múltiples estudios que avalan su propuesta: las historias ficcionales son simulaciones que se desarrollan en nuestras mentes (2011:155).

En realidad, nuestra mente lleva a cabo simulaciones para entender cualquier aspecto de nuestro entorno y adaptarnos a él. Generamos ficciones de forma continua durante toda nuestra vida para interpretar la realidad. Tal como describe David Lodge en *La conciencia y la novela*, “[s]i el «yo» es pura ficción, tal vez pudiera ser la ficción suprema, el logro más grande de la conciencia humana, el que de hecho nos hace seres humanos” (2004:24). Vivimos para comprender el mundo que nos rodea y nos convertimos en receptores de ficciones para lograr este objetivo (Garrido 2011:176). La creación literaria puede entenderse desde este punto de vista como una especie de herramienta más de supervivencia de la especie, en este caso orientada a la adaptación a los entornos sociales: gracias a la literatura aprendemos a conocernos mejor frente a

situaciones que no tenemos por qué vivir o haber vivido en la vida real, y que tal vez nunca nos atreveríamos a experimentar. Podemos asistir a una batalla, un asesinato o una ruptura sentimental sin que corramos peligro, ya que nuestra participación es virtual y no podemos sufrir ningún daño que no se desprenda de las lecciones que aprendamos de la experiencia lectora.

No hay que olvidar que la literatura no busca convertirse en un espejo del mundo, sino poner al descubierto la complejidad y las contradicciones que anidan en él (Garrido 2011:214), y eso también incluye la complejidad y contradicciones que moran en cada uno de nosotros. El lector de ficción literaria puede llegar a sorprenderse de sus propias reacciones frente a situaciones de la historia que está leyendo, al reaccionar de maneras inesperadas. En las simulaciones de una ficción, ciertas verdades personales pueden ser exploradas permitiendo al lector emocionarse y comprender aspectos ocultos de sí mismo que no hubiera sido capaz de descubrir de cualquier otra forma en su vida real (Oatley 1999:101). Volviendo al ejemplo de *Disgrace*, los recursos narrativos de Coetzee pueden acabar llevando al lector a ponerse de parte de un personaje que viola a una alumna, lo que provocaría un gran desasosiego al comprender que está empatizando con un abusador sexual. En ese punto radica la fuerza de la literatura: nos permite experimentar situaciones que de otra forma nunca podríamos vivir y nos permite aprender de ellas y de nosotros mismos.

La forma en que aprendemos de este tipo de sucesos que no hemos vivido en la realidad se fundamenta en la capacidad de nuestra mente para crear modelos del mundo. Pensar es, en primer lugar, trasladar un problema determinado a un modelo mental; entonces, girar la manivela del modelo para producir un nuevo resultado; y por último, trasladar dicho resultado a los términos del mundo otra vez a través de una acción o una respuesta verbal (Oatley 2011:156). Trasladado al ámbito de la lectura literaria, sentirnos transportados al mundo narrativo nos enfrenta con distintos problemas que resolvemos dentro del universo de la historia. Lo interesante de esta situación es que al trasladar el resultado a los términos de nuestro mundo real, estamos aprendiendo lecciones que nos sirven en nuestra vida diaria pese a haber experimentado sus causas en nuestra lectura. Una ficción narrativa es capaz de convertirnos en personas distintas. Leer nos transforma a través del aprendizaje que realizamos.

David Miall define el efecto de transformación sujeta a la transportación de la siguiente forma: cuando leemos, jugamos con los entornos que han sido dispuestos para nosotros en los textos que estamos leyendo, y aunque nunca nos los encontramos en la realidad, nuestra inmersión en el relato los aviva de tal manera que nuestra experiencia en ellos nos permite desarrollar o modificar nuestro yo (2011:337). Existen dos formas posibles de interacción con la obra que pueden cambiarnos a nivel interno: la asimilación y la acomodación. El efecto de *asimilación* es aquel que nos permite alinear el texto con los sentimientos o conocimientos que ya existen en nuestro interior. La asimilación no trata por tanto de una modificación interior sino de una confirmación de lo que ya sabemos o sentimos. En cambio, el efecto de *acomodación* sí que provoca la modificación de nuestros sentimientos y conocimientos con el objetivo de dar sentido a lo que nos es extraño o poco familiar en el texto (Miall 2011:333). Ambas situaciones nos llevan a un aprendizaje y a la consecuente transformación interior, aunque los procesos cognitivos son, tal como hemos visto, ligeramente distintos.

Mediante las simulaciones que tienen lugar en la lectura de ficciones acabamos comprendiendo mejor la realidad gracias a la simplicidad connatural a cualquier relato – simplicidad respecto a la complejidad del mundo empírico, que no está limitado a las concreciones de un discurso literario-. Oatley y Mar afirman que, como las matemáticas, las narraciones simplifican la comprensión de ciertos principios generalizables en los que subyace un importante aspecto de nuestra experiencia (2008:175). Las matemáticas facilitan la comprensión de nuestra naturaleza empírica de la misma forma que las ficciones lo hacen con la naturaleza social. Desde el punto de vista de un ingeniero o un matemático, la transportación literaria y la consecuente transformación del lector puede expresarse sin problemas como un *cambio de base social*.

Un cambio de base –mecanismo análogo al del traslado cognitivo del lector- es la operación que nos permite transformar una expresión dada en cierta base en otra expresión dada en una base distinta que nos facilite llegar a la solución de un cálculo determinado. En concreto, uno de los operadores matemáticos más conocidos que permiten llevar a cabo este reposicionamiento algebraico son las *transformadas*, modificadores expresados de formas como la siguiente:



$$T(f(t)) = \int_{t_1}^{t_2} K(u, t) f(t) dt = F(u)$$

figura 9. Transformada integral aplicada sobre la función f(t)

Sin entrar en los detalles sobre el desarrollo matemático de la expresión, resumiremos la figura anterior en que la función f(t) se ve convertida a través de un cambio de base en una nueva función F(u) que permite una manipulación más cómoda que su expresión de origen. Por ejemplo, la Transformada de Laplace, una de las transformadas más conocidas, permite resolver ecuaciones diferenciales de cualquier orden reduciéndolas a operaciones mucho más sencillas como multiplicaciones o divisiones.

Por lo tanto, si partimos de una función determinada en una base concreta, a partir de su multiplicación por el operador de cambio obtenemos una nueva expresión simplificada de la función inicial con la que podemos facilitar los cálculos a realizar. Sin embargo, a nosotros nos interesa conocer el efecto de esos cálculos en la base de origen, dado que es del punto de donde partimos. Para ese fin existe el operador de cambio contrario o transformada inversa, que devuelve la función a su forma original aunque con los cambios realizados en el traslado al universo simplificado. A nivel gráfico, todo este procedimiento tiene un aspecto como el siguiente:

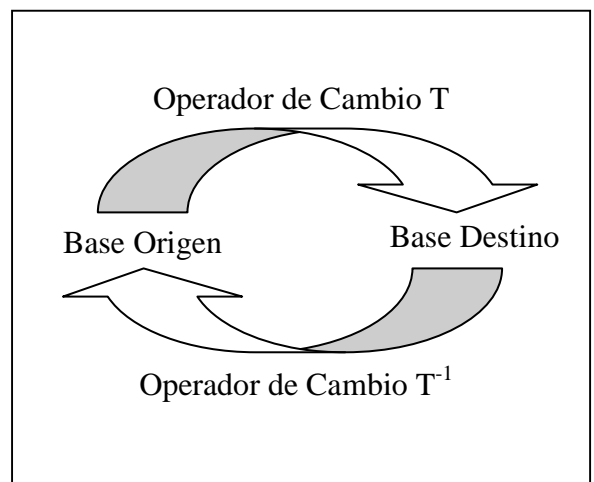


figura 10. Flujo de operaciones en un cálculo con transformadas

Si comparamos este conjunto de operaciones matemáticas con el fenómeno de la transportación literaria y lo relacionamos con la transformación que puede sufrir el lector a través de la lectura, descubriremos que son procedimientos análogos. Entendiendo el lector como la expresión o función original, la base de origen sería el equivalente a nuestro mundo real.

Siguiendo con ese razonamiento, en el mundo empírico tenemos dificultades para llevar a cabo ciertas acciones por los riesgos que suponen para nuestra integridad, por lo que necesitamos de algún tipo de traslación que nos ayude a operar de forma menos compleja y arriesgada. Ese es el papel de la lectura literaria. Al sentirnos transportados al mundo ficcional, equivalente a la base destino, las operaciones se simplifican al no existir ningún riesgo para el lector, quien se ve expresado en los nuevos términos de ese universo a través de los personajes, los acontecimientos y demás elementos de la narración.

Como consecuencia, el lector puede vivir situaciones extremas sin que exista ningún tipo de peligro para él, lo que le facilita el aprendizaje a partir de las experiencias descritas en el discurso. El retorno a su mundo de origen puede acabar desembocando en la transformación del lector, quien gracias a ese aprendizaje se puede haber convertido en una persona distinta. Aprovechando el modelo descrito para los cambios de base asociados a las transformadas, en el caso de la lectura literaria tendríamos un flujo de operaciones parecido al siguiente:

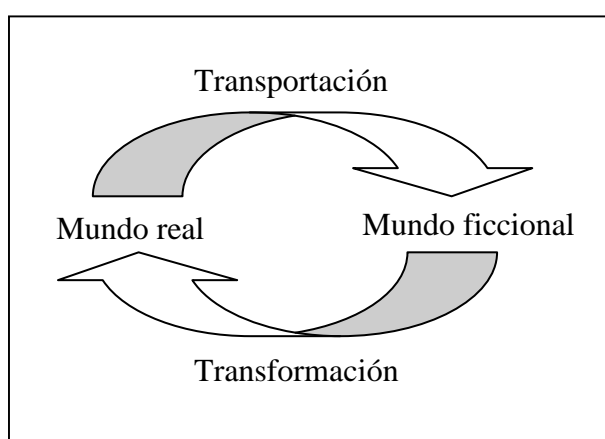


figura 11. Flujo de operaciones de la transportación literaria y el efecto de transformación

Debido al carácter social de ese cambio, el efecto de transformación nacido de la ilusión de viajar al interior del mundo ficcional tiene una base eminentemente emocional. Porque en general, las emociones y sentimientos son los causantes de que la lectura produzca el cambio interior en el lector. Tal y como defienden Mar y Oatley:

What makes literary fiction unique is how fiction stories enable us to be ‘transported’ into a imagined world, offering a form of cognitive simulation of the social world with absorbing emotional consequences for the reader” (2008:174).

El aprendizaje emocional y social es propio de las obras narrativas porque estas tratan fundamentalmente de las relaciones entre personas y su forma de comportarse en los conflictos que se producen entre ellos. Gracias a esta característica esencial de la ficción, podemos gozar de los objetos culturales que son los libros, compartirlos y discutirlos con miembros de nuestra misma cultura (Oatley 1999:115), así como aprender a relacionarnos con otras personas y con el mundo que habitamos. La forma de conseguirlo es inmediata: al tener que proyectarnos en el mundo ficcional para comprender lo que piensan y sienten los personajes (Mar y Oatley 2008:178), también comprendemos el mundo real y las relaciones existentes en la realidad. A favor de esta propuesta, distintos estudios científicos apoyan la relación entre el procesamiento de la ficción y el que de los entornos sociales. En concreto y según concluye un estudio neuropsicológico que desarrolló Raymond Mar, cuatro de las cinco áreas cerebrales asociadas con el procesamiento narrativo están también implicadas en el procesamiento social, lo que confirma la existencia de una base neuronal compartida entre tratar de dar sentido a la gente real y procesar representaciones ficcionales de personas (2004). La causa de que nos sintamos tan atraídos por la literatura se encuentra en que somos criaturas sociales interesados en interpretar al otro (Mar y Oatley 2008:182).

Emociones y aprendizaje social parecen vehicular gran parte de las reacciones del lector literario. Sin embargo, definir las emociones asociadas a la lectura solo en relación con los acontecimientos narrados y las relaciones entre los personajes sería olvidar una porción igualmente importante de nuestra respuesta afectiva durante la recepción de la obra literaria. Nos emocionamos con el trágico destino del protagonista, pero también con el valor artístico de un texto escrito con una determinada intencionalidad estética. Algunos escritores privilegian la historia y otros lo hacen con la construcción de su discurso, pero toda obra literaria presenta cualidades de

narratividad y literariedad. Y frente a esas cualidades, el lector responde de formas distintas que exploraremos en el siguiente capítulo.

## 2. LAS EMOCIONES DEL LECTOR

### 2.1 Hacia una teoría de las emociones. Bases cognitivas de la generación de emociones.

La investigación de las emociones es un área relativamente reciente en el campo de la neurociencia y la psicología. Según apunta Antonio Damasio, a medida que prosperaban las ciencias de la mente y el cerebro durante el siglo XX, los intereses de los investigadores se dispersaron y las especialidades que hoy en día agrupamos en términos generales bajo la denominación de ciencias cognitivas dejaron de lado el estudio de las emociones (2001). Precisamente este autor es el creador de una de las tres obras fundamentales cuya publicación marca el arranque del interés general por el estudio de las emociones: *Descartes' Error* (Damasio 1994), *The Emotional Brain* (LeDoux 1996) y *Affective Neuroscience* (Pankseep 1998). Con la aparición de estos títulos quedaban atrás los años de conductismo que habían relegado las emociones a poco menos que interferencias en las conductas de las personas, y numerosos grupos de investigación se volcaban en comprender la naturaleza de las emociones y su papel en los procesos cognitivos, de los que, como se ha demostrado, no se pueden escindir ya que forman parte de un único conglomerado.

La idea de un ser humano con emociones y razón separadas aunque interdependientes –las emociones interfieren la razón, mientras que la razón modera las emociones- forma parte de la cultura de Occidente desde hace siglos. Platón propuso en el *Fedro* la metáfora del alma humana dividida en tres partes: un auriga y dos caballos. Otorgaba al auriga el papel de la razón y a cada caballo valores antitéticos: uno era blanco, bello y dócil y se dejaba conducir simplemente por una orden, mientras el otro era negro, soberbio y obedecía a duras penas a un látigo con púas. El primero representaba lo que actualmente llamaríamos energía mental, mientras que el segundo actuaba como el componente emocional del ser humano (1998).



figura 12. Escultura inspirada en la metáfora del alma humana de Platón

La dualidad inherente a la imagen del auriga de Platón se ha mantenido en el imaginario colectivo hasta bien avanzado el siglo XX, cuando la evidencia científica ha permitido rectificar esa noción errónea de unas emociones separadas de la razón. En la actualidad, la idea de un acercamiento cognitivo a las emociones está firmemente afianzada entre la comunidad científica y conceptos como la influyente teoría de la evaluación (*appraisal theory*, que defiende que las emociones surgen de valoraciones que realizamos a partir de eventos que causan reacciones específicas en las personas) deben contemplarse incluso en aquellas teorías sobre las emociones que tengan una base puramente biológica.

Gracias a todo ese trabajo, subdisciplinas como la neurociencia afectiva están permitiendo conocer las bases neuronales de los procesos emocionales básicos en su estudio en animales y humanos. Además, dada la relativa juventud de estas áreas de estudio, sus investigadores llevan a cabo un esfuerzo adicional a la hora de corregir y tratar todos los errores que habitualmente se han realizado en el estudio contemporáneo de las emociones (Davidson 2003) y que hemos ido mencionando. Los prejuicios más habituales tanto en la sociedad general como en parte de la comunidad científica son los siguientes:

- *Sentimientos y cognición están originados en circuitos neuronales separados e independientes.* En contra de esta propuesta, la emoción está repartida en diferentes subcomponentes dentro de una red distribuida por circuitos corticales y subcorticales y por lo tanto no está situada en un lugar concreto y aislado del resto.
- *Los sentimientos son subcorticales.* Una idea muy extendida es que los sentimientos están únicamente situados en la zona subcortical mientras que la cognición es cortical. La investigación en este ámbito ha demostrado que los sentimientos son tanto corticales como subcorticales y que su localización depende de la emoción específica que está siendo estudiada.
- *Las emociones se producen exclusivamente en el cerebro.* Los procesos emocionales incluyen componentes periféricos y viscerales, algo crucial para la comprensión de su naturaleza.
- *Las emociones pueden ser investigadas desde una perspectiva puramente psicológica.* La anatomía es básica para el estudio de los substratos neuronales de funciones psicológicas complejas, por lo que conocer la arquitectura del cerebro y su anatomía ayudan al desarrollo de teorías psicológicas de mayor complejidad.
- *Las emociones son similares en estructura a través de edades y razas.* Existe una tendencia a asumir que las mismas condiciones producen los mismos procesos emocionales a diferentes edades. Por el contrario, existen importantes cambios en los circuitos neuronales durante la maduración que son inducidos por la experiencia y que sirven a las emociones y a la regulación de las mismas.
- *Emociones específicas están producidas en localizaciones discretas del cerebro.* Los sentimientos están representados en sistemas neuronales distribuidos y, precisamente, el reto de los investigadores en este ámbito es el mismo que el de los investigadores de los procesos cognitivos: la descomposición de un fenómeno emocional complejo en sus constituyentes elementales.
- *Las emociones son estados sensitivos conscientes.* Pese a que la experiencia que aportan las emociones tienen un papel principal en el

funcionamiento adaptativo del ser humano, parece estar muy claro que los sentimientos que generamos son inconscientes.

Sin una comprensión de las emociones que evite estos errores habituales es imposible desarrollar cualquier tipo de acercamiento cognitivo a los estudios literarios y más concretamente, a la respuesta del lector. La lectura de ficción narrativa implica en la mayoría de casos emocionarse con lo que sucede en la historia y sumergirse en los acontecimientos del relato, lo que para su estudio requiere una base científica sólida y buen criterio para elegir entre los distintos convenios adoptados por los investigadores al referirse a las múltiples definiciones asociadas a este ámbito. Por ejemplo, el propio concepto de emoción.

En la literatura científica sobre emociones existen tres términos fundamentales relacionados entre sí: emoción, sentimiento y estado de ánimo. Muchos autores tienden a simplificar el uso de estos tres conceptos reduciéndolos a solo uno –la emoción- si el contenido del texto no requiere de forma explícita una diferenciación entre ellos. A fin de cuentas, la emoción es la respuesta o reacción psicofisiológica –esto es, física y mental- a un estímulo; el sentimiento puede definirse como la emoción hecha consciente; y el estado de ánimo es un sentimiento que persiste con el tiempo.

Sin embargo, otros autores sí que diferencian entre emoción y sentimiento con la intención de ser más precisos en sus definiciones y sobre todo porque tratan de separar la respuesta emotiva del acto consciente que va asociado a ella. Es el caso de David Miall y Don Kuiken, que en sus investigaciones sobre la respuesta empírica del lector prefieren hablar en todo momento de sentimientos antes que de emociones (2004). Los sentimientos evaluativos, estéticos o narrativos que Miall y Kuiken definen para la respuesta del lector son las emociones estéticas o narrativas que autores como Keith Oatley, Raymond Mar, Patrick Hogan o Suzanne Keen emplean en sus trabajos. Dada la mayoría de investigadores que emplean el convenio del segundo grupo, en la presente investigación se sigue el mismo criterio y solo se habla de sentimientos cuando se hace necesaria una diferenciación explícita entre los conceptos.

¿Y a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de emociones? Las emociones son, tal como explica Eric Kandel en su *Era del Inconsciente*, “mecanismos biológicos instintivos que dan color a nuestra vida y nos ayudan a afrontar las dos tareas fundamentales de la existencia: buscar el placer y evitar el dolor” (2013:356).



Aproximación y evitación, dos mecanismos de supervivencia básicos que en otras especies se han mantenido con ese grado de escasa complejidad –véase una mosca- pero que en el ser humano han evolucionado hasta la multitud de matices emocionales que conocemos hoy en día. La evolución que han sufrido nuestras emociones en comparación con el resto de especies ha permitido que estos mecanismos ofrezcan cuatro propósitos asociados a la conducta humana: enriquecer nuestra vida mental, facilitar la comunicación social, influir en nuestra capacidad de actuar, y evitar el peligro y aproximarnos al bienestar o placer. En definitiva, las emociones son esenciales para nuestra conciencia y juicio, cuestión que no empezó a vislumbrarse hasta finales del siglo XIX gracias a William James.

Hasta la aparición de los trabajos de James se creía que las emociones seguían un mecanismo concreto y automático: una persona reconoce un suceso atemorizador, se produce la experiencia consciente en el cerebro –miedo, en este caso- y de forma inconsciente se manifiestan cambios como el aumento del ritmo cardiaco o de la sudoración. En contra de ese planteamiento, William James propuso en su artículo de 1884 titulado “What is an emotion?” -y en 1890, dentro de su *The Principles of Psychology*- que la experiencia consciente de la emoción tiene lugar después de la respuesta fisiológica, y no como causa de esta última. James ponía el ejemplo de encontrarnos con un oso en mitad del camino. Ante esa situación, no evaluamos de forma consciente la ferocidad del oso y después sentimos miedo, sino que primero tiene lugar la respuesta instintiva y más tarde la hacemos consciente. Visto de forma esquemática, la propuesta de James tiene la siguiente estructura:

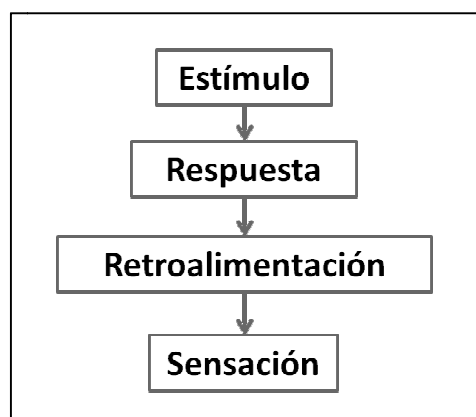


figura 13. Propuesta del proceso emotivo de William James

La hipótesis de James explicaba mucho mejor la reacción emocional que sentimos hacia cualquier estímulo, razón por la que autores como Carl Lange siguieron esa estructura básica para definir los procesos asociados a la emoción. No fue hasta 1927 que una nueva propuesta encontró un posible fallo en las teorías de estos dos investigadores. El fisiólogo Walter B. Cannon estudiaba la respuesta del ser humano y otros animales a estímulos de gran carga emotiva, y descubrió que la activación producida en el cerebro es indiferenciada, sea debida a una amenaza o una recompensa. Esta respuesta, conocida como *arousal*, es una respuesta de emergencia que nos prepara para la acción y que no está modulada, por lo que no puede explicar las sensaciones asociadas a estímulos concretos. Su investigación le permitió afirmar que el hipotálamo era la estructura clave en las respuestas emocionales inconscientes, mientras que la percepción consciente de las emociones se atribuyó a la corteza cerebral.

La teoría actual de las emociones deriva del trabajo de Cannon -y su tutor Philip Bard-, aplicado por el psicólogo social Stanley Schachter al estudio de la creatividad. Schachter propuso en 1962 que los procesos cognitivos traducen de manera creativa todas las señales inespecíficas del sistema nervioso autónomo en señales emocionales concretas. El investigador demostró que nuestra respuesta emocional consciente está determinada tanto por las señales fisiológicas del cuerpo como por el contexto en que aparecen, idea que ampliaba el concepto de *valoración* –proceso inconsciente de resultados conscientes– que Magda Arnold desarrolló en 1960. Según Arnold, la valoración da origen a una sensación consciente porque supone evaluar de manera subjetiva los acontecimientos que han llevado a la respuesta emocional, propuesta que Nico Frijda complementó con su trabajo al relacionarla con nuestro centro de atención. Según el psicólogo, sentimos cuando ponemos nuestra atención en algo en particular que despierta nuestro interés.

En realidad, la propuesta de Frijda se engloba dentro de su famosa obra *The Laws of Emotions* (2006), donde plantea doce leyes sobre las emociones que sintetizan años de observación durante su investigación psicológica. A pesar de que todas estas leyes no están establecidas a través de rigurosos estudios científicos, es muy interesante presentar estas leyes en relación con los estudios literarios basados en la respuesta emocional del lector, dado que en mayor o menor medida, a lo largo de este trabajo hemos dado pistas de muchas de ellas:

- *Ley del significado situacional.* Las emociones surgen como respuesta al significado que damos a determinadas situaciones y no a la naturaleza de las situaciones en sí. Por lo tanto, ante un mismo acontecimiento narrado no tenemos por qué emocionarnos de la misma forma que el resto de lectores, pese a que dicho acontecimiento sea arquetípico: la muerte de un hijo, el éxito personal ante una circunstancia adversa o ser víctima de una violación no nos conmueve de la misma forma a pesar de que la tendencia general sea la de sentir pena, alegría o repulsión.
- *Ley de la atención o el interés.* Las emociones nacen a partir de acontecimientos que son importantes para nuestras metas, objetivos, motivaciones o preocupaciones. Si recordamos, la transportación nos permite dejar a un lado nuestras metas y motivaciones personales para adoptar temporalmente las de los personajes. Como consecuencia, nuestras emociones asociadas a los acontecimientos de la historia están principalmente asociadas a que esos personajes cumplan con sus objetivos vitales. Su victoria es, en parte, nuestra victoria. Su tristeza, la nuestra.
- *Ley de la realidad aparente.* Las emociones surgen de acontecimientos interpretados como reales, y dependiendo del grado de realidad que les otorgamos, la intensidad es mayor o menor. Esta ley es de gran importancia en la recepción lectora, dado que la obra literaria juega precisamente con esa ilusión de «realidad aparente» de la que habla Frijda. Nos emocionamos ante los hechos de una obra literaria porque tienen lugar en un espacio que ha cobrado vida en nuestra imaginación. Por lo tanto, si el carácter artificioso de la obra destaca sobre la construcción de ese mundo posible, las emociones de este tipo no llegan a producirse.
- *Ley del cambio, habituación y sentimiento comparativo.* Estas tres leyes acostumbran a presentarse unidas por estar muy relacionadas en sus planteamientos. La ley del cambio indica que las emociones no nacen tanto de situaciones concretas sino de un cambio entre ellas, propiedad muy interiorizada en el trabajo de los guionistas dramáticos a través de conceptos como los puntos de giro de la narración o los conflictos que desembocan en algún tipo de transición. La ley de la habituación señala que una emoción continuada pierde intensidad, se va desvaneciendo con el tiempo. Por último, la ley del sentimiento comparativo apunta a que la intensidad de la emoción

depende de la relación existente entre el acontecimiento y un esquema de referencia contra el que se evalúa, lo que nos devuelve al uso de esquemas cognitivos durante la interpretación del texto literario.

- *Ley de la asimetría hedónica.* Mientras que una emoción negativa puede persistir cuando persisten las condiciones adversas que lo han provocado, una emoción positiva tiende a desaparecer a pesar de que exista una satisfacción continuada. Esta ley parece indicar que lo emocionalmente negativo tiene mayor arraigo en nuestra mente que lo positivo, lo que podemos relacionar con que son las ficciones con predominio de emociones negativas las que más nos suelen afectar.
- *Ley de la conservación del momento emocional.* Un acontecimiento cargado de emoción mantiene ese poder emotivo a lo largo del tiempo, a no ser que nos exponamos repetidamente para permitir así una extinción o habituación de esa respuesta afectiva.
- *Ley del cierre.* Las emociones tienden a tomar el control de nuestras acciones y suelen estar cerradas a juicios sobre la relatividad del efecto del acontecimiento causante de la emoción. Nuestra tristeza ante una ruptura o una pérdida personal acostumbra a sentirse como una desgracia absoluta.
- *Ley de las consecuencias.* Cualquier reacción emocional trae a continuación un segundo impulso que la modifica en función de sus posibles consecuencias. Esta especie de mecanismo de control involuntario actúa cuando, por ejemplo, nos enfadamos con alguien pero no acabamos lanzándonos sobre él para darle una buena paliza. Sin embargo, durante la lectura literaria esta ley debe comprenderse como inactiva o suspendida temporalmente, ya que todo acontecimiento de la narración no supone un riesgo para nosotros. Esta es la causa de que durante la lectura nos podamos sentir libres de experimentar con nuestras emociones: si no hay consecuencias, el mecanismo de control no actúa.
- *Ley de la carga más ligera y de la mayor ganancia.* Estas dos leyes están relacionadas por la interpretación que damos a nuestras emociones. Mientras que la ley de la carga más ligera indica una tendencia a ver una situación de forma que minimicemos su carga emocional negativa, la ley de la mayor ganancia apunta a que tendemos a ver dicha situación de forma que maximicemos su carga emocional positiva.

En definitiva, sabemos que la emoción es una forma de procesar información –y por lo tanto, de cognición- y que las sensaciones están desencadenadas por dicha valoración cognitiva de los estímulos con carga emocional y, en función de las circunstancias, por las respuestas corporales a esos estímulos (Kandel 2013:384):

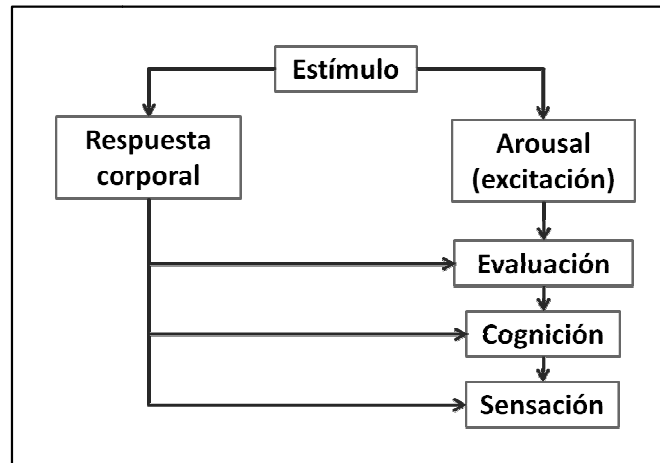


figura 14. Proceso de proceso emotivo con etapa de evaluación

Ahora bien, existen emociones básicas que no requieren de la etapa del proceso en que experimentamos sentimientos o elaboramos consideraciones conscientes (Damasio 2001:163). Ese tipo de emociones, conocidas como emociones primarias, están asociadas a nuestras reacciones instintivas y suelen dividirse en seis tipos esenciales. Esta clasificación surge de un conjunto de estudios de Paul Ekman que confirmaban las seis expresiones faciales básicas que había descrito Darwin: la alegría y el miedo marcan los límites entre la aproximación y la evitación, y entre ellas se encuentran la sorpresa, el asco, la tristeza y la ira. La universalidad de estas expresiones nos permite reconocer las emociones que hay detrás del gesto en cualquier persona de cualquier sociedad del planeta. Actualmente existe un consenso en torno a que esas seis emociones básicas representan hitos a lo largo de un continuo emocional, lo que probablemente significa que tienen unas características neurales propias y otras comunes (Kandel 2013:359).

Tal y como podemos suponer, de la combinación de distintas emociones primarias pueden surgir nuevas categorías de emociones, de la misma forma que la mezcla de distintos colores primarios ofrece una nueva gama de colores secundarios. Las emociones secundarias o complejas incluyen en su mecanismo la elaboración de

una consideración consciente sobre las sensaciones que se están teniendo. Este tipo de emociones están condicionadas por el contexto en que tienen lugar, lo que las hace dependientes de su entorno social; no en vano, a veces se les suele dar el nombre de emociones sociales. Surgen como resultado de nuestra interacción con la sociedad y del desarrollo cognitivo y cobran la forma de la culpa, la vergüenza, el orgullo, los celos o la arrogancia, por mencionar unos cuantos ejemplos.

Sean primarias o secundarias, nuestra forma de reconocer emociones en los otros es común a todas ellas. Observamos un leve rubor y comprendemos que la vergüenza invade a nuestro interlocutor. Vemos una mirada esquiva y suponemos que la otra persona está sintiendo culpa por sus actos. La lectura de toda una gama de gestos y expresiones faciales nos facilita la tarea de identificar las emociones del otro, sea una persona real o un personaje literario.

El escritor se convierte de esta manera en guía de nuestros sentidos, ofreciendo en sus diálogos y descripciones los detalles que nos pueden ser de utilidad para reconocer una emoción en el protagonista, de la misma forma que lo haríamos en el mundo real: una sonrisa, un guiño o un gesto furioso y reconocemos una determinada reacción emocional en los acontecimientos de la historia. Sin ese trabajo por parte del escritor, sus creaciones no pueden cobrar vida en nuestra imaginación, condición indispensable para que nazca el vínculo entre el lector y los personajes.

## **2.2 Emociones y literatura**

Las emociones se encuentran en el centro de la lectura literaria. Tal como explica Patrick Hogan en la introducción a su *Affective Narratology*, tenemos una pasión por las historias donde nuestro sistema emocional gobierna las metas de la trama, las formas en que esta se desarrolla, o las cosas que los personajes hacen o se encuentran (Hogan 2011b:2). Las emociones tienen un papel fundamental en las obras de ficción porque nacen de las vicisitudes de la vida y esa es la base de toda ficción

literaria de carácter ilusionista -y, en general, de toda ficción narrativa, lo que incluye la narración en sus diversos formatos: teatro, cine, televisión-. Cualquier relato de este tipo busca la implicación emocional del lector a través de los acontecimientos que narra, los escenarios que describe y los personajes a los que nos ayuda a dar vida. Las emociones se encuentran de esta forma en el centro de los procesos de lectura de una obra literaria y por ese motivo se han encontrado en el punto de mira de pensadores interesados en la creación artística desde tiempos de Aristóteles. El filósofo griego ya identificó en su *Retórica* una tercera forma de persuadir a la audiencia que definió como *pathos* o uso de los sentimientos, frente al *ethos* y el *logos* (1999). Por su parte, Longino describía lo sublime del arte como una categoría estética consistente en llevar a los auditores a un éxtasis ante lo prodigioso (2007:21). Desde entonces ha existido un interés discontinuo en el papel de esos sentimientos y emociones en la recepción de textos literarios, interés que desde hace unas pocas décadas se ha visto potenciado gracias el avance de los estudios cognitivos sobre las emociones.

Saber cómo nacen esas emociones, por qué tienen lugar en el contexto de la recepción ficcional o cuál es la naturaleza de esas emociones y sentimientos creados por la obra han sido distintas cuestiones que han promovido toda un área de estudio alrededor de un fenómeno único por la aparente contradicción de la que nace: al leer, sentimos emociones reales hacia personajes y acontecimientos de los que sabemos a la perfección que son ficcionales. Y no solo eso. Tal como muchos hemos experimentado a lo largo de nuestra vida, la lectura de ficción narrativa puede convertirse en una experiencia emocional profunda (Mar et al. 2011:818).

Por lo tanto, el papel de la ficción en nuestra experiencia emocional no es menospreciable. Dedicamos gran parte de nuestras vidas a leer novelas, ver películas y series, o simplemente a imaginar y soñar despiertos. Contar y escuchar, ver o leer historias puede llevarnos tanto o más tiempo -y tanta o más energía emocional- que los acontecimientos que suceden en nuestra vida diaria (Hogan 2011b:3), lo que nos da una idea del papel protagonista que tiene la literatura -y las ficciones en general- como catalizador de emociones en el ser humano.

Emociones que pueden desarrollarse durante la lectura pero que no tienen por qué aparecer de forma obligatoria. Wolfgang Iser afirmaba que toda estructura factible en los textos de ficción muestra un doble aspecto por el que es a la vez estructura del

lenguaje y estructura afectiva (1987:45). Mientras que la configuración lingüística permite un acercamiento estructuralista dada la independencia de esa estructura respecto a la lectura que se realice –el texto no cambia-, la estructura afectiva es variable y dependiente del propio acto de lectura. Intentar descubrir los cimientos de esta estructura contenedora -o creadora- de afecto a través de una relación directa con el texto no solo sería un procedimiento inviable dada la irrepetibilidad de los procesos emocionales sino que además sería un enfoque conceptualmente incorrecto.

Si recordamos, la razón la podemos encontrar en la primera ley que hemos presentado de Frijda, la ley del significado situacional. El estudio de la respuesta del lector y, en general, de las emociones, ha permitido observar que no es un suceso particular el que desencadena una emoción determinada, sino la evaluación que hace del mismo el sujeto o lector. Aunque si bien es cierto que no existen disparadores absolutos para emociones concretas como puede ser el miedo o la pena, existen condicionantes teóricos que favorecen o amortiguan el efecto emocional.

Tal como apunta el teórico Shlomith Rimmon-Kenan, la dimensión virtual del texto escrito a la que apuntaba Iser y que permite la construcción por parte del lector de lo no concretado, contribuye al carácter dinámico del proceso de lectura hasta cierto grado de libertad, pero solo hasta cierto grado, ya que el texto ejerce cierto control sobre el proceso (1994:121). El texto puede dirigir y controlar la comprensión del lector así como su actitud lectora a partir de su estructura y la colocación de sus elementos. Por lo tanto, aunque cualquier situación que describamos –la muerte de un hijo, el ataque de un animal salvaje- puede causar distintos tipos de emociones o incluso no provocar ninguna dependiendo del acto de lectura, el texto predispone al lector a llevar a cabo una interpretación determinada de los acontecimientos de la narración.

El contexto de la lectura se hace así un factor principal de nuestra reacción frente a un texto narrativo. En general, las emociones –sean o no literarias- están definidas por las situaciones socioculturales en que tienen lugar, lo que significa que cualquier experiencia emocional causada por una situación concreta es el resultado de la forma en que una persona asigna sentido a dicha situación (Kneepkens and Zwaan 1994:126). En el caso de la experiencia estética, la variabilidad a la hora de dar sentido a cada situación depende de aquellos aspectos en los que lector y texto interactúan: el



conocimiento lingüístico y del mundo del primero, así como su experiencia personal, son fundamentales a la hora de modular esa experiencia emocional.

La irrepetibilidad de las condiciones descritas dificulta sobremanera la investigación de los aspectos emocionales de un texto ficcional. Si las emociones no vienen causadas por desencadenantes invariables e inamovibles en un texto, no es posible encontrar patrones identificables dentro del relato que produzcan reacciones emocionales localizadas. Una combinación de palabras concretas no desencadena una emoción determinada. Además, a esta característica se suman otros factores de impredecibilidad como el estado emocional previo del lector, lo que lo predispone a sentir de una forma determinada los acontecimientos de la historia –un relato sobre infidelidades se lee de distinta forma en función de si el lector ha pasado por un episodio similar o no-.

En definitiva, no hay forma de identificar los aspectos asociados a las respuestas emocionales frente a un texto dada la dificultad de separar las emociones nacidas de la realidad empírica de las causadas por los personajes y situaciones del universo ficcional (Dixon y Bortolussi 2011:66). Si sumamos a esa dificultad los dos problemas fundamentales en el estudio cognitivista de las emociones -el primero, determinar qué constituye una emoción y cómo describirla; el segundo, cómo medir cuantitativamente el afecto-, comprendemos que existe un largo camino por recorrer en el estudio cognitivo de la respuesta emocional del lector.

Pese a dichas trabas se está logrando avanzar en otras cuestiones que desde siempre estuvieron limitadas en su resolución por la imposibilidad de acceder al interior de nuestros cerebros. La Paradoja de la Ficción es un ejemplo de ese tipo de problemas irresolubles desde una antigua perspectiva filosófica. Esta paradoja cuestiona si es posible sentir emociones genuinas en respuesta a un personaje o situación cuya naturaleza sabemos que es ficcional (Keen 2011:29). La paradoja se compone de las tres proposiciones siguientes:

- a) Algunas personas en ocasiones experimentan emociones hacia personajes o situaciones que consideran ficcionales.

- b) Cualquier persona experimenta una emoción solo si cree que el objeto de su emoción existe y presenta un mínimo de las propiedades específicas que llevarían a inducir dicha emoción.
- c) Ninguna persona que entienda el objeto de su emoción como una ficción cree que dicho objeto existe ni que presenta alguna propiedad inductora de emoción.

Distintos autores de distintas épocas trataron de demostrar que la paradoja de la ficción fallaba en alguna de sus premisas. Así, Kendall Walton negaba la primera premisa al afirmar que durante la lectura no sentimos emociones, sino lo que él llamaba *pseudoemociones* (1993). Por su lado, autores como Lamarque o Carroll defendieron que la segunda premisa era la errónea al poder sentir emociones hacia cosas que sabemos que no existen. Por último, desde un poeta romántico como Coleridge hasta un cognitivista como Gerrig se muestran (en parte) en contra de la tercera premisa al sostener que en cierta forma, sí que sentimos que los objetos de nuestras emociones son reales, al menos durante la lectura.

Los avances en las distintas técnicas de imagen médica empiezan a dar la razón a las reflexiones de Coleridge y Gerrig y nos están permitiendo reinterpretar esta paradoja al comprobar empíricamente que las emociones que siente un lector hacia un elemento ficcional son efectivamente “genuinas”, que no se diferencian de las generadas ante sucesos del mundo real. De esta manera, quedarían invalidadas la segunda y tercera premisa. En 1978 Walton ya advertía que “We fear or we feel sorry for fictional characters when we know perfectly well that they are merely fictional” (1978:18). Y no solo sentimos emociones reales hacia personajes ficticiales, sino que esos lazos psicológicos que desarrollamos hacia ellos son de un grado de intimidad que solo logramos cuando sentimos que el otro es un ser real (1978:19).

Las palabras de Walton nos devuelven al principio de este epígrafe: las emociones son un elemento central de la experiencia de la ficción literaria. Desde un punto de vista psicológico se nos advierte que las narraciones en sí mismas funcionan evocando y transformando emociones a través de los acontecimientos y personajes representados en ellas, y a través de las resonancias entre estos elementos y los recuerdos emocionales del lector (Mar et al. 2011:818). ¿Puede entonces la investigación básica de las emociones ayudar al ámbito disciplinar de los estudios

literarios cognitivos? Una ciencia de las emociones, incluido el estudio de las respuestas fisiológicas, puede contribuir a una mayor comprensión de la experiencia estética (Keen 2011:1). Las grandes cuestiones relacionadas con la literatura desde tiempos de Aristóteles se verían iluminadas por el nuevo foco de las ciencias cognitivas. La nueva perspectiva permitiría sincretizar corrientes aparentemente alejadas como son las del humanismo y la ciencia.

De hecho, ya existen acercamientos entre estas disciplinas clásicamente enfrentadas. La psicología social hace tiempo que reconoce la narración literaria como un tipo de artefacto cultural que posee técnicas de estructuración dinámicas para la generación de emociones en el lector (Keen 2011:22), características no replicables por otro tipo de artefactos culturales como las películas de cine o las obras de teatro. En la literatura la historia se configura en el interior de la mente del receptor –en su imaginación- y no fuera, como ocurre en el cine o el teatro. No existe experiencia cultural más íntima que la lectura literaria.

Es por este motivo que la imaginación regula el grado de intensidad con que se puede emocionar el lector. Patrick Hogan señala que los efectos de la imaginación son debidos a la continuidad existente entre percepción e imaginación perceptual, o lo que es lo mismo, la ilusión de percibir lo que está siendo narrado. Apoyando esta hipótesis, Antonio Damasio explica que las imágenes de algo que todavía no ha ocurrido y que puede que nunca ocurra no son diferentes en su naturaleza de las imágenes que conservamos de algo que ya ha tenido lugar (2001:120). Todas esas construcciones son reales para uno mismo, por lo que nada sugiere que no puedan emocionarnos de la misma forma que cualquier acontecimiento real.

Hogan destaca el trabajo de Elaine Scarry sobre la imaginación literaria, quien sugiere que la intensidad de nuestra respuesta emocional ante experiencias imaginadas puede deberse en parte a lo vívidas y detalladas que estas sean, a lo cercanas que sean a una experiencia perceptual real. Tal como Scarry indica, esta puede ser una de las razones de la fuerza emocional de la literatura. Wolfgang Iser lo describía de forma parecida al decir que “el proceso mental corporeizado en la obra literaria se convierte de alguna manera en un proceso en el interior del texto. Lo que está ‘allí fuera’ en la obra de arte se siente como un ‘aquí dentro’ en tu mente o en la mía” (1987:75).

A lo que se refieren estos autores es a que durante la lectura de una ficción literaria nos emocionamos con acontecimientos y personajes de los que no dudamos de su naturaleza ficcional. Es precisamente nuestra consciencia de esta situación lo que hace tan especial nuestra reacción frente a una obra literaria. Volviendo a las leyes de Nico Frijda, las emociones son generadas por acontecimientos comprendidos como reales (2006:8). Sabemos que los personajes no son reales, pero a la vez los acontecimientos que viven son interpretados por los lectores como reales. También las obras pictóricas o dramáticas pueden tener un gran impacto emocional pese a que sabemos perfectamente que su naturaleza es ficcional (Mar et al. 2011:827). Es probable que la naturaleza de la transportación al mundo ficcional varíe en función del medio, pero en todos los casos es necesario que el receptor de la obra de arte se sienta movido al universo contenido en ella.

Sin embargo, pese a que nuestra interpretación de un acontecimiento sea de gran vividez, existen diferencias en nuestra reacción emocional ante un hecho real y otro de carácter ficcional. Hogan ya lo advierte al suponer que las obras literarias varían de alguna forma respecto a nuestra experiencia real de una emoción, dado que en el segundo caso, y tal como explicaba Norman Holland, el contexto requiere de alguna acción por nuestra parte que no se espera en la lectura de ficción (2011:22). Si nuestros sentimientos en el mundo real incluyen un esquema de movimientos corporales inminentes (Miall 2011:336), deben existir diferencias entre la emoción causada por una situación real y la emoción que nace de una escena perteneciente a una obra ficcional.

Dentro de este contexto, las emociones literarias de las que estamos hablando son emociones asociadas a los acontecimientos de la historia y no al placer estético causado por el artefacto textual. Se hace así necesario diferenciar entre estos dos tipos de emociones originadas en espacios ontológicos distintos y que desarrollaremos más adelante. Las emociones ficcionales o narrativas vienen provocadas por los acontecimientos que tienen lugar en el mundo ficcional y, por lo tanto, son en gran medida independientes del formato de la obra. En cambio, las emociones estéticas o de artefacto están relacionadas con la forma en que está construido el artefacto literario (Kneepkens y Zwaan 1994:130) y dependen del texto narrativo. Partiendo de esa distinción, podemos comprender que las emociones ficcionales tienen una base cognitiva común con las emociones sociales y la empatía, mientras que las emociones

de artefacto comparten fundamento neurológico con el goce estético de cualquier tipo de obra artística.

Diferenciar entre emociones según la causa que las provoca no quiere decir que funcionen de manera totalmente independiente. Sea una emoción narrativa o estética, nuestro cerebro utiliza recursos comunes como son la imaginación, las habilidades comunicativas o la memoria.

El uso de la memoria es crucial durante la lectura de ficción literaria y, en general, durante la recepción de una obra ficcional cualquiera. Disfrutar de un poema, un relato, una película o una obra teatral es en gran medida una actividad imaginativa y memorística. Empleamos nuestro conocimiento del mundo –memoria declarativa- y nuestra experiencia personal –memoria episódica- para comprenderlos y dotarlos de significado (Holland 2009:89). La lectura requiere además del uso continuado de un tercer tipo de memoria, la memoria de trabajo (*working memory*), un tipo de memoria a corto plazo encargada de ir recopilando los datos que van apareciendo con el transcurso de la trama. Tal como dice Patrick Hogan, su papel es básico en el desencadenamiento de un episodio emocional: “Working memory is extremely important in the unfolding of an emotion episode. Inference, imagination, and other ‘paraemotional’ processes, as we might call them, may serve to sustain an emotion, or they may serve to inhibit an emotion, once the relevant system has been aroused” (2011:48).

Sin embargo, y pese a tal cantidad de recursos empleados durante la lectura literaria, nuestra memoria no es un mecanismo perfecto y los recuerdos que almacenamos son, al final, representaciones imperfectas de la experiencia emocional. Nuestro cerebro no es una máquina encargada de fotografiar un acontecimiento concreto sino que guarda solo aquellos datos que hayamos considerado relevantes en ese instante. Aquí influyen aspectos tan variables como el estado de ánimo con que un lector se ha aproximado a la obra: un lector feliz en el momento de la lectura recuerda mejor los momentos felices de la narración, mientras que uno triste lo hace con los acontecimientos asociados a su estado de ánimo. Y no solo eso. Pasado el tiempo, al acceder a esos recuerdos almacenados estamos realizando una reconstrucción imperfecta de los ya imperfectos recuerdos iniciales (Hogan 2011:20). El resultado no es más que una aproximación distorsionada de la experiencia emocional original.

Tal como podemos observar, las emociones del lector tienen un papel fundamental no solo durante el proceso de lectura. Nuestras emociones son relevantes desde antes de haber adquirido el libro, mientras disfrutamos –o sufrimos- de los acontecimientos narrados en este y una vez acabado, del efecto que ha acabado causando en nuestra persona. Cada uno de estos aspectos está siendo estudiado en profundidad en relación con la respuesta lectora y multitud de taxonomías se han realizado en torno a las conclusiones de los autores. El siguiente apartado profundiza en ellas y desarrolla cada una de las etapas en las que las emociones tienen protagonismo en la relación entre lector y obra literaria.

### **2.3 El descubrimiento de la respuesta emocional del lector**

Decía Wolfgang Iser en *El acto de leer* que “La antigua cuestión sobre lo que significa esta poesía, este drama, esta novela, debe ser suplida por la cuestión de qué le sucede al lector cuando, mediante la lectura, da vida al texto de ficción” (1987:47). Los estudios literarios de base cognitiva deben mucho a ese cambio de paradigma por el que se deja a un lado la supuesta repetibilidad del significado de una obra artística para permitir el paso a la singularidad del acto de recepción de la obra de arte. Esta ruptura traslada el foco de estudio del *polo artístico* -el que describe el texto creado por el autor- al *polo estético* –el que describe la concreción realizada por el lector-. Así lo indica Lisa Zunshine cuando, aludiendo a las enseñanzas de Iser, afirma que un texto solo puede cobrar vida al ser leído, y añade que si debe ser examinado es siempre a través de los ojos del lector (2006:160).

Pese a ello, desarrollar un estudio científico de las emociones causadas durante la lectura literaria no es un asunto sencillo. Existen multitud de limitaciones que impiden tener resultados fiables en cuanto a las condiciones experimentales. En primer lugar, es muy difícil medir emociones complejas como pueden ser la vergüenza o la culpa dado que no responden a patrones primarios de clasificación como pueden ser el

miedo o la ira. En segundo lugar, la falta de espontaneidad en un laboratorio es un factor de desviación común en cualquier experimento de tipo psicológico, pero precisamente la investigación en aspectos dependientes de variables como el lugar donde se lee o la intimidad del momento se convierte en una difícil tarea dada la sensación de control que se sostiene sobre el paciente.

Salvando estos obstáculos, este enfoque cognitivista abarca cualquier tipo de texto literario y no excluye aquellas obras que los cánones de cada época no hayan considerado por no cumplir con unos requisitos mínimos de literariedad. La respuesta emocional del lector es tan importante en los clásicos como en la literatura popular y no puede ser separada de los valores y actitudes asociados a esta (Martin 1994:153). Así, las emociones causadas por la lectura de una obra no van asociadas a su calidad literaria sino a otros aspectos en común entre el relato y el lector. Obras como *El código da Vinci* de Dan Brown pueden parecer de escaso valor literario pero han logrado emocionar a millones de lectores gracias al uso de los recursos narrativos adecuados. Son las vicisitudes y acontecimientos del relato los que causan las emociones en el lector.

El párrafo anterior bien podría ir referido a cualquier medio de ficción narrativa. Existen películas que nos emocionan por la historia que cuentan y otras que lo logran a través de su estética. Tal como hemos ido viendo hasta ahora, muchas de las cuestiones asociadas al estudio de las ficciones son independientes del canal de transmisión de las obras. En cambio, otros aspectos son connaturales a dicho medio: un libro, una película o una obra de teatro.

En el caso de la ficción literaria, podemos afirmar que este tipo de obras implica por parte del lector una mayor participación cognitiva que la televisión o el cine. El motivo es que en las obras literarias los acontecimientos y personajes son presentados simbólicamente a través del lenguaje en lugar de icónicamente a través de imágenes y sonidos. Esta diferencia lleva a que los lectores dispongan de un mayor control sobre la distancia emocional respecto a la obra que los espectadores o televidentes (Mar et al. 2011:820). Un control sobre la distancia emocional que permite al lector manipular de forma más o menos deliberada el grado de afectación que le provoca la obra, pudiendo ser en ciertos momentos de gran intensidad.

Un ejemplo de esa manipulación de la distancia emocional lo encontramos en la escena de la violación de Lucy en *Disgrace*. En la obra del escritor sudafricano no se hace mención explícita del acto de la violación en ningún momento, pese a que la mayoría de lectores sienten haber leído los detalles en el texto. Depende de cada lector poner una distancia mayor o menor entre sí mismo y los acontecimientos de la obra en función de su grado de afectación emocional. En cambio, una violación explícita en una película es difícilmente manipulable en cuanto a su grado de explicitud y crudeza dado que las imágenes y sonidos son los que son y no pueden modificarse de ninguna forma. En definitiva, cuando los estímulos vienen desde fuera no podemos hacer nada sobre ellos, sino sobre el modo en que los procesamos –las imágenes, los sonidos-. En cambio, cuando los estímulos vienen generados desde el interior de nuestra imaginación, el cerebro puede encargarse de modularlos para que no nos afecten de manera traumática si la situación así lo requiere.

Precisamente por situaciones de alto contenido emocional como la que tiene lugar en el episodio central de *Disgrace* se dice que la ficción literaria permite a sus lectores abrirse emocionalmente frente a acontecimientos que pueden o no haber sucedido en el mundo real, y que pueden o no ser deseables en nuestra rutina diaria. En el acto íntimo de la lectura podemos ponernos en la piel de una persona infiel, de un violador o un asesino, y a pesar de que los procesos cognitivos asociados a la lectura son muy similares a los empleados en la vida real, cuando leemos podemos acabar simulando estados mentales de personas que no nos gustan, llegando a pensar como Humbert Humbert en *Lolita*, e incluso sintiendo como él pese a que en la vida real seríamos incapaces de hacerlo (Djikic, Oatley y Moldoveanu 2013a:150). De ahí que la ficción nos permita realizar esa labor de autodescubrimiento que muchas veces se asocia a la transformación personal del lector. Emocionarnos en la lectura ficcional nos permite sentirnos reflejados en la historia desde las nuevas perspectivas que nos ofrecen las circunstancias de la narración (Oatley 1999:109). La lectura literaria es un aprendizaje social a través de la transformación personal.

Pero las emociones no solo tienen un papel importante durante la lectura de una obra literaria. Tanto antes como después de ese acto de recepción existen varias formas de interacción en que nuestras emociones influyen en el acto de lectura y en las consecuencias que este tiene en nosotros. Así lo explican Mar, Oatley, Djikic y Mullin al inicio de su artículo “Emotion and narrative fiction: Interactive influences before,



during, and after reading” (2011) cuando exponen las distintas formas en que nuestras emociones entran en contacto con el texto literario:

Emotions are not, for one, limited to reactions to the events portrayed in a book. Mood, or emotional state, has an influence before one even engages with a story, biasing the choice of what to read. This can be seen in the common experience of not being “in the mood” for a particular type of novel. Emotions continue to play a role after one has chosen a book and begun to read, with characters and situations eliciting affect in a number of ways, including the evocation of personal, emotion-filled, memories. These emotions, once evoked, in turn influence engagement with the text. Once one has finished reading, these emotions don’t simply dissipate but may have an impact that lasts hours or days, long after closing the covers of the book, perhaps reemerging whenever the book is brought to mind. (2011:818–819)

En primer lugar, nuestras emociones tienen un papel relevante a la hora de decidir qué libro leer y en qué momento hacerlo. Nuestro estado de ánimo es uno de los condicionantes para la elección de una obra determinada, así como también lo es nuestra deliberación sobre qué tipo de emociones sentiremos –o esperamos sentir- en la lectura de una determinada obra. Por último, un tercer factor asociado al anterior es el de nuestros intereses personales respecto a la emoción que creemos que vamos a sentir. En este punto existen discrepancias entre autores que defienden que un lector feliz busca libros que mantengan ese estado de ánimo, mientras otros se muestran contrarios a esta hipótesis basándose en nuestro interés por las tragedias y, en general, por obras asociadas a la generación de emociones negativas como la tristeza o la ira.

Como se ha señalado anteriormente, una vez se ha empezado a leer entra en juego la evocación de un complejo grupo de emociones que a modo de taxonomía se pueden dividir en aquellas asociadas a la propia historia y que por tanto requieren de la inmersión del lector en el universo narrativo –las emociones narrativas o ficcionales- y aquellas asociadas al valor artístico del texto –emociones estéticas o de artefacto-. Huelga decir que ambos tipos de emociones pueden ser experimentadas a la vez, y que esa simultaneidad puede modificar los efectos individuales de cada tipo de sentimiento en una suerte de sinergia emocional que lleva al lector a la más completa experiencia literaria.

Mientras que las emociones estéticas están básicamente asociadas al placer formal, las emociones narrativas suelen dividirse en cinco grupos en función de su naturaleza: emociones de simpatía, emociones de identificación, emociones de empatía,

emociones revividas y emociones recordadas<sup>27</sup>. Y de la misma forma que decíamos que emociones narrativas y estéticas pueden darse conjuntamente, también es así en el caso de estos cinco tipos de emociones, llevando al lector a una compleja experiencia interior que puede ocasionarle a cambios en su conducta y en su forma de comprender el mundo.

Y es que, tal como explicábamos con anterioridad mediante la analogía con los operadores matemáticos de cambio de base, tras la lectura podemos sentir cambios importantes en áreas relevantes en propia personalidad, nuestras ideas e intereses o nuestros prejuicios. Las emociones causadas por las ficciones literarias no siempre quedan confinadas en su ámbito y saltan a nuestro mundo a través de nuestra experiencia personal. Salvando la resaca lectora en la que nos sentimos inmersos tras una lectura especialmente cautivadora y que nos arrastra a mantener cierto rastro del tipo de emoción predominante en la lectura, los efectos posteriores a la recepción de una obra literaria pueden acabar transformándonos de forma notable llevándonos a modificar nuestros juicios y valores.

A nivel emocional, para que tenga lugar ese aprendizaje o transformación en el lector debe producirse un proceso integrativo entre la obra y su sistema afectivo (Miall 2011:340). Existen tres formas de que esa integración tenga lugar. Durante la lectura solemos encontrar pasajes que actúan a modo de rememoración de una experiencia que hemos vivido anteriormente. Este tipo de proceso se conoce como *evocación*. Un examen de las circunstancias de esta evocación nos lleva a comprender que la relación entre pasaje y recuerdo nace de una emoción asociada a los asuntos personalmente relevantes que han sido traídos a nuestra memoria.

El segundo tipo de integración, el *cruce de fronteras*, tiene lugar cuando un sentimiento evocado durante la lectura provoca la detección de una analogía entre el texto y los recuerdos del lector. En este caso y a diferencia de lo que sucede durante la evocación no es necesario que exista una rememoración, sino que basta con que se produzca un nexo entre elementos del texto y de la vida del lector que pueden parecer dispares pero que a través de una analogía, similitud o identidad se acaban viendo interrelacionados.

---

<sup>27</sup> La relevancia de las emociones narrativas en el desarrollo de la tesis hace necesario un desarrollo más extenso en el siguiente epígrafe.

Por último, la *modificación* se refiere a la capacidad de un sentimiento nacido de la lectura de modificar o reconfigurar otras emociones significativas en un proceso que acaba permitiendo al lector reconceptualizar una situación ya conocida. La catarsis es el ejemplo paradigmático de este tipo de proceso integrativo por el que el lector se redescubre a través de la obra que está leyendo, creando un nuevo juicio de valor sobre el aspecto moral de algún recuerdo y probablemente modificando su carga emocional.

Sea antes, durante o después de leer un libro, el papel de las emociones es fundamental en el proceso de recepción literaria. Así lo confirman distintos estudios empíricos al sugerir que los sentimientos son los causantes principales de la respuesta de los lectores ante una obra literaria, y que además es dentro de los procesos cognitivos asociados a la emoción donde muy probablemente haya que localizar el fenómeno de la literariedad (Miall 2007:378). Lo que parece claro es que las emociones están en el centro de una obra literaria porque tratan situaciones que acaban siendo importantes para nosotros a nivel personal aunque a veces esa relación tan íntima sea incipiente o simplemente se encuentre más allá de nuestra comprensión inmediata (Oatley 1999:112). En definitiva, el lector se deja llevar por la narración y vive junto a los personajes los acontecimientos que suceden en la historia. Se emociona con ellos. Sufre con ellos. Se alegra por ellos. Y una vez ha vuelto a su mundo de origen, el mundo empírico, solo le queda reflexionar sobre cuestiones como: ¿hubiera actuado de la misma forma que el protagonista? ¿Estoy de acuerdo con sus juicios y decisiones?

## **2.4 Emociones narrativas**

Tal y como hemos dicho con anterioridad, y pese a la dificultad de catalogar un tipo de emoción dentro del acto de recepción que es la lectura de una obra literaria, la mayoría de autores han abrazado la división de nuestra respuesta emocional de acuerdo con el origen de dicha emoción: emociones ficcionales o narrativas cuando vienen suscitadas por los acontecimientos y personajes de la historia, y emociones estéticas o

de artefacto cuando nacen de la construcción textual (Dijkstra et al. 1994). En cambio, algunos autores como David Miall y Don Kuiken prefieren precisar que no se debe hablar de emociones sino de sentimientos –la emoción hecha consciente- y separan la respuesta del lector en cuatro dominios que amplían la propuesta del binomio ficcional/estético (2004). Son los siguientes:

- Sentimientos evaluativos sobre el texto en su conjunto.
- Sentimientos estéticos provocados por los componentes formales del texto.
- Sentimientos narrativos evocados en respuesta a una escena, un personaje, o cualquier acontecimiento dentro del mundo imaginado del texto.
- Sentimientos de cambio personal que reestructuran la comprensión del texto y, simultáneamente, la percepción de uno mismo.

Tal como podemos observar, las emociones estéticas se encuentran en el segundo punto de esta clasificación de sentimientos –los asociados a los componentes formales del texto- mientras que las emociones narrativas vienen en tercer lugar – evocadas en respuesta a cualquier elemento del mundo narrativo, por lo que requieren de una transportación por parte del lector-.

El primer tipo de sentimientos de la clasificación de estos autores contempla un tipo de respuesta valorativa respecto al conjunto de la obra, lo que lleva al lector a una sensación general de disfrute y satisfacción o, por el contrario, de insatisfacción. Este tipo de sentimiento puede aparecer relativamente pronto durante la lectura y se va ajustando en función de nuestras sensaciones hacia la obra, favoreciendo decisiones como la de releerla una vez finalizada la lectura. Recordemos que la lectura de una obra literaria se puede extender a lo largo de horas y días, por lo que nunca podemos afirmar que existe un sentimiento o emoción que se mantiene inalterable, de la misma forma que no podemos afirmar que durante un periodo relativamente largo de tiempo mantenemos el mismo estado de ánimo. Nuestro cerebro es un sistema dinámico y gracias a ello nuestros estados interiores, y entre ellos las emociones, cambian continuamente en función de lo que sucede tanto dentro como fuera de nuestro organismo.

Por último, en cuarto lugar se contemplan todas aquellas emociones y sentimientos asociados a los cambios que nos puede producir la obra a nivel personal, lo que en apartados anteriores habíamos definido como la transformación del lector. Lo

interesante de esta propuesta es que, sumada a todos aquellos lugares, personajes y situaciones que nos son familiares, incluyen la circunstancia por la que en determinadas ocasiones sentimos emociones que no habíamos experimentado anteriormente y que convierten el universo narrativo en un lugar no tan solo desconocido sino también inquietante, lo que acaba provocando una sensación de extrañamiento ante la obra.

Como explicó Shklovski en 1917 el fenómeno del «extrañamiento» deriva de que no podemos conservar permanentemente la frescura de nuestra percepción de los objetos, por lo que acabamos automatizando nuestra visión de los mismos. Dejamos de prestarles atención porque nos hemos habituado a ellos y no suponen ningún interés para nuestra conciencia. Surge así el arte como solución para devolver la imagen fresca de las cosas. Escribía Shklovsky en su ensayo *El arte como artificio*:

El propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas en el modo en que se perciben, no en el modo en que se conocen. La técnica del arte consiste en hacer «extraños» los objetos, crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción, ya que, en estética, el proceso de percepción es un fin en sí mismo y, por lo tanto, debe prolongarse. El arte es el modo de experimentar las propiedades artísticas de un objeto. El objeto en sí no tiene importancia (1976)

A pesar de la relación existente entre los tipos de sentimientos expuestos por Miall y Kuiken, nuestro interés se centra ahora en las emociones narrativas. Toda reacción afectiva asociada a los acontecimientos de la historia necesita que el lector se haya sentido transportado a ella de acuerdo con las condiciones descritas en el apartado sobre transportación literaria. Gracias a este efecto de translación cognitiva, somos capaces no solo de sentir que estamos dentro de los acontecimientos del relato, sino también de empatizar, simpatizar o identificarnos con los personajes -u odiarlos o sentir repulsión- y emocionarnos con ellos como si fueran personas reales<sup>28</sup>. La experimentación de emociones ficcionales depende del grado de deseo en sentirse inmerso en los acontecimientos y lugares de la historia y también del deseo de implicarse en las reacciones de los personajes (Kneepkens y Zwaan 1994:132).

---

<sup>28</sup> Este tipo de respuesta emocional lleva estudiándose desde hace años con el objetivo de encontrar una relación entre los procesos de lectura y los mecanismos mentales que utilizamos en la vida real para relacionarnos a nivel social con otras personas. Investigadores como Lisa Zunshine o Raymond Mar relacionan nuestra reacción hacia los personajes literarios con conceptos cognitivos como la teoría de la mente o enfoques neurobiológicos como las neuronas espejo.

Ese deseo de ponerse en el lugar de los personajes –conocido como *perspective-taking*- y la experiencia de sentir lo que sienten ellos –empatía- se encuentran en el centro de la experiencia narrativa. Ingrid Braun y Gerald Cupchik (2001) teorizaron que las personas pueden comprender situaciones familiares que tienen lugar en los textos mediante la creación de una experiencia paralela –una propuesta en la línea de la resonancia de Gerrig-. A fin de cuentas, los lectores recurren a su biblioteca de experiencias vitales para comprender mejor los sentimientos de los personajes y esto a su vez permite un mayor grado de inmersión en el texto (Green 2004:250). Aunque tal vez la mejor forma de expresar este efecto de posesión literaria sea mediante las palabras de Keith Oatley, quien dice que durante la lectura de una obra narrativa ponemos a un lado nuestras metas y planes e insertamos en nuestra mente las metas y planes del personaje, experimentando nuestras propias emociones y recuerdos en relación con los eventos que le suceden a él, proyectando dichas emociones en los personajes de la historia (2011:159).

Parece que la empatía tiene un papel clave en todo este proceso en que el lector pretende replicar o imitar la vida mental de un personaje ficcional. Así como en la vida real, la imitación de personajes literarios es esencialmente emocional. En palabras de Isabel Jaén y Julien Simon, la empatía es fundamental para explicar nuestras reacciones emocionales en la lectura literaria así como las razones por las que podemos reír o llorar cuando nos sentimos transportados a un mundo ficcional (2012:21). Sin embargo, y pese a que la relación entre empatía y lectura de ficción ha sido documentada mediante multitud de estudios científicos (Bal y Veltkamp 2013; Djikic, Oatley y Moldoveanu 2013b; Johnson 2013; Mar, Oatley y Peterson 2009), aún no existe un consenso sobre la relación de causalidad entre ambas.

Algunos teóricos defienden que leemos ficción porque ya tenemos un alto grado de empatía y la lectura literaria nos sirve para ponerla en práctica y disfrutar poniéndonos en la piel de los personajes. De esta forma, entienden que los lectores más activos son aquellos que tienen un alto grado de empatía y buscan experiencias alternativas a las del mundo real, y que además ofrecen la seguridad de tener lugar en un entorno sin riesgos.

Por el contrario, en el otro bando encontramos a los investigadores que proponen que gracias a la lectura de ficción nuestras habilidades empáticas aumentan. Siguiendo

este razonamiento, un lector no tenía por qué ser altamente empático cuando empezó a leer, pero conforme fue aumentando su biblioteca cognitiva entrenó la empatía y esta se acrecentó.

Es muy probable que tanto unos como otros tengan su parte de razón. Empatía e interés por la lectura literaria parecen tener una relación de causalidad recíproca donde cada uno de los elementos es a la vez causa y efecto del otro. Sin la habilidad de sentir lo que sienten los otros, no podemos disfrutar de la lectura literaria, por lo que es importante partir de un nivel basal de empatía adecuado. Pero es que, gracias a que leemos ficciones, estamos practicando con esos procesos empáticos. Nos ponemos en el lugar del protagonista y sufrimos con él, nos reímos con él o nos enamoramos con él. En definitiva, la presencia de las emociones en la literatura se hace indispensable para que procesos como la empatía tengan lugar durante la lectura.

En relación con las emociones narrativas encontramos la representación que se realiza de las emociones humanas en las obras literarias. A fin de cuentas, si el escritor no ha sido capaz de plasmar una situación emotiva o una respuesta emocional por parte de alguno de los personajes, reacciones como la empatía o la simpatía no logran producirse al no existir un referente hacia el que sentirlas. De manera estricta, este tipo de emociones representadas en la narración no son emociones narrativas, a pesar de que estén directamente relacionadas.

Raymond Mar y Keith Oatley identifican la representación de emociones y sentimientos como el eje central de la ficción literaria. Los autores consideran que ese contenido es el que da valor a la literatura como herramienta de supervivencia del ser humano. El contenido de la ficción literaria trata mayormente sobre el problema que nace cuando los deseos, emociones y metas de las personas entran en conflicto. Si la literatura nos atrae es porque somos criaturas sociales que se interesan por el otro, aspecto relevante ya que la información social no es solo fascinante, sino que también posee ese valor de supervivencia del que hablan los autores (2008:182). Patrick Hogan añade que si los retratos de las emociones no fueran tan poderosos en los discursos ficcionales, no dedicaríamos gran parte de nuestras vidas a leer, ver o escuchar historias (2011:13). Disfrutamos interpretando emociones ajenas como si fueran propias y ese juego nos sirve como un aprendizaje vital, o tal vez es precisamente por su utilidad a nivel social que nuestro cerebro nos ha enseñado a disfrutar de todas esas historias. Sea

de una forma u otra, somos capaces de leer los signos de una emoción y hacer que esta cobre vida durante el tiempo de la lectura.

Obviamente existen distintas maneras de que el lector se emocione y la representación de una emoción en alguno de los personajes es solo una de ellas. Ya hemos hablado de la diferenciación entre emociones narrativas y emociones estéticas, pero habría que añadir que las emociones narrativas –recordemos, asociadas a los acontecimientos de la historia- pueden venir causadas por la representación de una emoción y también por la generación de una resonancia entre un suceso de la historia y un recuerdo personal. Incluso podemos emocionarnos solo por identificar una situación emocional que aunque no hayamos vivido, hemos aprendido que contiene cierto componente asociado a una emoción –por ejemplo, seríamos capaces de comprender la fuerza dramática del trágico final de Romeo y Julieta sin haber tenido nunca una relación amorosa-. En definitiva, aunque algunas emociones del lector vengan causadas por las experiencias del protagonista de la historia, es posible que ese mismo lector se emocione en ausencia de la emoción de cualquier personaje (Dijkstra et al. 1994:139).

Algunas emociones narrativas están relacionadas con los personajes y la situación descrita en la historia. En estos casos, el lector se siente envuelto en la historia y se imagina en el lugar de los personajes, experimentando emociones parecidas. Otras emociones narrativas van asociadas a esquemas relevantes en los acontecimientos de la historia y van más dirigidas al propio lector sin necesitar que se pongan en el lugar de ningún personaje. Hogan utiliza la expresión de emociones *altercéntricas* para el primer tipo de respuesta y emociones *egocéntricas* para el segundo tipo. De las primeras nacen la empatía, la simpatía y la identificación, mientras que de la segunda tenemos las emociones revividas y las emociones recordadas.

La forma en que se describen las situaciones que ocurren en la obra literaria es por tanto clave en la generación de la emoción. Trabajos recientes en el campo de las ciencias cognitivas indican que es posible desarrollar estructuras narrativas específicas que influyen en el nacimiento de esas emociones (Eder 2003:290), lo que refuerza el planteamiento de que, a pesar de no existir emociones asociadas a acontecimientos concretos, se pueden construir fragmentos con una intencionalidad afectiva específica. El lector experimentado puede intuir de acuerdo con su experiencia la cantidad de estructuras existentes que son repetidas una y otra vez para conmover al receptor de una



obra artística: el protagonista huérfano o la mujer maltratada son dos ejemplos arquetípicos. Aunque también la forma en que se describen las emociones de los personajes influye en emocionar al lector. Las emociones de un personaje, o mejor dicho, la representación que se hace de ellas en la obra, son un recurso muy efectivo para mostrar su personalidad en la historia (Dijkstra et al. 1994:142).

Distintos autores han encontrado distintas soluciones a la hora de mostrar a sus lectores las emociones de sus personajes. En narratología se suele emplear las etiquetas de *telling* y *showing* para distinguir dos modos de presentación de los acontecimientos de la narración. Los escritores del primer grupo describen al detalle y de forma explícita cada emoción de su protagonista. Los del segundo grupo, por el contrario, tienden a evitar cualquier descripción emocional y se centran exclusivamente en describir de forma objetiva –o todo lo objetiva que puede ser la creación de un relato que se enfoca en los detalles que el autor considera relevantes- la conducta de las criaturas ficticias.

Por ejemplo, en *La señora Dalloway* de Virginia Woolf podemos leer un fragmento en que se unen los dos tipos de estructura a los que nos referimos. El fragmento dice así:

-¿Qué tal, cómo estás? –dijo Peter Walsh, absolutamente tembloroso; cogiéndole ambas manos; besándole ambas manos. Ha envejecido, pensó, sentándose. No le voy a decir nada, pensó, porque ha envejecido. Me está mirando, pensó, al invadirle de repente la vergüenza, aunque le había besado las manos. Metiendo la mano en el bolsillo, sacó un cortaplumas grande y lo abrió a medias (1993:188).

La escritora empieza dedicándose a mostrar lo que está sucediendo en ese momento. Describe el pulso de Peter Walsh como *tembloroso* y continúa diciendo que *cogió* a Clarissa Dalloway *ambas manos* para después *besárselas*. No necesitamos que nos explique que ese temblor y esos besos van asociados a cierta excitación amorosa por encontrarse delante de su amada. En cambio, Woolf nos traslada a continuación al interior de la mente de Peter para hacernos saber de forma explícita que le invade repentinamente un sentimiento de vergüenza. Mientras que en el primer caso estamos practicando nuestra capacidad para comprender los gestos de Peter, en el segundo caso no necesitamos realizar ningún tipo de conversión: se dice que tiene vergüenza y no existe ambigüedad posible.

Lo importante de esta diferenciación entre *telling* y *showing* es que, además de su dimensión literaria, también tiene implicaciones cognitivas importantes. Mientras que en el primer caso el lector no tiene más que leer directamente la emoción que está sintiendo el personaje en cuestión, es en el segundo caso donde participan distintos mecanismos cognitivos asociados al procesamiento social. Existen escritores que ofrecen una gran cantidad de detalles explícitos sobre las emociones de sus personajes – *telling*-, mientras que otros autores prefieren limitar la información que dan de los mismos a sus parlamentos, acciones y gestualidad –*showing*-. Tal vez el caso paradigmático del segundo tipo de autor es Ernest Hemingway, quien hizo de la nula representación de los sentimientos de sus protagonistas su rasgo distintivo. Hemingway omitía de sus relatos el análisis psicológico y la introspección, describiendo comportamientos con un estilo aparentemente sencillo, aunque en realidad ese uso del lenguaje estaba repleto de patrones reiterativos que generaban asociaciones metafóricas en la mente del lector (Lodge 2004:66). Tal como explica su biógrafo Carlos Baker, Hemingway seguía su teoría de omitir todo cuanto fuera posible con tal de saber lo que se omitía, de forma que las partes omitidas fortalecían el relato y hacían que el lector sintiera más de lo que entendía (1972:165). Según Zunshine, el autor reemplaza cualquier descripción de la mente y sentimientos de sus personajes por acciones físicas que deben ser interpretadas por el lector como indicadores de los estados mentales ocultos tras ellas (Zunshine 2006:22). Por ejemplo, en el final de *Adiós a las armas* podemos leer lo siguiente:

Pero después de haberlas echado y haber cerrado la puerta y apagar la luz, comprendí que todo era inútil. Era como decir adiós a una estatua. Al cabo de un rato me fui y salí del hospital y volví al hotel bajo la lluvia (2014:376).

Tanto nuestra tendencia a asumir que tiene que haber un estado mental detrás de cada acción física como nuestro esfuerzo por representar ese estado mental a pesar de que el autor no ofrece pistas para construir esa representación permiten a Hemingway ahorrarse una descripción elaborada de las emociones y los sentimientos del personaje y reducirlo a una expresión aparentemente tan sencilla como *volví al hotel bajo la lluvia*. Quien haya leído esta obra puede comprender el potencial de unas pocas palabras en la imaginación del lector.

Igual que en la vida real, en este tipo de obras entra en juego nuestra capacidad para interpretar los signos asociados a una emoción y no la emoción en sí. Cuando

alguien está enfadado no nos dice –o no siempre- que está enfadado, sino que a través de sus gestos iracundos somos capaces de interpretarlo e ir con cuidado. De la misma forma, cuando alguien está triste se muestra cabizbajo, apático, y son esos signos los que nos permiten interpretar su emoción y tomar la decisión de animarle. Mientras que las novelas en las que predomina el *telling* no nos ayudan a aprender en ese sentido, las que optan por el *showing* sí que nos sirven como entrenamiento social que luego podemos aplicar en nuestro día a día. La empatía hacia personajes ficticiales puede aparecer con solo unos pocos elementos de identidad, situación o punto de vista y sentimientos, y en ningún momento se hace necesaria una caracterización compleja o realista (Keen 2006:214). El *showing* nos lleva a entrenar nuestra teoría de la mente.

#### 2.4.1 Comprendiendo las mentes ajenas.

Según cuenta Michel Foucault, a principios del siglo XVII la lectura de la novela se sentía como una forma de desvarío, puesto que en la lectura uno se convertía en otra persona (Iser 1987:248). El hecho ilustra muy bien el escaso conocimiento que se tenía en aquella época de los procesos cognitivos, aunque a pesar de todo, la intuición no iba muy desencaminada. La lectura de ficción permite al lector pensar las ideas de otro, saliendo de su propio sistema de valores y expectativas para adoptar temporalmente las de una criatura imaginaria.

La habilidad para realizar modelos mentales de otras personas es una de las más importantes para el ser humano. Sin esos modelos seríamos incapaces de comprender a los otros o de cooperar con ellos. Tampoco sabríamos qué hacer en caso de tener un conflicto con alguien. Las ficciones narrativas están centradas en las personas, sus intenciones, acciones y vicisitudes que nacen a partir de esas acciones. La lectura de este tipo de obras es una vía muy útil de mejorar nuestra habilidad para construir esos modelos: imaginar todas esas situaciones sociales y plantearse el comportamiento que

otros tendrían en ellas podría ser esencial en el avance de una especie altamente social como somos los humanos (Hassabis et al. 2014:1985).

Además, imaginarse la vida mental de los otros mediante la teoría de la mente es el primer paso de procesos como la simpatía, la empatía o la identificación con el personaje. El acceso a la mente del protagonista de un relato nos permite adquirir su punto de vista, lo que es la forma más rápida por la que podemos identificarnos con él al asegurar una conexión íntima a través de la que conocemos sus pensamientos y emociones (Chatman 1990:169). En este proceso entran en juego tanto factores individuales -la resonancia que puede tener un lector con los acontecimientos de la historia- como factores más generales -por ejemplo, la elección de un género determinado<sup>29</sup>-.

Para lograr emocionarse con el destino de un personaje literario, el lector le atribuye estados mentales e interpreta la información relativa a ellos como si se tratara de un ser humano<sup>30</sup>. Así, de una construcción simbólica se convierte en un ser que vive mientras tiene lugar la experiencia lectora. Visto así, sin la capacidad de construir representaciones de las mentes de otras personas el lector es incapaz de comprender ni disfrutar de una obra de ficción (Ryan 2010:478). Un ejemplo lo encontramos en las personas con autismo. El Síndrome del Espectro Autista cuenta entre sus síntomas con un deterioro de la actividad social, lo que entre otros efectos incluye la incapacidad de interpretar las mentes ajenas. En relación con la lectura literaria, las personas con autismo son incapaces de disfrutar la lectura de una obra narrativa por su incapacidad de interpretar lo que está sucediendo en el relato y por tanto, de dar vida a sus personajes.

---

<sup>29</sup> La biblioteca cognitiva de un lector le permite tener unas expectativas específicas en torno a un género que le ofrece una conexión íntima satisfactoria. La definición de esas reglas vigentes en el mundo literario concierne no solo a las expectativas del lector, sino sobre todo a los nexos causales de las acciones (Segre 1985:133). En definitiva, concierne a la trama. El lector de ciencia ficción tiene una mayor disposición a sentirse inmerso en una obra de ciencia ficción que en una novela de amor. En palabras de M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, el lector busca placer en las novelas que presentan un mundo acorde a sus capacidades y experiencias emocionales y vivenciales, ya que los procesos de reconocimiento de un género afín producen satisfacción en el lector (1998:21).

<sup>30</sup> Peter Lamarque menciona al respecto que el estatus de personaje ficcional trae asociada una dualidad irreductible reflejada en el discurso literario. Los personajes son *seres humanos* y a la vez *constructos*, artefactos o dispositivos narrativos. Invitan a dos perspectivas radicalmente distintas, a veces llamadas "interna" y "externa", según sea desde dentro del mundo ficcional -lo que hace necesario el proceso de transportación literaria- donde actúan como agentes, o desde el mundo real, donde están asociados a las formas lingüísticas y el artificio (2009).

Según Lisa Zunshine, parte del disfrute de un obra de ficción es debida a que somos conscientes de estar “probándonos” estados mentales potencialmente disponibles –los de los personajes- en un momento determinado y que difieren de los nuestros (2006:17). Las personas con autismo, al no saber interpretar mentes ajenas no pueden ponerse en el lugar de otro, sea este real o ficcional. Como resultado, estas personas muestran un déficit social y comunicativo sumado a un desinterés generalizado por la ficción y cualquier tipo de narración. La investigación de este síndrome puede reportar grandes avances en el conocimiento de la relación de los ámbitos imaginativo, social y ficcional.

Leemos ficciones porque nos permiten ejercitar nuestra competencia en la interpretación de otras mentes y de la propia. Apartamos temporalmente nuestras propias expectativas y planes e insertamos las del personaje en nuestra propia mente para procesarlos y razonar y emocionarnos en consecuencia. En conclusión, logramos experimentar emociones propias reales en situaciones vividas por un personaje ficcional: “We experience our own emotions in relation to events that occur in relation to the character’s plans and concerns (that we have taken on), and also project these emotions onto the character” (Oatley 2011:159).

Y si en el mundo real somos capaces de atribuir estados mentales ajenos a los otros a través de su lenguaje corporal, en la lectura de una obra literaria se produce exactamente de la misma forma. Ya adelantábamos que leer que un personaje “estaba triste” o “se avergonzó profundamente” no supone ejercer ninguna teoría de la mente ya que no estamos conjeturando nada, sino simplemente leyendo un dato que se hace explícito en el texto.

En cambio, sí estamos practicando nuestra teoría de la mente cuando somos capaces de interpretar los pensamientos, sensaciones y sentimientos de un personaje a través de los gestos narrados, su forma de hablar en los diálogos o los tics que pueda tener.<sup>31</sup> También pueden atribuirse emociones a un personaje en función de estrategias como la de modular el tono de la narración e incluso a través de la manipulación del propio universo narrativo –por ejemplo, con la falacia patética de que llueva cuando el

---

<sup>31</sup> A nivel ontológico, el narrador es un individuo ficcional como lo son los personajes que participan en la historia y cuyas acciones y vidas son narradas. La actividad del narrador es solo la propia narración que realiza de la historia, pero es material suficiente para que el lector también pueda emplear su teoría de la mente para comprender e inferir sus estados mentales y emociones (Margolin 2003:279).

protagonista está triste y que luzca el sol en una etapa de felicidad plena-. Aunque es otra vía para conocer el interior de un personaje de forma indirecta, no puede decirse que estos mecanismos estén asociados a la teoría de la mente ya que no van asociados a las inferencias que pueden realizarse en el mundo real –aquí no llueve cuando estamos tristes, pese a que asociemos estados de ánimo al tiempo meteorológico-.

Y si hemos estado hablando de la importancia de contar con los mecanismos cognitivos adecuados para atribuir estados mentales a los otros, no es menos importante nuestra disposición a utilizarlos. Es necesario desear implicarse emocionalmente con los personajes para que pueda tener lugar la transportación y la conversión de personajes a personas durante la lectura.

Respecto a esta cuestión Patrick Hogan destaca la necesidad del ser humano para desarrollar vínculos de apego (2011a:32), que a su vez está relacionada con la sensación de protección social. En la misma línea, Appel y Richter afirman que el contenido emocional de una obra literaria puede favorecer la persuasión del lector solo en el caso de que este se haya sentido transportado al mundo ficcional, lo que es más probable en el caso de que la necesidad de afecto por parte de ese lector sea alta (2010:128). Todos los factores cognitivos vuelven a estar así asociados: una mayor disposición a crear vínculos afectivos conlleva un mayor grado de transportación en el mundo posible de la historia, y con ello una mayor probabilidad del desarrollo de emociones hacia los personajes.

## 2.4.2 La empatía del lector

*Whenever I read, I mentally pronounce an I, and yet the I which I pronounce is not myself.*

(Georges Poulet 1980)

A pesar de que aún no está claro qué efectos de la empatía lectora están asociados a la condición ficcional, literaria o narrativa de una obra<sup>32</sup>, sí parece haber un consenso claro entre la mayoría de los investigadores a la hora de definir la empatía como el santo grial de la investigación teórica y empírica de los efectos de la lectura literaria (Koopman 2015b:63). La transportación literaria es la base para los procesos de empatía, simpatía e identificación que el lector puede sentir hacia los personajes. Tenemos que proyectarnos en el mundo narrativo para darle vida y lograr así comprender, desde su contexto, lo que los personajes piensan y sienten (Mar y Oatley 2008:178). De alguna forma, al sumergirnos en el universo de la obra literaria tomamos la perspectiva de sus habitantes y gracias a esa traslación logramos vernos afectados emocionalmente por los acontecimientos que tienen lugar en él (Ryan 1992:72).

Georges Poulet define este efecto con la frase introductoria del presente apartado, y continúa diciendo que “[w]hen I am absorbed in reading, a second self takes over, a self which thinks and feels from me” (1980:45). El carácter dual de la metáfora se ve así expresado en nuestro papel como lectores y a la vez como personajes de la narración (Oatley y Johnson-Laird 2014:136), ya que de la misma forma que a través de una metáfora podemos interpretar un concepto como otro distinto, a través de la lectura podemos ser nosotros mismos y a la vez Anna Karenina o Ismael. Esta situación dual en la que somos nosotros y a la vez el personaje nos permite olvidarnos por un rato de nosotros mismos tal como describe Raymond Mar:

Drawing our minds into the world of the narrative and the minds of its characters is likely to result in a pleasurable loss of self, linked to narrative transportation (2011:826)

---

<sup>32</sup> Desde nuestro punto de vista, es la condición de ficcionalidad la que provoca en mayor medida el efecto empático en el lector. La naturaleza ficcional de una obra nos libera de la responsabilidad respecto a nuestras reacciones emocionales durante la lectura, ya que no requiere de nosotros ningún tipo de acción. Además, una ficción es un terreno libre de riesgos donde podemos sumergirnos con libertad y comprometernos emocionalmente con los personajes sin miedo a las consecuencias, ya que somos conscientes de que nada es “real” (Keen 2010).

Nuestras metas e intereses son los de los personajes mientras leemos su historia, pero seguimos guardando parte de nosotros: nuestra biblioteca cognitiva y emocional es la que nos ayuda a interpretar cada uno de los acontecimientos de la narración. Y el factor común entre nuestro pasado personal y la vista puesta en el futuro del personaje es lo que conocemos como resonancia.

Quien haya leído una obra literaria sabe que no todos los personajes le acaban gustando de la misma forma. Existen personajes a los que se aprecia rápidamente, otros lo logran paulatinamente y a otros en cambio se odia sin paliativos. Y no falta un gran conjunto de personajes que simplemente no nos llama la atención y pasan casi desapercibidos, siendo olvidados con facilidad tras cerrar el libro, si no antes. Cada lector entabla sus propias relaciones con los personajes de una obra en función de su capacidad para interpretar sus acciones, sus pensamientos y sus emociones y evaluar toda esa información –tanto de forma deliberada como inconsciente- para acabar llegando al resultado de apreciar o detestar al personaje correspondiente. Tal como hemos visto, esa habilidad para interpretar o asignar estados mentales se encuentra en nuestra teoría de la mente, mediante la que somos capaces de suponer a los otros una vida interior.

Esa teoría de la mente es la razón por la que identificamos a una persona o personaje como un ser consciente pero también, o mejor dicho, a partir de esa circunstancia, somos capaces de realizar una valoración y acabar por cogerle cariño, odio o total indiferencia. Como puede suponerse, si el resultado de la mayoría de valoraciones acaba en indiferencia es muy difícil que la historia logre atraparnos.

Por lo tanto, es necesaria cierta respuesta empática hacia los personajes y sus vicisitudes para que el lector se sienta absorto en el relato (Hogan 2011:36), y solo gracias a esa condición nos podemos sentir transportados a los acontecimientos de la narración. Si sentimos a Hamlet como alguien real es porque sentimos emociones reales hacia él (Holland 2009:115). En definitiva, atribuimos estados mentales a las construcciones narrativas para comprenderlas mejor. Precisamente en uno de los estudios más influyentes dentro del ámbito de la teoría de la mente o *mind-reading*, “Mindblindness: An Essay on Autism and a Theory of Mind” (1995), el psicólogo Simon Baron-Cohen lo definía así al indicar que atribuyendo estados mentales a



sistemas complejos como el ser humano o los personajes literarios es la forma más fácil de comprenderlos.

Cada persona tiene una capacidad distinta a la hora de atribuir y comprender estados mentales ajenos, una capacidad que tiene una relación muy estrecha con la habilidad de un lector para sumergirse en el mundo narrativo y empatizar con sus personajes. Esa implicación emocional solo es posible gracias a nuestra teoría de la mente, que nos permite realizar inferencias sobre las expectativas de los personajes así como sobre sus emociones y otros rasgos de su personalidad. Vista así, se trata de una especie de simulación, una recreación imaginativa de los intereses de otra persona y de sus ideas (Hogan 2011a:67). El resultado de todas estas inferencias y simulaciones es el que todas las personas que poseemos una teoría de la mente hemos sentido en más de una ocasión: atribuir estados mentales al otro nos permite identificarnos con él, simpatizar con sus formas o empatizar con sus emociones. Las diferencias entre los tres tipos de asociación emocional entre lector y personaje –aunque obviamente generalizable a cualquier asociación entre un ser humano y un sistema complejo al que se haya atribuido una mente- pueden parecer sutiles pero cambian totalmente el tipo de relación creada entre los sujetos.

Las emociones asociadas a la identificación del lector con un personaje son aquellas que surgen cuando nos imaginamos a nosotros mismos en su lugar. Existen algunos experimentos en que se ha podido comprobar que ponerse en el lugar del protagonista de una historia tiene como resultado el aumento de la respuesta emocional durante la lectura. Cupchik, Oatley y Vordeder demostraron en un estudio las diferencias entre dar instrucciones previas a la lectura en las que se pedía a los participantes que imaginaran cómo sería estar en la piel del protagonista o bien observarlo todo como un mero espectador (1998). Mientras que en la primera situación los lectores acababan experimentando en mayor medida emociones asociadas a los acontecimientos de la historia, en el segundo caso las emociones mayoritarias tenían que ver con recuerdos personales.

De hecho, el segundo tipo de emociones pueden considerarse asociadas a la simpatía hacia los personajes. Un lector reconoce un patrón emocional específico – conocer a una nueva persona, sufrir una pérdida, estar en peligro-, observa cómo afecta

al personaje de la obra literaria y como resultado desarrolla simpatía<sup>33</sup> hacia este, pero en ningún caso se identifica con ninguno de los protagonistas. Por ejemplo, ante el relato de un accidente de tráfico podemos sentir a la vez fascinación y compasión hacia los ocupantes del vehículo, pero no tenemos por qué sentir cómo sería haber estado en ese coche o qué sentirán los hijos del conductor fallecido.

Ese último tipo de emoción es el más cercano a las emociones empáticas, aquellas en las que sentimos lo que siente otro. Muy cercana tanto a la identificación como a la simpatía por un personaje, la empatía trata de experimentar las emociones de otros en nosotros mismos. La identificación no es empatía porque ponernos en el lugar de alguien no implica tener que sentir lo que este siente. Tampoco la simpatía es empatía porque podemos sentir pena hacia alguien que está sintiendo alegría o alegría por alguien que está apenado. Empatizar nos lleva a ponernos en la piel del otro. Una definición ampliamente aceptada en los círculos académicos es la que de Vignemont y Singer propusieron con base en la imitación (2006:435) y que se divide en:

- i. Tener una emoción, que
- ii. es de alguna forma similar a la de otra persona, que
- iii. es producida por observación o imaginación de la emoción del otro, y que supone saber que
- iv. el otro es la fuente de nuestra propia emoción.

La peculiaridad de la empatía se puede producir tanto por observación como por imaginación de las emociones de otra persona ya que es esta segunda alternativa la que se realiza durante la lectura de un texto narrativo literario. A este respecto Hogan prefiere añadir un matiz que diferencia la empatía hacia una persona real de la empatía hacia un personaje ficcional. Mientras que en el primer caso habla de empatía *práctica* porque como resultado de sentirla nos podemos mover a intentar llevar a cabo algún tipo de acción –como resultado de ver a alguien sufriendo, intentamos aliviar su pena-, en el segundo caso prefiere hablar de empatía *estética*, en la que pese a que sentimos lo que sienten los personajes, somos conscientes de su carácter ficcional y no nos

---

<sup>33</sup> Es importante destacar que el término “simpatía” que empleo en este trabajo deriva del sustantivo inglés *sympathy*, que no solo significa simpatía sino también compasión, comprensión o solidaridad. Entendamos por tanto el concepto en todas estas acepciones para tener una idea más precisa de lo que significan ese tipo de emociones.

levantamos a intentar solucionar sus problemas. Sin embargo, no debemos entender esta diferenciación como una depreciación del sentimiento empático en el lector respecto al mundo real. Muy al contrario, en ocasiones la ficción puede ser más poderosa a la hora de promover la empatía que nuestra vida real. El motivo, tal como explican Vittorio Gallese y Hannah Wojciehowski, puede encontrarse en que durante la experiencia literaria podemos suspender temporalmente nuestra unión con el mundo de nuestras ocupaciones diarias, liberando nueva energías y poniéndolas al servicio de esa nueva dimensión que, paradójicamente, puede experimentarse de forma más vívida que la realidad prosaica (2011).

Suzanne Keen, especialista en el estudio de la empatía en la novela, define la empatía como la espontánea y vicaria compartición de afecto que puede venir provocada por la visualización del estado emocional de otra persona, por escuchar a alguien describiendo dicho estado e incluso por leerlo en un texto (2006:208). Keen además añade un matiz respecto a esta última modalidad, ya que la lectura de ficción literaria puede verse fácilmente interrumpida por una reacción poco placentera hacia el libro. Emociones como la angustia personal no pueden tener lugar en una teoría literaria de la empatía, o al menos no del mismo modo que otras emociones que permiten continuar con una lectura ininterrumpida de la historia. Este tipo de emociones que obligan a interrumpir la lectura y con ello la inmersión, matiza, siguen contribuyendo a ese otro tipo de emociones relacionadas con el placer estético.

En apartados anteriores hemos podido detenernos sobre las cuestiones asociadas a las circunstancias de la lectura y a la experiencia previa del lector a la hora de afrontar una nueva lectura de una obra literaria. En cambio, poco se ha dicho sobre la sensibilidad estética desde el punto de vista de las ciencias cognitivas. Este ámbito de la investigación científica ha sufrido una verdadera revolución gracias al desarrollo de la neuroestética, disciplina que está permitiendo conocer de forma más profunda los mecanismos y procesos que tienen lugar en nuestro cerebro cuando percibimos un objeto bello. Tal como veremos a continuación, la neurociencia está demostrando que sea en la recepción de un cuadro, una canción, una novela o una fórmula matemática, la belleza siempre ha estado en el ojo del observador.

## 2.5 Emociones estéticas

Escribía Longino en su tratado *De lo sublime* que lo que contribuye al éxito de los escritos es la belleza de la expresión, los giros sublimes y las formas agradables, además de las variaciones, las hipérbolas y el uso del plural (2007:30). Que “[I]o realmente grande es aquello que da mucho que pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable. En suma, considera cumplida y verdaderamente sublime aquello que complace a todos en todo tiempo” (2007:31). Siglos después, el Romanticismo desplazó el centro de interés del objeto al sujeto y situó la belleza como designio de un estado del alma y no en la cosa (Marí 1979:35).

El proceso de producción literaria se expresaba para los románticos en la idea de que los artistas trabajan con “el órgano superior del alma donde se encuentran los espíritus de la vida de toda la humanidad exterior y en el cual la humanidad interior produce un efecto” (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012:269). Es este *efecto*, esta producción de algo inédito, lo que estimula la recepción estética por parte de la audiencia y le hace apreciar la belleza de la obra. Porque según este movimiento, bello es lo que nos hace recordar la naturaleza y, por lo tanto, activa el sentimiento de la plenitud infinita de la vida.

En relación con la naturaleza, los románticos creían en la existencia de una barrera que nos separaba de la Realidad. Para ellos no solo había una realidad empírica sino también una realidad ideal cuya existencia era puramente conceptual. Según la visión romántica, la belleza de una pintura surgía solo cuando se suprimía la distancia (la “pared divisoria invisible”) entre el mundo real y el mundo ideal, el cual solo se filtraba imperfectamente a través del mundo real hacia nosotros. En consecuencia, lo bello era una presentación simbólica de lo ideal, de lo infinito (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012:423) que tenía lugar mediante la apreciación de la obra de arte por parte del receptor durante el proceso de concreción. Según esta premisa, en una obra de arte verdadera nunca existían bellezas por separado, sino que el todo era bello.

A esa concreción o designación por parte del receptor se referían los románticos a la hora de expresar o presentar un objeto. Decían que en primer lugar ese “algo” tenía que estar establecido, aunque solo fuera una sensación de nuestro propio estado, como

un objeto que nace a partir de nosotros. Así, de la poesía defendían que no estaba ligada a objetos, sino que creaba los propios para sí misma y con ello denominaban la invención artística como “el acto maravilloso a través del cual esta enriquece la naturaleza”. La poesía era capaz de formar de nuevo lo que ya estaba formado.

Disfrutar estéticamente de una obra literaria implica por parte del lector un tipo de reacción distinta a las emociones causadas por los acontecimientos narrados en la historia. Mientras que las emociones narrativas requieren de cierto grado de inmersión en el universo ficcional que nos permite dar vida a los personajes de la historia, y con ello reaccionar ante ellos de forma similar a como reaccionamos en cualquier interacción social, las emociones estéticas nos devuelven a la estructura textual y no requieren la ilusión del mundo creado por el relato para resaltar la forma en que este ha sido escrito. La estética suele estar asociada a sensaciones perceptivas y el acto de leer no está caracterizado por ninguna sensación particular –no percibimos lo descrito, lo *pseudopercibimos*-, pero existe una suerte de apreciación que envuelve la atención dirigida a las cualidades literarias del texto y que es análoga a la experiencia directa (Lamarque 2009:20). La particularidad de esta forma de apreciación está en que mientras que las emociones narrativas pueden ser desarrolladas por lectores con cualquier grado de formación lectora<sup>34</sup>, en las emociones estéticas influye decisivamente el nivel de adiestramiento del receptor asociados a la lectura literaria, lo que le permite gozar de la habilidad del escritor para narrar los acontecimientos. Son, por así decirlo, *emociones frías* por estar asociadas a la búsqueda de ese goce asociado a un esfuerzo intelectual.

Como ya apuntaba Ingarden, el término *objeto estético* no se refiere a una clase especial de objeto en el mundo –el libro, o un fragmento del mismo- ni tampoco a una actitud mediante la que ese objeto sea comprendido estéticamente. En lugar de ello, un objeto estético adquiere “presencia” a través de un proceso que lleva al lector a un modo íntimo de comunión con el objeto<sup>35</sup>. La emergencia de esa presencia, la llamada

---

<sup>34</sup> Recordemos el éxito de los *best sellers* debido a la sencillez de sus textos y a su escasa exigencia a nivel reflexivo por parte del lector, lo que facilita el acceso a millones de lectores al evitar un efecto digresivo que actuaría como impedimento en el avance de la lectura y, con ello, de cualquier tipo de respuesta afectiva hacia los personajes (Anderst 2015:277).

<sup>35</sup> No hay que menospreciar en la recepción del lector su propia sensibilidad hacia el objeto estético. Siguiendo el trabajo de Frank Sibley sobre los conceptos relacionados con la estética, Peter Lamarque nos recuerda que no todo el mundo dispone de ese cierto gusto o sensibilidad estética, sujeta a

experiencia estética, parece espontánea, de la misma forma que se producen en nuestro cerebro los cambios de percepción de una figura perceptual biestable como la conocida ilustración del pato/conejo de Wittgenstein (Kuiken y Oliver 2013:298):

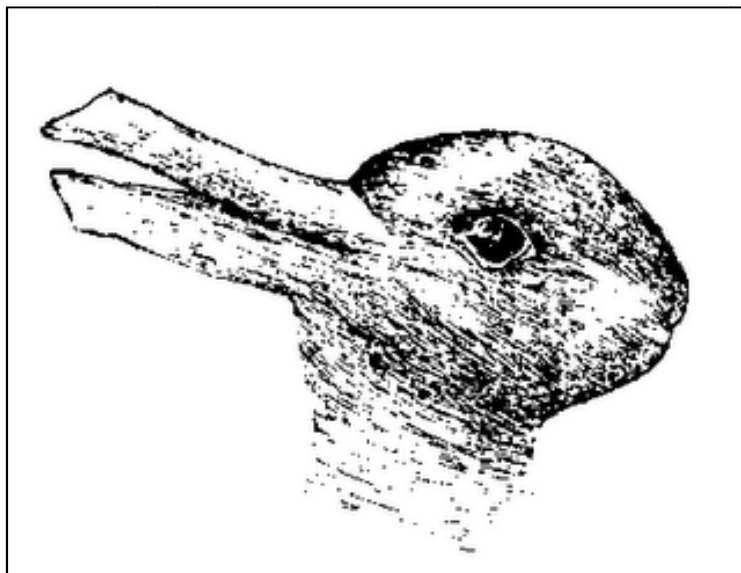


figura 15. Ilustración del pato y conejo de Wittgenstein

La espontaneidad de nuestra reactividad estética está directamente relacionada con la naturaleza dinámica de los procesos mentales implicados en la lectura. La representación mental del texto que construye un lector no es estática sino que evoluciona durante la lectura. En ese contexto de variabilidad cada nueva pieza de información es utilizada para extender y actualizar la representación del texto, una representación que puede dividirse en cuatro niveles (Zwaan 1993):

- La estructura superficial es una representación textual del contenido del texto: incluye sus aspectos gramaticales, el estilo o la retórica (ritmo, aliteraciones, metáforas). Este nivel representa cómo se expresa algo en el texto y no implica ningún grado de transportación por parte del lector.
- La base textual representa el contenido semántico, es decir, el significado del texto, el qué se ha dicho. A este nivel la transportación literaria tampoco es necesaria.

---

entrenarse y mejorarse mediante el aprendizaje. Según expone el autor, en el caso de la literatura no se trata simplemente de comprender el lenguaje para apreciar una obra estéticamente (2009:20).

- El modelo de situación es una representación de la situación narrada e incluye algunas inferencias que el lector puede realizar al leer el texto (Zwaan y Radvansky 1998). En este punto sí que tenemos que habernos sentido transportados a los acontecimientos de la historia, ya que estaremos representando los hechos ficcionales, realizando una simulación del universo narrativo en nuestra imaginación. Al intervenir el conocimiento del propio lector –es en este nivel donde se produce la resonancia entre lector y obra-, este modelo es más subjetivo que la base textual.
- Por último, el modelo pragmático representa el contexto comunicativo y contiene información sobre la situación específica en que el texto ha sido procesado –cuándo, cómo, donde se ha leído- así como de los objetivos y estrategias del autor.

Relacionar los tipos de reacción emocional con estos cuatro niveles de representación es sencillo si tenemos en cuenta a qué distancia estética se encuentra el lector de la obra. Reduzcamos las emociones posibles de un lector en la taxonomía más general que hemos empleado hasta el momento: emociones narrativas y emociones estéticas. Sabemos que estos dos tipos de emociones no son independientes, sino que interactúan entre sí durante la lectura. Cuando un lector siente miedo, alegría o tristeza como consecuencia de los acontecimientos y personajes del mundo ficcional –esto es, cuando se siente transportado al universo del relato y experimenta emociones narrativas-, estas reacciones se pueden convertir en admiración hacia la habilidad del autor por crear esas atmósferas o psicologías de los personajes –emociones estéticas-. Paradójicamente, la aparición de emociones estéticas disminuye el efecto diegético de la obra narrativa, reduciendo la experiencia de sentirse transportado al universo ficcional y con ello la intensidad de las emociones narrativas.

Según la clasificación de cuatro niveles que hemos realizado de la representación mental de un texto, las emociones estéticas aparecen en la estructura superficial. Cuando leemos estamos llevando a cabo un proceso mental automático basado en convenciones lingüísticas y sociales<sup>36</sup>. En todas las desviaciones sintácticas y

---

<sup>36</sup> Yuri Lotman describe en su *Estructura del texto artístico* que la literatura se expresa en un lenguaje especial que se superpone a la lengua natural como un sistema secundario (1978:34). Ese doble sistema requiere una doble competencia: en cuestiones lingüísticas (gramática, sintaxis) y en cuestiones culturales o sociales. La existencia de ese sistema secundario social convierte en condición previa imprescindible para resolver la cuestión de qué textos son artísticos y cuáles no, la existencia en el

semánticas, cuando las convenciones se rompen –por ejemplo, mediante el extrañamiento que se produce en la lectura literaria-, este proceso automatizado se ve forzado a detenerse y las expectativas del lector se ven alteradas. Es como consecuencia de este efecto que aparecen las emociones estéticas. Las emociones narrativas, en cambio, se ven representadas en el tercer nivel, el modelo situacional, ya que como hemos dicho, están ligadas a los acontecimientos de la historia. El acierto de una obra narrativa surge de la convergencia entre el universo ficticio representado y los procedimientos formales utilizados para evocarlos (Pavel 2005:41), y lógicamente, gracias a nuestra apreciación de dichos procedimientos.

El conocimiento del lector es un aspecto esencial en estos procesos de identificación de convenciones lingüísticas y literarias –nuestra conciencia de la continuidad histórica es tan fuerte que interviene en la percepción de toda obra de arte (Kundera 2005:15)-, aunque no el único. Tal como explicábamos en la definición del objeto estético, la actitud lectora también predispone a una mayor reactividad emocional frente a aspectos estéticos. Por ejemplo, el reconocimiento y recuerdo de aspectos concretos de un texto es mayor en aquellas obras que se leen desde una perspectiva literaria que desde una perspectiva meramente informativa. Mientras que cuando abrimos un periódico nuestra actitud lectora es la de comprender qué ha sucedido sin necesidad de prestar una excesiva atención a cada detalle del texto, al abordar una obra literaria nuestro cerebro cambia de perspectiva y pasa a considerar que todo detalle del texto es potencialmente importante. De hecho, la evidencia científica parece indicar que en nuestra forma de diferenciar realidad y ficción no influye tanto el contenido en sí como la forma en que procesamos la información (Abraham, von Cramon y Schubotz 2008). Un mismo texto puede ser leído de dos formas distintas en función de la actitud y predisposición del lector.

A favor de este argumento, en 2014 se desarrollaron un conjunto de experimentos en la Freie Universität Berlin cuyo objetivo era descubrir si existían

---

propio código cultural de la oposición entre estructuras artísticas y no artísticas. Según Lotman, “la especificidad de las comunicaciones artísticas consiste, en particular, en que el código del receptor difiere siempre en mayor o menor grado del código del emisor. Puede tratarse de pequeñas diferencias determinadas por la experiencia cultural del individuo, por el carácter específico de la estructura psicológica, pero puede tratarse asimismo de profundos rasgos socio-históricos de la cultura que impiden la percepción artística del texto o la reinterpretan radicalmente. El lector tiende a ajustar el texto a las ideas habituales, seleccionando de la experiencia artística que posee aquellas estructuras extratextuales que, según le parece, convienen mejor al caso dado.” (1978:356).



diferencias en nuestros procesos cognitivos implicados en la lectura, dependiendo de si consideráramos la naturaleza de un texto factual o ficcional. Para tal fin, se crearon ochenta narraciones cortas con distintos grados de contenido emocional y que pudieran pasar como noticias breves de un diario o como pequeños relatos ficticiales. Dado que todas las narraciones eran inventadas, la forma de influir en la actitud lectora de los participantes fue presentar de manera aleatoria una etiqueta previa donde pudiera leerse 'real' o 'inventada'. Un mismo relato podía considerarse como noticia real o relato ficcional solo por la información paratextual (Altmann et al. 2014).

Los resultados del experimento demostraron que la activación de nuestro cerebro durante la lectura es distinta en función de nuestra actitud hacia el texto que tenemos delante. Mientras que en los dos casos era común la activación de las áreas asociadas a la comprensión de la historia, al leer una narración supuestamente factual la mente de los participantes activaba con mayor intensidad las áreas asociadas a la memoria autobiográfica y, en general, aquellas relacionadas con una mayor comprensión de los acontecimientos sucedidos y su relación con nuestro conocimiento del pasado. Por el contrario, al leer una narración supuestamente ficcional nuestro cerebro activa en mayor medida las zonas relacionadas con la imaginación, el fantaseo y el planteamiento de escenarios futuros. Además, en comparación con la actitud ante un texto factual, la lectura de un texto ficcional implica una mayor atención a la base textual. Tal como demostraron los investigadores, la actitud lectora transforma por completo la experiencia estética.

La importancia de ese factor valorativo hace que el acto receptivo sea distinto en función de nuestra predisposición a disfrutar de la obra. Si suponer la factualidad o ficcionalidad de un texto cambia nuestra actitud, conocer el título de un trabajo artístico puede facilitar nuestra participación en la experiencia estética y hacerla más profunda (Millis 2001). También nuestro conocimiento de las distintas estrategias para componer la obra artística o de las convenciones estilísticas puede influir en nuestra experiencia estética, lo que implica que tanto el contexto durante la recepción como nuestro conocimiento previo de la materia afectan a nuestra respuesta estética.

Aun así, el papel de las emociones estéticas no se queda en la estructura superficial, sino que se extiende a un modelo pragmático que, como recordaremos, está relacionado con el contexto comunicativo. Dado que este tipo de emociones nace del

artefacto literario, la respuesta estética tiene mucho que ver con la maestría del autor a la hora de escribir el texto.

Además, en el modelo pragmático también destaca la experiencia previa del lector con las obras literarias. Un lector experimentado es más consciente de todos los aspectos técnicos que no aprecian los lectores noveles. Sabe diferenciar entre autor, narrador o personaje, o descubre más elementos inusuales nacidos de la intención del autor –una intención estética-. Durante la lectura de *Lolita* es capaz de apreciar la técnica del narrador no fiable empleada por Nabokov, lo que le permite experimentar goce estético ante ese recurso formal que un lector inexperto es incapaz de descubrir.

En resumen, las emociones estéticas reflejan el interés del lector por las características formales de un texto literario y, en general, por cualquier aspecto que conduce su atención al propio artefacto literario en lugar de hacia el universo narrativo que contiene en sus páginas listo para ser construido por la imaginación del autor (Miall y Kuiken 2002:224). Las emociones narrativas nacen de las indeterminaciones del texto, mientras que las emociones estéticas vienen causadas por la determinación del mismo<sup>37</sup>. Estas últimas surgen de la experiencia estética en la recepción de la obra literaria y en ese proceso intervienen multitud de componentes: emociones, evaluaciones, acciones resultantes de nuestra interacción con el objeto estético y procesos asociados a su interpretación y producción (Chatterjee y Vartanian 2014a:370), tal como podemos ver en el siguiente esquema:

---

<sup>37</sup> A las estrategias lingüísticas que captan la atención del lector y la desplazan del qué se está diciendo en la historia al cómo se relata se las conoce como *foregrounding* (Miall 2007:386). El concepto fue definido por el teórico checo Jan Mukarovsky como la distorsión estética intencional de los componentes lingüísticos. Según Mukarovsky, cada elemento del discurso que atrae la atención hacia sí por lo que es, y no por ser un simple contenedor de información, está *foregrounded* (en primer término, destacado) (Lamarque 2009).



figura 16. Condicionantes de la respuesta estética (de Chaterjee y Vartanian 2014)

Los distintos acercamientos cognitivos a la detección de este tipo de emociones han demostrado que no existe diferencia a nivel cerebral entre el placer estético provocado al escuchar una canción, leer una novela, ver una película o apreciar un cuadro. Las áreas que se activan al considerar bella<sup>38</sup> cualquier expresión artística son las mismas, independientemente del medio –Hideaki Kawabata y Semir Zeki han bautizado un área específica de nuestro cerebro como *beauty spot*, o lugar/punto de la belleza (2004)-. De hecho, es tan independiente la experiencia estética respecto al tipo de objeto que la causa, que incluso se ha podido comprobar la activación del mismo centro del placer estético en la respuesta ante elementos no artísticos, como en el caso de matemáticos ante fórmulas consideradas bellas<sup>39</sup>. La exploración de las bases

<sup>38</sup> El término “belleza” tiene múltiples acepciones y requiere que puntalicemos cuál de ellas empleamos en la presente investigación. El primer uso al que se suele hacer referencia es el de belleza como propiedad intrínseca de un objeto –y por tanto, no requiere de un observador para participar de esa idea. Otro uso de la palabra “belleza” es social y normativo, considerando bello lo que se acepta como bello en una comunidad dada. Sin embargo, nuestro foco está puesto en el sentido psicológico de belleza, aquella característica que causa una respuesta estética independientemente del objeto y de la comunidad a la que pertenezca el receptor (Hogan 2015:110-111).

<sup>39</sup> Según Semir Zeki, responsable del estudio, se ha podido comprobar que existe una base neurobiológica común en la apreciación de la belleza de una fórmula matemática o de una obra musical. El estudio consistió en situar delante de los participantes –todos matemáticos, ya que era necesaria una base de conocimiento avanzado en la materia- un conjunto de fórmulas que pidieron que calificaran en

biológicas de la experiencia estética se hace de esta forma extensible desde nuestras reacciones frente a artefactos estéticos hasta los objetos naturales o la propia naturaleza (Chatterjee y Vartanian 2014b:370), teniendo en cuenta que la apreciación del segundo grupo de objetos no deja de producirse a un nivel bajo: no nos extasiamos con el placer estético que provocan los objetos diarios. A pesar de que cuando no reconocemos como familiares alguno de esos objetos o situaciones cotidianas, rápidamente sentimos emociones estéticas vinculadas a la desfamiliarización que nos pueden llegar a asustar (Perlovsky 2014:2).

Dada la relevancia del estudio de las distintas áreas del cerebro en la experiencia estética, durante los últimos años hemos asistido a la aparición de la neuroestética, una especialidad que nace del trabajo del neurobiólogo Semir Zeki en los años noventa y que continúa la obra de Ernst Kris y Ernst Gombrich, pioneros en la aplicación de estudios psicológicos modernos al arte. Tal como decíamos con anterioridad, la disciplina de la neuroestética combina la biología de la visión y la psicología y las aplica al estudio del arte, aunque para la investigación asociada a las obras literarias tal vez sea de mayor interés una de las subdisciplinas nacidas de la neuroestética. El campo de la neuroestética emocional va más allá de la biología de la visión e intenta combinar la psicología cognitiva y la biología de la percepción, la emoción y la empatía con el estudio del arte (Kandel 2013:549), lo que deja más espacio para las obras que provocan un proceso eminentemente imaginativo, emocional y empático.

La pregunta que surge es: ¿qué tienen en común las reacciones frente a una sonata, una puesta de sol, una novela o el rostro de nuestro ser amado? Hemos visto que las zonas activadas son las mismas, pero los sentidos utilizados son distintos en cada caso –oído, vista-, y en ejemplos como una obra literaria, es la imaginación el motor de la reacción estética, trayendo los estímulos del interior de nuestra mente en lugar del exterior. Todo parece indicar que la experiencia estética surge de una valoración nacida tanto de los sentidos como del pensamiento (Cupchik 1995). Por lo tanto, esa experiencia no es un acto puramente perceptivo, sino que implica factores cognitivos, sensoriales y emocionales (Starr 2015:16), lo que acerca las distintas perspectivas independientemente del formato del objeto estético. En concreto, la experiencia estética

---

función de su belleza. Tal como se observó, a mayor belleza observada en la fórmula, mayor activación en el área que se activa cuando escuchamos una canción que consideramos hermosa –o un libro, o una película-. Como curiosidad, la fórmula que acabó siendo calificada como la más bella fue la identidad de Euler (2014).

implica la participación de nuestros sentidos, de nuestra imaginación, nuestras emociones o nuestra sensación de placer, pero también de nuestros recuerdos, nuestro conocimiento o nuestros juicios personales.

Además, algunos investigadores han demostrado que la respuesta estética incluye, junto a los sistemas emocionales, la participación de los circuitos cerebrales que representan, evalúan, comparan y proporcionan una recompensa<sup>40</sup> (Biederman y Vessel 2006). La experiencia estética empieza con el procesamiento interno que nos lleva a analizarla perceptual o semánticamente y que conlleva procesos memorísticos y emocionales, así como asociados a nuestro sistema de recompensa (Starr 2015:24). Dentro de la psicología cognitiva moderna, esa recompensa es un concepto clave en la comprensión de las motivaciones que orientan nuestra interacción con el mundo, lo que tiene una importante conexión con las emociones. A fin de cuentas, el placer derivado de la recepción de una obra artística que consideramos bella conecta directamente con este circuito de recompensa (Kühn y Gallinat 2012).

Lo interesante del acercamiento cognitivo a la experiencia estética y su función de recompensa es que permite a los investigadores contrastar teorías asentadas históricamente como la de Kant, quien proponía en su *Crítica del juicio* que un encuentro estético profundo siempre se caracterizaba por lo que definía como un estado de interés desinteresado (1977). Sin que inicialmente existiera un interés en confirmar empíricamente las ideas de Kant, Berridge y su equipo llevaron a cabo un conjunto de experimentos en los que mediante modelos animales descubrieron que es posible segregar los sistemas neuronales del placer en sistemas de agrado (*liking*) y deseo (*wanting*). Ambos sistemas trabajan típicamente en comunión y comparten circuitos neuronales, pero son dissociables (2009). Si trasladamos estos resultados a la perspectiva kantiana, podemos concluir que el estado mental de interés desinteresado puede reflejar actividad en el sistema del agrado sin actividad en el sistema del deseo, con la correspondiente experiencia de una emoción estética placentera. Como podemos observar, la neuroestética es tanto descriptiva como experimental, lo que la aleja de ser una disciplina puramente científica y también de cualquier teoría estética nacida de los estudios literarios o filosóficos previos –véase el ejemplo kantiano-. Entender la función

---

<sup>40</sup> Sumada a estos circuitos, también la red neuronal por defecto parece estar implicada en las experiencias estéticas intensas, lo que, tal como hemos sugerido en distintas ocasiones, plantea la existencia de una importante integración entre la percepción externa del objeto estético y nuestra información interna.

estética desde esa visión multidisciplinar se hace imprescindible para poder contemplar todos los niveles a los que el arte incide en la reactividad emocional del observador. Al fin y al cabo, la respuesta al arte surge de un deseo irreprimible de recrear en nuestro cerebro el proceso creativo –cognitivo, emocional y empático- por el que el artista ha creado la obra, y en este planteamiento coinciden Gombrich, Kris, los psicólogos de la Gestalt, el psicólogo cognitivo Vilayanur Ramachandran, y el crítico de arte Robert Hughes, lo que demuestra el interés de distintos ámbitos del conocimiento en penetrar más a fondo en esa respuesta. Eric Kandel dice al respecto:

Este impulso creativo de artista y observador probablemente explica que prácticamente todos los grupos de seres humanos de cualquier época y cualquier lugar hayan creado imágenes a pesar de que el arte no es una necesidad física para la supervivencia. El arte es un intento intrínsecamente agradable e instructivo por parte del artista y del observador de comunicar y compartir el proceso creativo que caracteriza el cerebro humano, un proceso que conduce a un momento de «eureka» o «¡ajá!», al reconocimiento repentino de que hemos captado la mente de otra persona, de que hemos visto la verdad que subyace a la belleza y la fealdad representadas por el artista (2013:425).

Y si Kandel considera que el arte es un intento de comunicación entre artista y observador en el que compartir el proceso creativo, Leonid Perlovsky propone que nuestro disfrute de las experiencias estéticas nace de nuestro instinto más importante, el instinto de aprender, adquirir conocimientos y mejorar nuestras representaciones mentales para lograr una mayor correspondencia con el mundo (2014:2). La satisfacción e insatisfacción de ese instinto son percibidas emocionalmente, y son esas reacciones emocionales a las que Perlovsky llama emociones estéticas. De este modo, este tipo de reacción emocional ante la obra artística parece estar fundado en mecanismos cognitivos más básicos que los asociados a las emociones narrativas. Es muy probable que cuando sepamos más sobre la biología de la percepción, la emoción, la empatía y la creatividad, podamos entender mejor por qué nos impresiona la experiencia estética y por qué forma parte de prácticamente todas las culturas humanas (Kandel 2013:477).

Semir Zeki concuerda con Perlovsky y nos recuerda que la principal función del cerebro es adquirir nuevos conocimientos sobre el mundo y que los distintos formatos de expresión artística son una extensión de esta función. Para Zeki, el arte extiende las funciones del cerebro de una manera más directa que otros procesos de adquisición de conocimientos. Hay ciertas clases de conocimiento, como la expresión de una cara o la interacción de un grupo social, que solo se pueden adquirir por medio de la vista. Puesto

que la vista es, sobre todo, un proceso activo, el arte también favorece una exploración activa y creativa del mundo. ¿Qué papel tiene entonces la imaginación propia de la recepción literaria?

Kandel lo explica mediante una comparación entre el arte visual y la literatura. Según el neurocientífico, el arte nos permite participar en la narración de manera parecida a como lo hace la literatura de ficción. En cada caso, el observador o el lector sigue el desarrollo de la trama desde un punto de vista personal e interior que le permite analizar relaciones y sucesos a través de la mente y los ojos de otra persona. Al disfrutar de la narrativa y del arte visual, utilizamos nuestra teoría de la mente, que nos permite experimentar el mundo desde una nueva perspectiva con la que podemos hallar y solucionar problemas de forma segura. Gracias a esas experiencias practicamos y nos preparamos para situaciones peligrosas que nos podríamos encontrar más adelante. El filósofo del arte Dennis Dutton sostiene que hemos evolucionado como narradores naturales a causa del inmenso valor que tiene para nuestra supervivencia la fluidez de nuestra capacidad imaginativa. Según Dutton, la narración es agradable porque amplía nuestra experiencia brindándonos oportunidades de pensar hipotéticamente sobre el mundo y sus problemas. La narración y el arte visual figurativo son formas imaginarias de resolver problemas con muy poco riesgo.

Además, la información comunicada en una narración o una obra de arte no tiene por qué ser sencilla. Cada inflexión de voz, cada contracción de un músculo facial, tiene importancia. Estas señales nos ayudan a entender las emociones que siente el personaje y a predecir lo que hará después –de nuevo, gracias a la teoría de la mente-. Puesto que la supervivencia en sociedad depende de aprender a leer estas señales, desarrollamos los mecanismos neurales necesarios para representarlas, reaccionar ante ellas y, lo más importante, desear entenderlas. Esta es la razón de que generemos, apreciemos y deseemos el arte: el arte mejora nuestra comprensión de las señales sociales y emocionales que son importantes para la supervivencia social. La capacidad del cerebro humano para el lenguaje y la narración nos permite crear modelos de nuestro mundo y comunicarlos a los demás (Kandel 2013:479).

Pese a todo lo expuesto hasta el momento, aún existen importantes limitaciones en el estudio de la estética desde el ámbito de las ciencias cognitivas. Si entendemos el término *estética* como el estudio de la belleza, podemos dividir su praxis en tres áreas:

las fuentes del origen estético –producción-, las características del objeto artístico y la relación entre el objeto y su audiencia –recepción- (Massey 2009:14). La neurociencia puede realizar aportaciones en dos de esas áreas: en los orígenes neuronales del acto de producción del autor y en las del acto de recepción de la audiencia. La limitación existente reside en que esas áreas no tienen nada que ver con el propio objeto estético o con sus características, lo que requiere de una mayor integración con los estudios humanísticos. Tal como dice G. Gabrielle Starr en su *Feeling Beauty*, el problema sigue estando en el salto existente entre el conocimiento de la materia –neuronas, redes neuronales-, la experiencia receptiva de las obras de arte y los trabajos artísticos en sí mismos (2015:29). Un problema que acompaña a todos los estudios cognitivos desde su nacimiento.



### 3. LA LECTURA LITERARIA COMO ESPACIO DE CONFORT

Tal como hemos indicado en apartados anteriores, el comportamiento del lector de una obra literaria se puede mover entre dos polos marcados por el efecto diegético de un texto. En un extremo tenemos los textos ilusionistas, relacionados con el fenómeno de la transportación literaria y que provocan una sensación de traslado al universo del relato para experimentar los acontecimientos de la historia. En el otro extremo, los textos antiilusionistas pretenden interrumpir o dificultar esa transportación mediante la construcción de un discurso que dirige nuestra atención hacia el carácter artificioso del texto. Por lo tanto, todas las propuestas que plantean que la ficción es un terreno seguro donde podemos experimentar y practicar nuestras emociones sin necesidad de protegernos de los otros, requieren que tanto ese “terreno” como esos “otros” hayan nacido previamente en nuestra imaginación.

La situación de inmunidad del lector es el motivo por el que durante la recepción literaria podemos sentir emociones de una forma mucho más intensa que en la vida real (Goldstein 2009:233). Si el lector no percibe ninguna amenaza real durante su inmersión en el entorno controlado que es el mundo narrativo, parece lógico suponer que los mecanismos cognitivos asociados a la generación y regulación de la respuesta emotiva funcionan de manera distinta a como lo hacen en la vida real. La lectura literaria sorteja las defensas psicológicas incluso en los más temerosos de desarrollar lazos emocionales con los otros (Djikic et al. 2009). Por lo tanto, el lector de ficción es más vulnerable a nivel afectivo desde la seguridad que aporta la intimidad del acto de lectura, dado que se encuentra en plena simulación del entorno social que es el universo narrativo. Si nadie nos puede hacer daño en el espacio construido durante la lectura, no tenemos que prepararnos para ninguna agresión.

Sin embargo, no debemos confundir el confort lector con la comodidad asociada a las emociones positivas. La lectura de obras que provocan emociones como la tristeza o la ira también necesita que se produzca el fenómeno de la transportación. El universo narrativo mantiene su integridad pese a las reacciones negativas nacidas de los acontecimientos que tienen lugar en él, ya que es necesaria la imaginación de esos hechos, o la empatía hacia los personajes, para provocar emociones en el lector o una fuerte conmoción por los hechos narrados. Como resultado, por muy triste o duro que

sea el relato, las fronteras ontológicas se mantienen intactas y el lector no ve perturbado su confort lectorial.

Esa actitud receptora es común a cualquier formato narrativo. Vemos películas de terror sabiendo que vamos a saltar de nuestra butaca con cada susto; asistimos a representaciones teatrales en las que los dramáticos destinos de sus personajes nos hacen llorar a moco tendido; o leemos novelas cuyos protagonistas son víctimas de todo tipo de vejaciones que pueden ser narradas de forma explícita para pasmo nuestro. Y aunque existe la posibilidad de que no esperemos esos avatares y optemos por dejar de ver o leer esas ficciones, en muchos casos no solo seguimos con la obra hasta su desenlace sino que disfrutamos de la conmoción que nos causa la historia. No olvidemos que la transportación puede ser un proceso cognitivo deseado pese a que el mundo al que nos sentimos transportados sea poco placentero. El disfrute de sentirnos movidos al mundo ficcional no tiene que estar en sintonía con las emociones sentidas en dicho universo, sino con el proceso de desconexión temporal de nuestro propio yo evocado por la narración y que nos lleva a ser, por así decirlo, otra persona durante la lectura (Green, Brock y Kaufman 2004:315).

Descartando la idea de que una emoción negativa puede interrumpir la ilusión de traslado al universo ficcional, esa tarea recae sobre un conjunto de textos literarios que dificultan el fenómeno de la transportación literaria al arrastrar la atención del lector hacia la construcción de la propia obra a través de procesos de extrañamiento u objetivación, o bien le llevan a reflexiones metacognitivas que le alejan del proceso imaginativo del universo ficcional. Estos textos dejan de tener un carácter ilusionista y adoptan una perspectiva autorreflexiva o bien metaliteraria, autorreferencial.

Este tipo de obras han tenido una mucha menor atención en el ámbito de los estudios literarios cognitivos dada su naturaleza antiilusionista y, en consecuencia, entorpecedora del fenómeno de la transportación, esencial en la mayoría de análisis que se llevan a cabo en estudios de la empatía, la pseudopercepción del universo ficcional o la resonancia personal con los acontecimientos de la historia. El volumen de artículos dedicados a las ficciones antiilusionistas es muy inferior al de los que emplean como objeto de estudio cualquier título de la literatura ilusionista, lo que refleja una importante limitación de las investigaciones: se acostumbra a poner el foco en los efectos de lo sucedido en los mundos posibles de la ficción en los lectores,

subestimando los efectos surgidos del estilo artístico o de los mecanismos narrativos (Djikic y Oatley 2014:501). Sin embargo, este carácter anómalo también despierta nuestro interés en la presente investigación. ¿Qué nos empuja a querer participar en una experiencia que se ve interrumpida de forma deliberada?

### **3.1 Textos ilusionistas y desprotección emocional**

Todo empieza por la transportación del lector al mundo posible de la narración. Sin el traslado a ese territorio no llegan a producirse el resto de procesos cognitivos que concluyen en una respuesta emocional, ya que de lo contrario el lector sigue sintiéndose en todo momento en el mundo de origen, el empírico, y mantiene sus defensas psicológicas intactas. Solo a través de la ilusión de traslado al universo literario puede interpretar personajes simbólicos como entidades con mente propia por virtud de la teoría de la mente. Empatizamos con los personajes de la historia porque nos sentimos recenterados en el mundo posible de la narración a pesar del hecho de que esa impresión haya sido creada por un mero artefacto verbal (Wolf 2004:325).

Además, sin esa habilidad para construir representaciones de las mentes de otras personas somos incapaces de entender, y mucho menos apreciar, la historia que estamos leyendo (Ryan 2010:478). En la literatura ilusionista el lector antropomorfiza los personajes ficcionales y logra verlos como si fueran reales, lo que implica otorgarles una psicología humana. La fuerza de este conjunto de mecanismos cognitivos es tal que se pueden llegar a desarrollar vínculos emocionales hacia los personajes tan fuertes como hacia nuestras amistades más próximas (Mar et al. 2011:820).

Este resultado se debe al elevado grado de intimidad que nos ofrece la lectura literaria –y que no tienen las otras formas de recepción artística-, aunque la relación también puede definirse en el otro sentido: estrechamos lazos con los personajes gracias al entorno íntimo de la lectura, y se forma esa intimidad o confort social –siendo esta sociedad simulada en el caso de la lectura- gracias al vínculo desarrollado con ellos. Empatizamos o nos identificamos con los personajes por lo que se cuenta en la historia

pero también porque, a fin de cuentas, son nuestras versiones de los personajes. Nos son familiares porque los construimos de acuerdo con nuestros conocimientos y recuerdos, por lo que pese a contar con el andamiaje del texto, el material utilizado en su construcción proviene de nuestra mente. Como consecuencia, un fenómeno de contagio emocional se produce en nuestras reacciones frente a las narraciones: tenemos una tendencia natural a sentirnos a nosotros mismos en lo que percibimos o imaginamos (Keen 2006:209).

El confort social derivado de la intimidad del lector con los habitantes del mundo narrativo, así como con sus acciones y con los acontecimientos en que participan, es una de las causas de que la transportación literaria tenga lugar. Para entender la relevancia de ese grado de intimidad es necesario conocer las bases cognitivas de la transportación al mundo narrativo. Tal como hemos explicado con anterioridad, el mundo creado por una ficción literaria nace de las instrucciones que propone el texto y que se concretan en la mente del lector. Por este motivo la “extensión física” del universo del relato nunca sale de los límites del cerebro que lo recrea, ya que vive mientras nosotros lo imaginamos<sup>41</sup>. En general, las novelas ilusionistas acostumbran a tener en común los cuatro aspectos siguientes (Wolf 2004:335):

1. El nivel de la historia es el nivel textual central, y el mundo ficcional tiene cierta extensión y complejidad, es consistente y generalmente se corresponde con las expectativas de los lectores sobre una narración.
2. El nivel del discurso es relativamente poco visible, sirviendo sobre todo para transmitir la historia y dar soporte a la consistencia del mundo ficcional.
3. Historia y discurso muestran una tendencia hacia la seriedad.
4. Los textos son en su mayoría heterorreferenciales.

Por lo tanto, es la narratividad por encima de la literariedad<sup>42</sup> el componente que activa los procesos cognitivos del lector de un texto ilusionista. Emy Koopman y Frank

---

<sup>41</sup> Se podría matizar que, por ejemplo, el 221B de Baker Street existe tanto en mi mente como en la mente de cualquier otro lector que haya leído las aventuras de *Sherlock Holmes*, y que por tanto esa extensión física saldría de los límites de mi cerebro, pero no estaríamos teniendo en cuenta las circunstancias de cada recepción.

<sup>42</sup> Según Didier Coste, la literariedad de un texto es el producto situacional, único o parcialmente repetido de los actos de comunicación que dicho texto media y motiva. Este producto consiste en la aplicación por parte de un lector o lectores en una situación concreta, de un régimen especial de lectura del texto en respuesta a la solicitud, inscrita o no en éste, por parte de su productor y/o las instituciones culturales relevantes, así como la respuesta cognitiva y emotiva del mismo. Ese régimen de lectura es

Hakemulder hablan de un *role-taking model* que se inicia con el estímulo de la lectura y que puede llegar hasta efectos posteriores aplicados en el mundo real (2015:98):

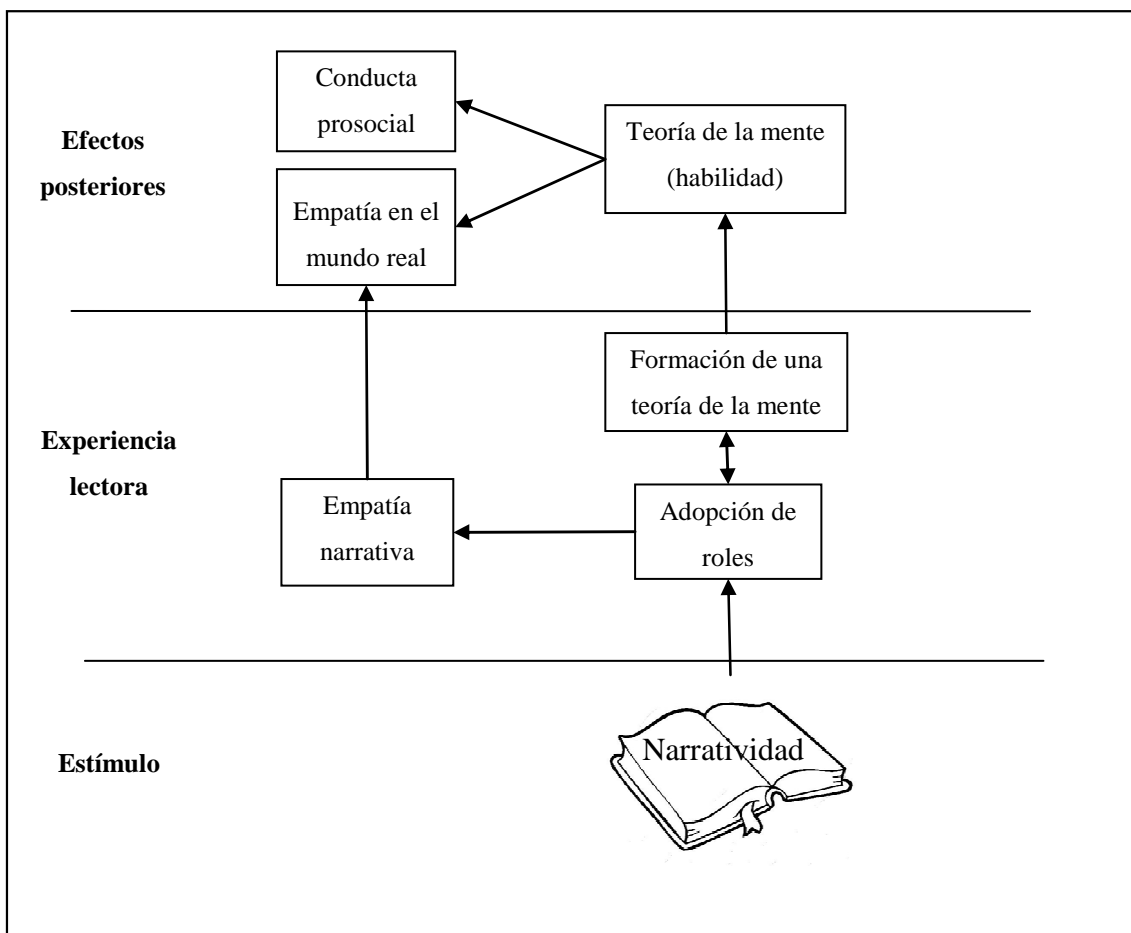


figura 17. Modelo de experiencia lectora y efectos asociados a la narratividad de un texto

Este tipo de obras evidencian que la mente es nuestro territorio más íntimo, más que nuestro hogar y que cualquier relación personal que establezcamos durante nuestra existencia, ya que nadie más que nosotros puede acceder a ella. Cuando estamos “allí”, en el mundo de la historia, no tenemos miedo de nada porque nada puede hacernos daño

---

una colección variable pero no arbitraria de operaciones potenciales a desarrollar en un texto o colección de textos en el marco de un contexto cultural, y compatible con la constitución psicológica del receptor o receptores. El repertorio de operaciones a realizar sobre los textos ni está cerrado ni es uniforme. Por lo tanto, el adjetivo “literario” implica inevitablemente una postura ideológica y normativa inscrita en lo percibido como “el presente” (Coste 85-86). Coste emplea el marco de la teoría de la comunicación para el estudio de la narrativa y rechaza que la literariedad sea una función específica del lenguaje o la presencia en el texto de una función dominante, optando por definirla como la activación y transformación productiva de las funciones no dominantes de un acto discursivo, o la recontextualización y descontextualización experimental del propio acto de discurso.

como “aquí”, en el mundo real: “Fiction is argued to be a safe arena for us to experience (and practice) our emotions: In fiction we can experience emotions without need for self-protection, and thus we can allow ourselves to feel more than we would feel in real life” (Goldstein 2009:233). Dado que el lector es consciente de que en cualquier momento puede dejar de sentir una emoción ficcional por fuerte que sea y volver al mundo real sin mayor repercusión, es más probable que se deje llevar por el fenómeno de la transportación en lugar de mantener una actitud en contra de perder el control o levantar cualquier protección emocional (Green, Chatham y Sestir 2012:43).

Desde un punto de vista ontológico, podemos describir el acto de lectura como un movimiento de traslación mediante el que atravesamos la frontera que separa el mundo real –nuestro origen- del mundo ficcional. El cruce de fronteras es obviamente figurado, no hay ningún gesto concreto para que tenga lugar ni sucede en un instante determinado –la analogía más representativa en este caso es la de quedarnos dormidos y soñar, aunque la transportación literaria es mucho menos continua-, pero sirve para comprender los cambios internos que provoca en el lector viajero.

En el mundo empírico vivimos rodeados de amenazas tanto físicas como psicológicas. Desde pequeños aprendemos que debemos protegernos de todos esos peligros y alzamos a nuestro alrededor distintas barreras cuyo grosor depende de nuestra educación y del aprendizaje que hayamos tenido a lo largo de los años. En cambio, a medida que crece nuestra biblioteca de lecturas aprendemos que en los libros no corremos ningún riesgo y que podemos responder a los acontecimientos narrados con total libertad sin que existan consecuencias en el universo narrativo. Si en el mundo de origen nuestro entorno social es amenazante por el potencial peligro que pueden causarnos tanto sus habitantes como los acontecimientos que nacen de sus acciones, el mundo de destino nos ofrece durante la lectura un entorno social simulado que carece de riesgo al representarse íntegramente dentro de los límites de nuestra mente.

El cruce de fronteras del lector de ficción literaria puede entonces reformularse en dos distintos niveles: a nivel ontológico se produce “hacia fuera”, desde su mundo real a un mundo ficcional; y a nivel psicológico tiene lugar “hacia dentro”, desde el entorno del lector al interior de su mente. Ambos cruces tienen en común que se dan desde un terreno público y peligroso a otro íntimo y protegido donde la frontera que los separa define dónde acaba el “riesgo” y empieza la “vulnerabilidad” (Scott 1988:23). El

concepto de frontera es de este modo útil para definir los límites de la individualidad del lector y su separación mental del mundo empírico que le rodea, así como su acercamiento imaginativo al entorno ficcional. Durante la lectura los elementos de la historia cruzan la frontera que nuestra propia mente define y delimita y cobran vida en su interior.

Esa es una diferencia fundamental entre nuestra respuesta ante los seres ficticiales o los seres reales. Mientras que en el primer caso no nos sentimos amenazados por la intrusión de los personajes en nuestra imaginación, en el mundo real sí que cerramos las puertas de nuestra intimidad en el momento en que nos sentimos invadidos. Así lo explican autoras como Lynne Cameron o Irene B. Seu. Las investigadoras estudian la respuesta del ser humano frente al acceso de los otros a nuestro espacio íntimo y concluyen que dentro de ese espacio personal y privado que percibimos como seguro y que es nuestra intimidad, cualquier intrusión que se produzca por parte de un agente externo se siente como una amenaza (Cameron y Seu 2012:288).

Esa es con mucha probabilidad la base de nuestra alta sensación de intimidad durante la lectura. El traspaso de otro ser físico al interior de nuestro espacio personal nos causa sentimientos de amenaza e inseguridad y resultan en una actitud de defensa, protección y evitación, con lo que tendemos a oponer resistencia o directamente mostramos un bloqueo a sentir empatía hacia ese sujeto amenazante (Cameron y Seu 2012; Flores y Berenbaum 2012). Por el contrario, los personajes literarios no provocan estas reacciones porque siendo estrictos, no están accediendo a nuestra intimidad desde el exterior de la misma, sino que nacen en ella. Unas “personas” que habitan, por su propia naturaleza ontológica, el territorio creado en nuestra mente -y que son incapaces de salir de ella- no representan ninguna amenaza para nosotros y no nos causan ninguna sensación de rechazo-. Que ya estén en nuestro interior y que hayan sido construidos en gran parte con material personal como nuestros recuerdos o nuestra imaginación nos permite desarrollar hacia ellos sentimientos derivados de la empatía, simpatía o identificación que nos causan.

Vemos que un estudio de la intimidad del lector tiene puntos en común con la rama de la psicología social que investiga la existencia de un espacio personal para cada ser humano y que trabaja de acuerdo con su interacción con el entorno. De hecho, podemos elaborar una relación entre la ilusión de traslado que acontece durante la

inmersión en la lectura y el concepto psicológico del espacio personal. Según las distintas teorías que definen un entorno a partir de sus zonas de interacción social - probablemente derivadas de las burbujas de reacción personal de Edward T. Hall (1966)-, una persona puede acotar su relación con los otros a partir de las siguientes divisiones:

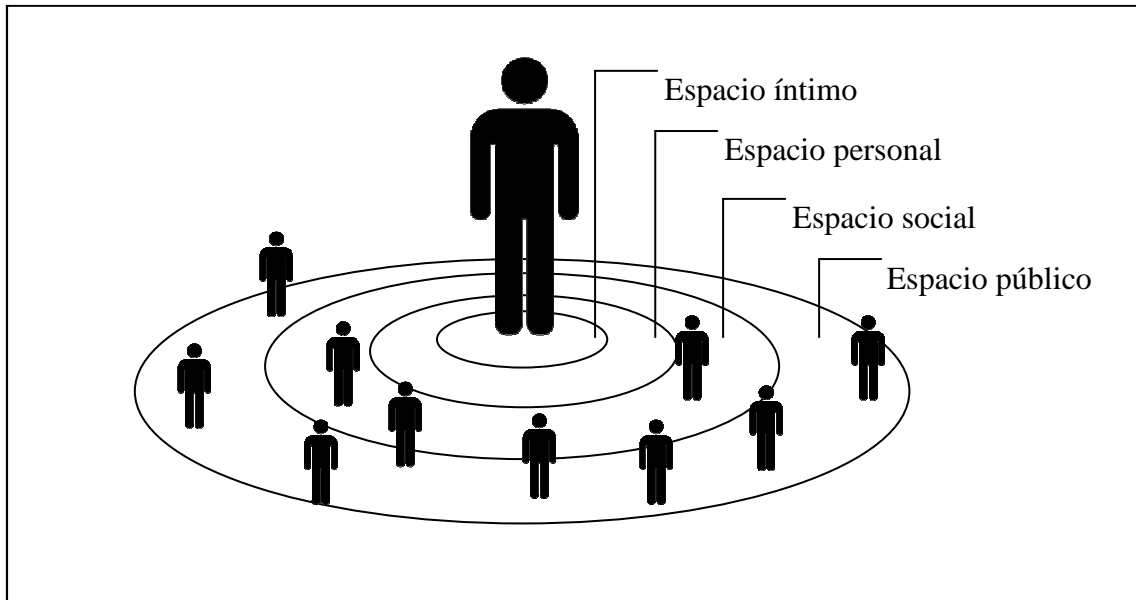


figura 18. Zonas de interacción social del ser humano

El esquema anterior está asociado con la interacción social en el mundo real, lo que implica comunicarse con seres vivos y tangibles. En primer lugar está nuestro espacio íntimo, del que ya hemos hablado, y a continuación van apareciendo los distintos espacios que creamos para navegar socialmente: primero el personal, que amplía un poco el íntimo pero aún no deja espacio para desconocidos; luego el social, donde sí entran otras personas con las que tenemos algún tipo de relación, y por último el público, abierto a cualquier otro ser humano.

Ahora bien, durante la lectura de una ficción narrativa el lector experimenta la ilusión de una transportación al universo literario, un espacio de confort que no contiene ningún riesgo para su integridad. Ese traslado es en realidad una redirección de nuestra atención de los acontecimientos del exterior a los que suceden en la historia y que cobran vida en el interior de nuestra mente, en nuestra imaginación.



De esta forma, si entendemos que cada mundo narrativo contiene una sociedad que lo conforma, lo que está sucediendo en el tipo de interacción social que es la lectura literaria es que para el lector la jerarquía entre el espacio social y el íntimo se está viendo invertida, ya que el mundo social real (exterior y circundante al espacio íntimo físico) se está viendo sustituido por un mundo social simulado y protegido dentro de su espacio íntimo mental. El resultado es el siguiente:

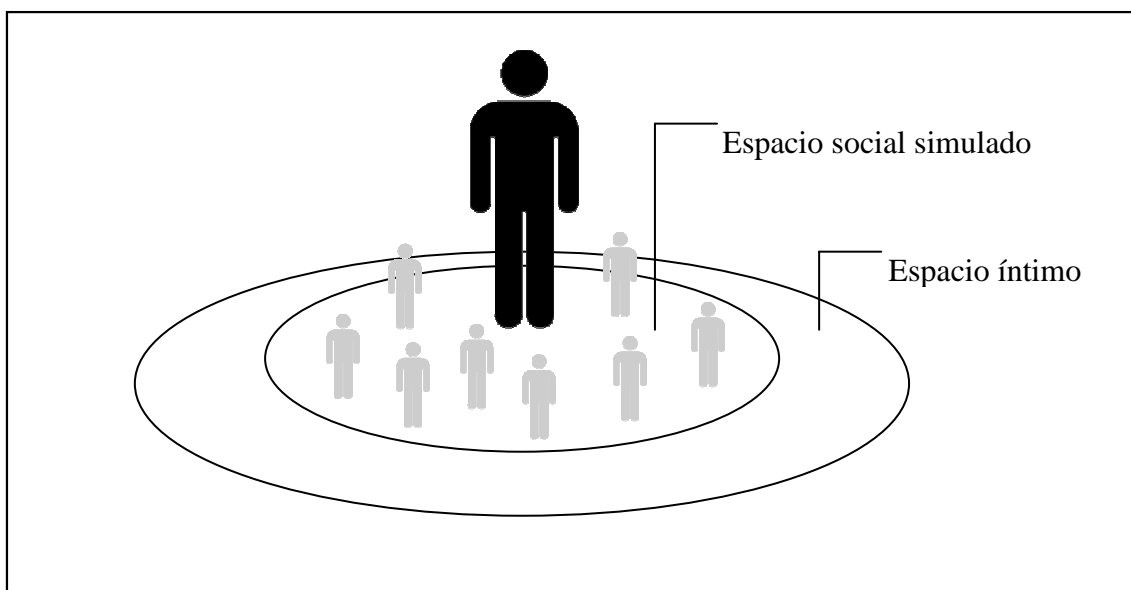


figura 19. Detalle de la zona de interacción social con los personajes ficticiales

Siguiendo con este razonamiento, durante la inmersión en el mundo narrativo se permite a los personajes de la novela que paseen por el interior de nuestro espacio íntimo, lo que afecta irrevocablemente a los sentimientos que nos causan dado que nacen de nuestra propia imaginación. Sea por la empatía que sentimos hacia ellos, por vernos identificados en sus acciones o, por el contrario, por el odio que nos provocan, nuestra relación con un ser ficcional tiene un carácter íntimo superior al de nuestras interacciones en el mundo real. E incluso más sincero, tal como veremos un poco más adelante.

Y es que al estar contruidos a partir de nuestra experiencia imaginativa, los personajes literarios son en gran parte sombras nacidas de nuestro propio yo. El mundo ficcional que construye y habita el lector se encuentra en su mente y es completado por su experiencia. Todo dato impreciso que el texto no define es rellenado mediante los elementos que decida nuestro cerebro, lo que hace que cada personaje, lugar o

acontecimiento de la historia sea, en parte, una proyección de nosotros mismos (o una parte de nosotros, de nuestro pasado, de nuestro conocimiento). Como consecuencia, el personaje es otro pero a la vez es nosotros. Sentimos nuestro corazón latir bajo su pecho. Una analogía cuya asociación con el amor romántico está cargada de significado respecto a la intimidad del lector.

El psiquiatra Joel Paris precisamente estudió en 1985 la relación entre nuestras barreras afectivas y nuestra sensación de intimidad durante una relación amorosa. Según planteaba Paris, al enamorarnos se produce una pérdida de las fronteras de nuestro ego, lo que a su vez puede llevar a un goce casi extático de la situación: “We look into the beloved's eyes and believe that nothing separates us. Yet we know at the same time that this is illusory, that many sectors of our self are inviolate” (1985). Entrando en aspectos relacionados con nuestro espacio íntimo, el psiquiatra afirmaba que las personas que no estaban seguras de su inviolabilidad personal demostraban una rigidez y vigilancia casi paranoica, ya que creían que si bajaban la guardia, podrían caer bajo el control total del “Otro”. El resultado final de este comportamiento acostumbraba a ser una soledad y un vacío profundos.

En la línea de la perspectiva sociológica de Erving Goffman (1961), Paris defendía que el comportamiento social ideal de una persona debía asemejarse al de una membrana semipermeable que permitiera pasar las buenas experiencias para apreciarlas e incorporarlas a su ser, dejando fuera las malas. De esta forma, una membrana o barrera demasiado porosa fallaría a la hora de proteger al individuo de intrusiones nocivas. Por el contrario, una barrera demasiado rígida mantendría fuera tanto las cosas buenas como las malas sin poder realizar ningún tipo de filtrado.

Las ideas de Goffman y Paris son aplicables a la figura del lector literario en relación con las antiguas cuestiones sobre la fe poética y la suspensión voluntaria de la incredulidad que Coleridge formuló a principios del siglo XIX. Un lector sin fe poética, incrédulo a los acontecimientos de la historia, puede llegar a desarrollar un grado de vigilancia tan férreo hacia la artificialidad del texto que le impida desarrollar cualquier relación íntima con los personajes al percibirlos como construcciones simbólicas. En cambio, si el lector acepta las condiciones del pacto ficcional y se deja llevar por los acontecimientos del relato, la ficción literaria le ofrece la posibilidad de una interacción social simulada donde no existen riesgos.

Precisamente a raíz de esta relación entre las interacciones sociales reales y las ficcionales nació un estudio dirigido por Maja Djikic en el que se trató de investigar el efecto que puede tener la lectura literaria en aquellos que de forma patológica rechazan las relaciones sociales (2009). La literatura puede proveer de un método libre de amenazas e intrusiones que logra afectar a personas que normalmente son difíciles de acceder (Oatley, Mar y Djikic 2012:244). El perfil de una persona con “apego evitativo” se caracteriza por la elusión de cualquier tipo de lazo emocional con el objetivo de evitar cualquier tipo de sensación negativa, dado que estos individuos acostumbran a ser especialmente sensibles a los acontecimientos cargados de contenido emocional. Llevados por el interés en comprender cómo puede funcionar una mente así durante la lectura literaria, el equipo de Djikic propuso a los participantes leer distintos fragmentos de obras narrativas y estudiar sus respuestas emocionales para comprobar si existía alguna diferencia con lectores no evitativos.

Los resultados arrojaron que en aquellos perfiles de personas que en la vida real se mostraban evitativos –y por lo tanto, de muy baja reactividad emocional-, el aumento de sus respuestas emocionales durante la lectura literaria era, en proporción, mucho mayor si se comparaba con el de los lectores no evitativos. Dada la intimidad que ofrece la lectura, los personajes y acontecimientos ficcionales “esquivan” las defensas emocionales que acostumbramos a tener levantadas durante nuestras interacciones reales y como consecuencia, aquellos que más se protegen son los que mayor reactividad emocional demuestran. En definitiva, los lectores evitativos experimentaron la seguridad que aporta el mundo narrativo en un mayor grado que los que no sienten esa elevada necesidad de protección en la vida real.

Curiosamente, muchos años antes del desarrollo de los estudios literarios cognitivos el teórico Hans Robert Jauss ya intuía esta reducción o rodeo de las defensas psicológicas:

El espectador de una obra de teatro o el lector de una novela puede “sentirse grande y dar rienda suelta a deseos normalmente reprimidos, porque su placer tiene, como presupuesto, la ilusión estética, es decir, la atenuación del sufrimiento por la seguridad de que, primero, es otro el que actúa y sufre en el escenario, y segundo, de que sólo es un juego, del que no puede derivar ningún daño para nuestra seguridad personal” (1986:74)

Lo que el autor sospechaba era que la seguridad que nos ofrece la ilusión del mundo narrativo nos hace estar tranquilos y disfrutar de los acontecimientos, y que ese confort nos permite sentir libremente cualquier emoción que provoque la lectura. La mayoría de lectores de ficción o aficionados al cine pueden asegurar haber sentido emociones muy intensas al transportarse a ese mundo ficcional que ofrece la literatura o la pantalla (Goldstein 2009:232). Irónicamente, gran parte de las emociones intensas que hayamos experimentado en nuestra vida -como el amor romántico- probablemente haya venido más del lado de las historias de ficción que no de la propia vida real (Hogan 2011b).

Este paralelismo entre vida real y vida ficcional nos lleva a comprender el término “espacio personal” desde una perspectiva múltiple que no solo engloba el aspecto físico sino también el mental. De hecho, es importante tener en cuenta cuestiones como nuestra capacidad para relacionarnos con los otros a partir del límite entre el espacio extrapersonal y el peripersonal, ya que acaban estando asociados a conceptos como la transportación literaria. Según afirman Don Kuiken y Mary Beth Oliver, el cruce desde el espacio extrapersonal al peripersonal es básico tanto para la empatía básica como para el fenómeno de la transportación literaria, ya que en la empatía básica el espacio peripersonal se extiende para permitirnos sentir el mundo real mediante los gestos, movimientos y acciones del otro, mientras que en la transportación el espacio peripersonal se extiende para sentir el mundo narrativo mediante los gestos, movimientos y acciones del narrador o el autor implícito (2013:307). Según los autores, en ambos casos el espacio peripersonal se ve ampliado, pero las herramientas mediante las que se produce este resultado son distintas según hablemos de las relaciones sociales en el mundo real y las relaciones ficcionales del mundo literario.

Teniendo en cuenta en el último supuesto que en nuestra interacción con una ficción narrativa nuestro espacio peripersonal se ve modificado de manera figurada -el espacio peripersonal está definido como el espacio físico circundante a nuestro cuerpo, por lo que no da lugar a relacionarlo con lo que sucede en nuestra mente-, el concepto de extensión del espacio personal para desarrollar una mayor empatía o transportación es muy útil al aplicarlo al territorio mental del lector.

Frente a las amenazas del mundo social exterior, una persona puede sentirse obligada a protegerse y con ello no extender su espacio íntimo más allá de lo

estrictamente necesario. En cambio, durante la lectura de los acontecimientos de una narración nos vemos obligados a habitar una extensión del espacio que no va hacia fuera de nuestros límites personales, sino hacia dentro, hacia el interior de nuestra propia mente. Por este motivo, leer ficción nos puede llevar a descubrir aspectos desconocidos de nuestra personalidad y nos permite hacerlo sin sensación de riesgo alguna. No es de extrañar que algunos nos sorprendamos ante a las conclusiones a las que hemos llegado frente a situaciones ficcionales con las que difícilmente nos encontraríamos en la vida real. En la simulación social que es la lectura de una obra literaria, el lector puede explorar sus verdades personales y experimentar emociones –sus propias emociones- y comprender aspectos de ellas que son oscuros, en relación con los contextos en que nacen dichas emociones (Oatley 1999:101).

Además, si leer ficción nos ofrece la posibilidad de vivir una vida sin riesgos, parece lógico pensar que quienes más necesidad afectiva tienen encuentren en esta alternativa al mundo real un complemento especialmente placentero. Investigadores como Appel y Richter defienden ese planteamiento al postular que los lectores con más necesidad de afecto están más predispuestos a sentirse transportados al mundo posible de una historia: “for individuals with a strong disposition to approach emotions, the experience of transportation during processing is particularly intense and, as a consequence, persuasive effects are particularly strong” (2010:102). Según concluyen los autores, las personas con mayor necesidad de afecto buscan de forma activa situaciones con alta emotividad y una vez en ellas tienden a intensificar sus experiencias emocionales. Y sabemos que tanto esa respuesta emocional intensa frente a los acontecimientos de las ficciones narrativas como la identificación emocional del lector con sus personajes han demostrado ser elementos centrales en el fenómeno de la transportación literaria.

Pero el proceso por el que nos sentimos inmersos en el mundo de la historia no depende solo de nuestra predisposición. Ni todo el mundo puede sentirse inmerso en una narración concreta ni una misma persona se siente transportada en el mismo grado en todas sus lecturas de dicha narración (Gerrig 2011). Ese proceso mental que se basa en la unión integrativa de atención, imaginación y sentimientos, y que pone su foco en los acontecimientos de la historia (Green 2004:248) es distinto cada vez que tiene lugar: nuestro estado emocional varía, nuestro nivel de conocimientos cambia, nuestra atención no es siempre la misma. Como resultado, el vehículo que utilizamos para viajar

a esos otros mundos no siempre tiene combustible. Sea por el libro, el autor, el lector o el propio acto de lectura, no podemos asegurar que al pasar a la siguiente página lograremos que se produzca lo que algunos autores describen como “[d]rawing our own minds into the world of the narrative and the minds of its characters is likely to result in a pleasurable loss of self, linked to narrative transportation” (Mar et al. 2011:826).

Como podemos intuir, la sensación que estos autores describen como encontrarse *perdido en el libro* es otra forma de expresar ese cruce de fronteras hacia el mundo de la narración. Leer es una vía de escape del mundo real, ya que a través de la lectura nos sentimos absorbidos en la historia narrada en la ficción y dejamos de prestar atención a nuestro entorno. La transportación, ese proceso convergente donde todos los sistemas y capacidades mentales se ven enfocados en los acontecimientos que suceden en el libro, hace que el lector pierda la noción del tiempo y disminuya su percepción de los acontecimientos a su alrededor. Se produce una pérdida de autoconciencia mediante la que el lector se siente él y a la vez se siente otro. El mundo narrativo se encuentra ontológicamente distante del mundo que habita el lector, y en su interior los sucesos de la historia son percibidos como “reales” en el contexto de la historia, aunque dichos sucesos no sean posibles en el mundo real (Bal y Veltkamp 2013:10).

Sin embargo, la transportación no deja de ser un viaje figurado cuyo destino es el interior de la mente humana. El lector se siente trasladado a un espacio que se construye en su imaginación gracias a las instrucciones que el libro va ofreciéndole. El mundo de la ficción cobra vida dentro de un espacio que no es un lugar físico sino un estado en el que la persona opera en una condición de ansiedad neutra, sin sensación de riesgo. En resumen, todo acontecimiento producido en el mundo ficcional tiene lugar dentro de esas barreras mentales donde el lector se permite ser vulnerable: en su imaginación.

Psicólogos como Decety y Grèzes defienden que la capacidad para imaginar situaciones simuladas presenta una ventaja adaptativa para el ser humano. En uno de sus estudios, además, relacionan esta habilidad con la lectura de ficción:

One fascinating characteristic of human nature is our ability to consciously use our imagination to simulate reality as well as fictional worlds (think about a writer or a reader of a fiction novel). Deliberate generation of internal representations fosters creativity as well as lessens dependence on the physical and social environments. The social functions, such as planning one's own behavior, anticipating one's own and others' behaviors, and empathizing with others, suggest an

evolutionary advantageous role of imagination. For instance, while we read fiction, we may identify with characters and become absorbed in the experience on a deep, emotional level. We feel real emotion even though we know the characters themselves are not real. (2006:4)

Las carreras de estos investigadores no se han desarrollado en el ámbito de los estudios literarios cognitivos, lo que hace aún más interesantes sus conclusiones al poner a los lectores de ficción como ejemplo paradigmático en el uso de la capacidad para imaginar o simular realidades. Cobra especial relevancia la última frase donde afirman que sentimos emociones reales pese a saber que los personajes no son reales, ya que es la base de toda actividad lectora y una de las cuestiones más importantes en el cruce académico entre los estudios literarios y las ciencias cognitivas: ¿Por qué nos emocionamos frente a acontecimientos que no son reales? ¿Es una forma de entrenamiento emocional, tal como hemos planteado?

David Miall explica que la atracción, a menudo intensa, del lector hacia el significado de un texto narrativo es debida a que el texto le empuja a reflejar su propia experiencia en él, o su concepto de cultura o historia (2011:324). El mundo narrativo y su naturaleza incompleta, como ya hemos señalado, nos obligan a rellenarlo con nuestros recuerdos, nuestro conocimiento del mundo, nuestra biblioteca cognitiva. Los espacios de indeterminación son ocupados por lo que nuestra mente considera más coherente, sea en situaciones sin ningún tipo de ambigüedad (un rasgo físico concreto de un personaje, como que tiene el pelo rizado, largo y castaño), con cierto grado de imprecisión (una mirada llena de suspicacia) o con todo el contenido que queda sin explicar. Mientras que en el primer caso nuestra implicación es menor, a mayor grado de indefinición más nuestra es la historia. Es en esos espacios de ambigüedad donde el contenido emocional sea mayor, ya que un punto de ambigüedad representa un nexo de posibilidades afectivas (Miall 2011:334).

De nuevo aparecen paralelismos con nuestra interacción con el mundo real. Todo acontecimiento que vivimos tiene parte de ambigüedad que resolvemos mediante suposiciones que nacen de nuestra mente. De ahí viene la capacidad del ser humano para imaginar situaciones simuladas. Si en el mundo real interactuamos mediante la percepción real de nuestro entorno, en el mundo narrativo se produce una simulación de la percepción mediante la que “vemos” u “oímos” lo que sucede en la narración. Imaginar que percibimos algo es esencialmente lo mismo que percibirlo de verdad, solo que la actividad perceptual está siendo generada por nuestro propio cerebro en lugar de

por un estímulo externo (Decety y Grèzes 2006:5). Esta actividad imaginativa o pseudoperceptiva se produce respecto a los acontecimientos que tienen lugar dentro de nuestra mente, lo que nos permite tener una mayor cercanía con lo que sucede en ella.

Surge una interesante pregunta con respecto a la imaginación de acciones ajenas. Si los actos de los personajes son creados por la mente del lector -aunque siguiendo las instrucciones de un libro, que a su vez es producto de una tercera mente, la del autor-, o dicho de otra forma, si las mentes de los personajes son productos de la mente del receptor de la obra, ¿cómo diferencia el lector entre contenidos mentales? ¿Puede el lector decir que no ha puesto nada de sí mismo en el comportamiento de cierto personaje?

Decety y Grèzes plantean que la habilidad para reconocernos a nosotros mismos como el agente de una conducta determinada es la forma en que nuestro yo se construye como entidad independiente al mundo externo (2006:9). En relación con el mundo real esta habilidad no parece tener ningún problema para llevarse a cabo, pero ¿qué decir de ese control durante la lectura de obras literarias? El lector es consciente de que no es el personaje, pero a la vez ese espacio indefinido que los separa parece no tener unas barreras bien definidas. En ciertos momentos podemos sentir que el amor que el protagonista siente hacia su pareja lo estamos viviendo nosotros, o que la afrenta que sufre por parte de su antagonista la recibimos como si de un insulto dirigido a nuestra persona se tratara. Esa forma de dejar de lado nuestros intereses para ponernos en el lugar de los del personaje no parece ser un juego donde los participantes están claramente definidos.

La intersubjetividad que tiene lugar al asignar estados mentales a los personajes o las personas sirve de puente entre nuestra información en primera persona y la que obtenemos en tercera persona y nos permite comprender a los otros. Lo que en nuestra imaginación permite cierto grado de superposición entre el yo del lector y las otras representaciones, en el mundo real llevaría a confusión y a una interacción social caótica, como sería el caso de los esquizofrénicos, quienes pueden sufrir “the overextension of agency to the action of others (delusion of control) and the attenuation of agency (thought insertion and delusions of alien control)” (Decety y Grèzes 2006:12). Vista así, la lectura podría entenderse como una esquizofrenia conducida por el texto, ya que cuando los personajes cobran vida durante la lectura es gracias al papel



constructivo de la mente del lector, pero ese proceso no puede tener lugar sin las concreciones en el discurso. Por lo tanto, existe cierta ilusión de control sobre las acciones de los personajes y, a la vez, al dejar a un lado nuestras intenciones y metas, sufrimos una pérdida del control de nuestras acciones al ponernos en la piel del protagonista o protagonistas.

### **3.2 Incomodidad emocional y confort del lector**

Hemos relacionado la lectura de textos ilusionistas con un efecto de desprotección emocional por parte del lector. Sin embargo, y tal como mencionábamos al inicio del capítulo, esta condición no implica que las emociones que sintamos durante la lectura de este tipo de obras sean positivas. La lectura de una obra determinada puede causar una gran incomodidad afectiva y mantener intacto el confort del lector, una aparente contradicción que ha llevado a teóricos e investigadores a proponer distintas teorías en busca de una explicación coherente de este fenómeno<sup>43</sup>. Carreras literarias como las de Philip Roth o J.M. Coetzee están marcadas por un tipo de poéticas que lejos de transmitir emociones positivas, acostumbran a buscar la reflexión del lector a través de la representación de situaciones morales controvertidas y desasosegantes relacionadas con la soledad, la frustración, los proyectos truncados o la decrepitud en la vejez. Si escogemos –al menos en parte- nuestras lecturas de acuerdo con las emociones que queremos experimentar y con el mundo que construyen, ¿qué nos empuja a pasarlo mal de forma deliberada?

Algunos autores plantean que los lectores utilizamos las ficciones narrativas como vía para sentirnos mejor con nuestras vidas al compararlas con los trágicos destinos de los personajes ficcionales (Festinger 1954; Wills 1981). De este modo, el

---

<sup>43</sup> Además, emociones como la tristeza o el miedo pueden ayudar e incluso intensificar el efecto de sentirse transportado al universo ficcional (Koopman 2015:20). Dado que nuestro sistema emocional tiene un sesgo negativo, tenemos mayor sensación de alerta y memoria con las emociones negativas, lo que puede sugerir que una ficción triste tiene el potencial de hacernos sentir más intensamente sumergidos en la historia que una ficción alegre.

agravio comparativo sufrido por el personaje o personajes en el marco de la historia sirve de consuelo para las desdichas del lector en su vida real. Pese a que en algunas interacciones en la vida real esta teoría puede llegar a cumplirse, no parece ser la propuesta idónea para explicar la mayoría de casos por los que gozamos ante el sufrimiento de un personaje ficcional. En general, las historias nos invitan a sentirnos identificados con el personaje, o sentir empatía hacia él, llevándonos antes a conectar con su dolor que a disfrutar de su destino.

Un planteamiento que sí tiene en cuenta la empatía del lector es el que emplea el concepto de *excitation transfer* (Zillmann 1995). Según los autores que defienden este enfoque, el disfrute de los lectores no procede tanto de las emociones negativas que imperan durante los acontecimientos de la historia, como del cambio que sufren al convertirse en positivas al final del relato —el protagonista es recompensado por su labor, se reúne con su familia, muere en paz-. Sin embargo, el inconveniente de esta teoría está en el bajo porcentaje de obras que encajan en esta categoría: solo sirve para describir aquellos relatos que tienen un final feliz, pero no dice nada de las ficciones que no acaban de manera positiva.

El concepto de meta-emoción es el que mejor encaja con las bases conceptuales de nuestra propuesta teórica a la hora de definir nuestro disfrute de aquellas narraciones que provocan emociones negativas. Una meta-emoción se define como una respuesta afectiva causada por una emoción o estado de ánimo que estamos sintiendo. Podemos sentirnos bien por sentir tristeza durante una lectura, por ejemplo. Aristóteles ya creía que la imitación era causa natural de placer para el hombre, ya que encontramos agradable el aprendizaje y reconocimiento que tienen lugar. Sin embargo, para el filósofo no era tan inmediato comprender el motivo por el que a veces sentimos placer de emociones que resultan penosas. Su explicación era que, como en la observación de dibujos bien logrados de cadáveres, el placer de contemplar la imitación podía superar el desagrado producido (Beardsley y Hospers 1980:28). Una ficción nos puede servir para comprender mejor la experiencia por la que estamos pasando, para conocernos mejor y entender por qué nos sentimos así. Ese tipo de obra puede cumplir la función de hacernos conscientes de nuestras vulnerabilidades y compasiones, lo que nos devuelve al concepto clásico de catarsis acuñado por Aristóteles.

El filósofo definía la tragedia en su *Poética* como una imitación de una acción que es seria, completa y de cierta magnitud que mediante compasión y angustia nos lleva a un proceso de purgación de esas emociones (1974). Esta purificación o transformación interior a través de una experiencia vital profunda tiene grandes paralelismos con el concepto cognitivista de transformación que hemos estudiado anteriormente. Incluso podemos traducir la catarsis como clarificación, en el sentido de que disfrutamos de la expresión mimética que nos ofrece la ficción porque reconocemos lo que vemos y aprendemos de ella (Koopman 2013:181).

Vista como clarificación, la catarsis nos remite al concepto de simulación social de Keith Oatley y Raymond Mar. Según los autores, en la simulación social que ofrece una ficción podemos explorar verdades personales que nos permiten experimentar emociones propias y comprender aspectos de ellas que nos parecían oscuros. Arrojamus luz a cuestiones que estaban indefinidas o sobre las que no queríamos pensar, y aprendemos en el proceso. Eso es exactamente de lo que trata la catarsis aristotélica: una transformación personal basada en la experiencia de unas emociones propias provocadas por los acontecimientos narrados en la obra ficcional. Mediante la experiencia de ciertas emociones en respuesta a la narración, intuitivamente comprendemos esas emociones, las razones por las que las sentimos y, en definitiva, nos conocemos mejor (Nussbaum 1986). Por ejemplo, leer sobre el sufrimiento de otra persona nos puede ayudar a afrontar nuestros temores o nuestro miedo a la muerte. Probablemente ese tipo de lectura no sea agradable, pero puede ser valioso cuando estamos buscando una comprensión profunda de algún aspecto de nuestra vida (Koopman 2013:181). La experiencia única de nuestra interacción con el texto narrativo nos puede llevar a la generalización de alguno de esos aspectos que solo la obra podía provocar, una generalización que en ausencia de la misma, hubiera sido imposible realizar (Massey 2009:27).

En definitiva, la catarsis nos permite comprendernos mejor a nosotros mismos y a la realidad que nos ha tocado vivir. En este sentido, Kundera hace referencia a las meditaciones de Hegel sobre lo trágico para advertir que la conciencia profunda de la culpabilidad hace posible una futura reconciliación (2005:135). De otra forma se hace difícil comprender que seamos receptores voluntarios de narraciones poco placenteras y que nos pueden conmovir hasta las lágrimas (Khoo y Oliver 2013:266). Probablemente se trate de motivos *eudaimónicos* que nos llevan a comprendernos mejor a nivel interior

y a la autorreflexión, ya que no tratan tanto sobre sentirnos mejor como de sentirnos más completos, adquiriendo una perspectiva más profunda sobre lo que significa ser humano (Koopman 2015:21). Consumimos ficciones que nos generan intensas emociones porque esperamos ver reflejados aspectos profundos de la naturaleza humana en los acontecimientos del relato, y la creación de esta suerte de incómodos *locus eremus* mentales es la solución más eficaz para lograr ese fin.

Más adelante analizaremos obras como *Disgrace* o *Waiting for the Barbarians* de Coetzee, textos que pertenecen a este tipo de literatura desasosegante donde la transportación del lector no se ve interrumpida, sino que cambia de estatuto para dar pie a las reflexiones que provoca y que nos fuerzan a desarrollar una mirada crítica sobre los acontecimientos de la historia. Sus protagonistas sufren (o provocan) situaciones poco complacientes que incomodan durante su lectura, pero la ilusión de traslado al mundo narrativo no se ve comprometida por la creación de espacios áridos para el lector.

### **3.3 Goce estético e interrupción de la transportación**

Decíamos con anterioridad que la narratividad de un texto ilusionista es el componente que activa la transportación literaria a su mundo posible. Sin embargo, en la lectura de cualquier tipo de obra es muy difícil que esa ilusión tenga lugar de forma constante, ya que todo proceso de recepción literaria oscila entre periodos imaginativos asociados a esa narratividad, con otros periodos de atención hacia el texto relacionados con la literariedad. Por lo tanto, consideramos que el proceso de transportación durante la lectura no es sostenido y es natural que se vea interrumpido.

Este tipo de interrupción atencional probablemente tenga una relación directa con la determinación -el texto- y la indeterminación -los espacios o huecos- de una obra literaria. Durante los momentos de atención nuestra mente está focalizada en el texto, prestando atención al propio mensaje, determinado e inalterable. Pero como hemos

dicho, el proceso de lectura oscila entre la parte determinada de la obra, el texto, y la indeterminada, que crea nuestra propia imaginación. Esta segunda parte es la asociada a los momentos de divagación y está bajo el control de la red neuronal por defecto. Durante esos instantes imaginamos todo lo que se está contando en la narración dando vida a sus personajes, aunque también es común experimentar pensamientos o emociones que no están directamente asociados al contenido del texto, como pueden ser las reflexiones propias del efecto catártico de la obra literaria.

Si nuestra atención se centra en el texto cuando leemos la parte determinada de la obra literaria, es lógico pensar que es durante estos episodios cuando tiene lugar la apreciación del valor artístico de la obra y, con ello, la producción de emociones estéticas. Como recordaremos, a la hora de hablar de las gratificaciones asociadas a la lectura narrativa, podemos distinguir entre el disfrute de los acontecimientos y la apreciación del artefacto literario, de su construcción o de su significado más profundo. Por lo tanto, una historia puede provocar emociones de tristeza o miedo y acabar de la peor manera posible, lo que en última instancia nos puede conducir a una catarsis plena que nos permita comprender mejor un acontecimiento de nuestra vida, pero si los recursos formales son utilizados adecuadamente, puede resultar en una experiencia que nos haga gozar de la trama, olvidados del discurso. En definitiva, las emociones narrativas no tienen por qué ir en sintonía con las emociones estéticas.

Sin ir más lejos, el final de *Adiós a las armas* es un caso paradigmático de la contradicción entre disfrute y apreciación de la obra. Pese al trágico cierre, la correcta elección de las palabras con que concluye –el propio escritor contó que existieron decenas de pruebas hasta dar con las adecuadas- hace de la experiencia de lectura un acontecimiento memorable a nivel estético: *Al cabo de un rato me fui y salí del hospital y volví al hotel bajo la lluvia*. Un goce que, por otro lado y como cabe recordar, se esconde de forma potencial en el texto, ya que no todos los lectores de Hemingway tienen que disfrutar de ese cierre. Todo depende de nuestra sensibilidad estética y del momento de la lectura, a lo que hay que sumar la propia formación y conocimientos del lector.

En resumen, y tal y como describe James Phelan, existen tres tipos de respuesta del lector hacia tres componentes distintos de una narración: la mimética, la temática y la sintética (2007: 5-6). La respuesta mimética es la relacionada con la transportación

lectora, mientras que las otras dos están vinculadas con emociones propias del disfrute intelectual y que corresponden a nuestro interés por los personajes y la propia narración *como construcciones artificiales*.

Como podemos suponer, la transportación literaria asociada al primer tipo de respuesta puede verse afectada por los otros dos componentes aunque no sea la intención del escritor: a mayor uso de las figuras literarias, a mayor alejamiento del lenguaje común, el lector se ve más impedido en su viaje al interior del texto. Sin embargo, la existencia de esta afectación es connatural a la lectura de cualquier tipo de obra ilusionista y en parte depende de la actitud del lector hacia la obra, una modalidad de interacción con el texto literario de entre dos posibles que Roland Barthes proponía en *El placer del texto* de la siguiente forma:

Una va directamente a las articulaciones de la anécdota, considera la extensión del texto, ignora los juegos del lenguaje (si leo a Julio Verne voy rápido: me pierdo algo del discurso, y, sin embargo, mi lectura no está fascinada por ninguna *pérdida* verbal, en el sentido que esta palabra puede tener en espeleología); la otra lectura no pasa nada por alto: sopesa, se ciñe al texto, lee, si así puede decirse, con minuciosidad y con rabia, atrapa en cada punto del texto el asíndeton que corta los lenguajes, y no la anécdota: no es la extensión (lógica) lo que le cautiva, ni el ir cayendo de las verdades, sino las capas de la significancia (2007:9-10)

La peculiaridad de los textos ilusionistas está en que el escritor intenta preservar la transportación al mundo ficcional del lector a través la presentación de los acontecimientos de la trama como si fueran reales adelgazando, por así decir, la perceptibilidad del discurso. En cambio, con los textos de carácter antiilusionista ocurre todo lo contrario: la intención del autor es destacar lo artificioso de la obra y romper la sensación de vivir en el universo narrativo.

Dejarse llevar por el confort de la lectura para sentirse transportado al mundo posible de la obra literaria es probablemente la sensación más conocida por la mayor parte de los lectores. Cuando hablamos con un amigo sobre la última novela que ha leído, difícilmente nos estamos refiriendo en primera instancia a algo distinto a la ilusión de entrar en el universo de la narración y formar parte de la trama que mueve los intereses y objetivos de los personajes. Sin embargo, las narraciones literarias no se limitan a las obras de carácter ilusionista de las que nacen todos estos efectos cognitivos.

A diferencia de la literatura de carácter ilusionista, la que podemos llamar “anti-ilusionista” –gran parte de la literatura posmoderna-, desarrolla estrategias de ruptura de la transportación como las que McHale apunta en su *Postmodernist Fiction*:

“Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on. (1987:10)

Como podemos imaginar, con las metaficciones<sup>44</sup> el lector se aleja de toda aquella literatura creadora de mundos que nos permitía imaginar las vidas de otros personajes dentro de un universo cerrado. Las obras postmodernistas nos distancian del mundo que construyen a través de su escritura para que podamos apreciarlas y juzgarlas de forma crítica, sin sentirnos inmersos en el mundo de ficción que contienen. La dificultad de su lectura se ve incrementada al llevar el dinamismo creativo y el placer de infinitas posibilidades interpretativas desde la propiedad exclusiva del escritor a compartirla con el lector en el proceso de concretar el texto. Durante la interrupción de la transportación se hace imposible la producción de emociones ficcionales nacidas de la ilusión de que los personajes tienen mentes y sentimientos propios. No hay teoría de la mente que aplicar porque no percibimos mentes, sino construcciones textuales cuya naturaleza artificiosa no solo no se oculta sino que se hace destacar sobre otras cuestiones. Ese gesto atrae nuestra atención hacia unos elementos formales que, normalmente ignorados, pierden su familiaridad y exigen un planteamiento distinto del proceso de lectura (Hutcheon 1980:24).

El resultado es un distanciamiento del lector y la consecuente mirada crítica hacia la obra por hacer explícito el proceso creativo de la misma. Ofrecen interrogantes sobre la construcción discursiva de la obra, y menos sobre la verdad del mundo narrativo o de quién está en juego en las construcciones narrativas. (Selden et al. 1987:247). La autorreferencialidad y autorreflexión se ven enfatizadas al devaluar la centralidad de la historia y destacar el discurso (Wolf 2004:344). Si antes teníamos una

---

<sup>44</sup> La metaficción designa no solo las ficciones autorreflexivas, sino cualquier obra artística que haga de sí misma, de su proceso de construcción, lectura o interpretación, un objeto de referencia (Ródenas 1998:14).

perspectiva interna que nos ayudaba a sentirnos imaginativa y emocionalmente inmersos en la historia, el cambio a una perspectiva externa asociada a la autorreflexión lleva a una racionalización de la distancia tomada respecto a la obra. Según parece, estas dos actitudes son incompatibles durante la lectura y el lector se ve obligado a tomar una de ellas en función de su interacción con la obra<sup>45</sup>.

Ese distanciamiento viene dado por una escritura que no oculta su artificiosidad y que precisamente emplea esa característica para recordar al lector que el mundo que contiene no pretende crear ninguna ilusión de realidad, sino jugar con los límites de sus fronteras ontológicas. En ambos casos existe un universo ficcional cuyo espacio es un constructo textual, así como los personajes y objetos que lo habitan y los acontecimientos que tienen lugar en éste, pero es la organización de dichos elementos la que difiere entre los dos tipos de escritura. Mientras que en la realista o modernista ese constructo se organiza alrededor de un sujeto que percibe los acontecimientos, en la zona heterotópica de la escritura postmodernista el espacio no es construido sino *deconstruido* por el texto, o para ser más precisos, construido y deconstruido al mismo tiempo (McHale 1987a:45), lo que nos permite dirigir nuestra atención hacia los elementos que lo constituyen y sobre todo hacia su naturaleza ontológica.

En este sentido, las metaficciones pueden dividirse en tres categorías o tipos generales. La *metaficción discursiva* o enunciativa contiene un narrador o voz que interrumpe la transportación del lector dando información sobre la poética de la obra, su condición artificial o cualquier circunstancia psicológica o espacio-temporal que concurren en la composición del texto. La *metaficción diegética* cuenta con un narrador que, sin interrumpir la transportación del lector, lleva al lector a realizar una interpretación autorreferencial de la obra. Por último, la *metaficción metaléptica* rompe las fronteras ontológicas que separan los distintos niveles de mundo a partir de la irrupción del narrador extradiegético o del autor explícito en el mundo de los personajes, o viceversa (Ródenas 1998:15).

---

<sup>45</sup> Aunque nos centraremos en el análisis de esta clase de textos, existe otro tipo de obra que entorpece la transportación del lector por su marcado carácter antimimético y que merece ser mencionado. Las narraciones antinaturales (*unnatural narratives*) “radically deconstruct the anthropomorphic narrator, the traditional human character, and the minds associated with them, or they may move beyond real-world notions of time and space, thus taking us to the most remote territories of conceptual possibilities” (Alber et al. 2010).



Este tipo de obras acostumbran a exigir, por su propia naturaleza, una mirada más lúcida en el lector, quien dejando a un lado las expectativas habituales durante la lectura de ficción ilusionista –sentir emociones con la historia, conmocionarse con el destino de los personajes, vivir otras vidas en mundos más o menos alejados del nuestro- se ve animado a desarrollar un mayor criticismo hacia los aspectos que abordan las obras postmodernistas. La satisfacción lectora nace, de ese modo, de enfrentarse al reto intelectual de la lectura propuesta por un autor que construye mundos literarios como pretexto para provocar una emoción más intelectual, y de alguna forma más fría. El juego con los distintos niveles ontológicos nos atrae por ser un reto más intelectual que emocional.

En resumen, los principales elementos que diferencian una obra ilusionista de otra antiilusionista son, tomando como referencia el trabajo de Werner Wolf (2004:346), los siguientes:

	Obras ilusionistas	Obras anti ilusionistas
<b>Factores textuales</b>		
a) Principios	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Facilitar la transportación al mundo ficcional</li> <li>-Consistencia</li> <li>-Perspectiva</li> <li>-Aprovechar el potencial del medio</li> <li>-Generar interés hacia el mundo narrativo</li> <li>-<i>celare artem</i> (ocultar el artificio)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Incumplimiento de cualquiera de los principios necesarios para la generación de la ilusión de transportación</li> </ul>
b) Funciones características	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Centralidad del nivel de la historia</li> <li>-Poca visibilidad del nivel del discurso</li> <li>-Tendencia hacia el contenido y la representación seria</li> <li>-Heterorreferencialidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Devaluación del nivel de la historia</li> <li>-Destacar el nivel del discurso</li> <li>-Tendencia hacia el contenido y la representación cómica (meta ficción)</li> <li>-Autorreferencialidad y/o autorreflexión</li> </ul>
Otros factores	Factores contextuales (culturales e históricos) y personales	
Efectos	Ilusión de transportación	Ruptura de la transportación

figura 20. Diferencias entre obras ilusionistas y antiilusionistas



SEGUNDA PARTE:  
DEL TEXTO AL LECTOR



Dear Jose Valenzuela<sup>46</sup>,

*What an interesting coincidence - I have just been reading a collection of stories by Luisa Valenzuela.*

*Thank you for the invitation to discuss the emotional response of readers to my work. Unfortunately I don't believe I can help you, since it is part of my practice as a writer to maintain a state of incuriosity about my own unconscious processes. This state of incuriosity extends to the figure of the reader, whom I try to erase. Much of what I have to say about censorship (for example, in the book *Giving Offence*) focuses on the difficulty of erasing the reader under a regime of censorship.*

*I am sorry not to be able to be of more assistance.*

*Best regards,*

*John Coetzee*

Cuando en 2003 se hizo pública la concesión del Premio Nobel de Literatura a John Maxwell Coetzee, la Academia Sueca destacó en su comunicado que el escritor sudafricano, entre otros muchos méritos artísticos, siempre se distanciaba en sus creaciones de la dramatización fácil del remordimiento y la confesión. El texto añadía que, como en el famoso cuadro de Magritte *La Reproduction interdite* (1937) en que un hombre observa su nuca en el espejo, los personajes de las obras de Coetzee se quedan detrás de sí mismos, incapaces de asistir a sus actos en los momentos decisivos.

Estos dos aspectos de la creación literaria de Coetzee son los que hemos elegido estudiar a partir de un análisis crítico de las seis obras seleccionadas. El escritor no quiere renunciar al poder de la ficción pero tampoco al estímulo constante de la conciencia crítica de su lector, por lo que constantemente problematiza la transportación, taladrando túneles que conectan el mundo empírico con los mundos posibles de sus ficciones. En definitiva, conoce las herramientas pero las refina y complica dando lugar a una obra mucho más fecunda que la de otros autores.

---

<sup>46</sup> Al iniciar el trabajo crítico sobre los textos de Coetzee, decidimos enviar un correo al escritor para informarle sobre el objetivo de la investigación y preguntarle sobre su disposición a darnos su opinión sobre aspectos literarios como la respuesta empática del lector, las emociones estéticas o el fenómeno de la transportación al mundo narrativo. Principalmente, nos interesaba conocer sus reflexiones sobre la naturaleza de las emociones que sus obras provocan en los lectores. Su respuesta no se hizo esperar y aunque se trató de una educada negativa a ayudarnos, nos pareció lo suficientemente elocuente como para extraer a partir de sus palabras una respuesta velada sobre su concepción de la creación literaria y, sobre todo, sobre su papel como creador de ficciones.

Además, el distanciamiento respecto al recurso fácil que provoca la respuesta empática del lector no suele investigarse en relación con las emociones narrativas, dado que más que un mecanismo que facilita los lazos afectivos, se trata de un recurso que los dificulta. Sin embargo, es precisamente esa traba en la generación de empatía la que pone de manifiesto un conjunto de mecanismos cognitivos asociados a la reactividad emocional de gran interés para nuestra investigación. Trabajar con la narrativa de Coetzee implica moverse en esa difusa frontera entre la ilusión de la ficción y la artificialidad del discurso, oscilando entre ambos polos a merced de las intenciones del autor.

Por otro lado, la figura del personaje que observa su nuca desde el espejo y, en general, el efecto de autorreferencia propio de las obras de carácter metaficcional, puede promover la reflexión del lector en una dimensión distinta a la moral pero relacionada con los procesos creativos, además de causar emociones de carácter estético surgidas del goce de la artificialidad del texto. La particularidad de este tipo de metarreflexiones provocadas por el artefacto literario pone de manifiesto las limitaciones de la transportación literaria como origen de las emociones narrativas, y estudiar la respuesta afectiva del lector a ambos lados de esa frontera diegética puede llevar a novedosas conclusiones.

El gran dominio del escritor en ambos espacios de reflexión nos obliga a ser cautos en la interpretación de sus palabras en respuesta a nuestro correo. Coetzee afirma que la falta de curiosidad sobre sus procesos subconscientes es parte de su práctica como escritor, y que ese estado de *incuriosity* se extiende a la figura del lector, a quien intenta borrar durante la escritura de sus obras. Sin embargo, se hace difícil de creer que un escritor con tal destreza a la hora de conmover al lector, arrastrarlo a terrenos morales inhóspitos, o romper su expectativa mediante recursos metaficcionales de gran complejidad, sea capaz de no imaginar al detalle el papel del receptor del texto literario.

Sabemos, a través de algunos fragmentos de sus novelas, ensayos y correspondencia –sobre todo en *El buen relato*, donde intercambia opiniones sobre la verdad, la ficción y la psicoterapia con Arabella Kurtz–, que Coetzee ha leído la obra de Freud y, como observa en su correo al mencionar el subconsciente, que concibe la actividad mental y la conciencia humana según la teoría freudiana. Por lo tanto, aunque en una primera impresión pueda parecer que Coetzee rehuye la posibilidad de hablar

sobre la respuesta emocional del lector faltando a la verdad empírica, no es descabellado pensar en el esfuerzo del escritor por mantener esa figura oculta o, como mínimo, ignorada. Una circunstancia que, por otro lado, no es incompatible con pensar en el proceso de recepción y que consideramos connatural en cualquier acto comunicativo, incluido el de la literatura. Coetzee defiende la *incuriosity* sobre sus procesos inconscientes, pero no dice nada respecto a los actos conscientes llevados a cabo durante la escritura.

El análisis crítico de las obras se ha dividido en tres pares de novelas pretendiendo recoger tres dinámicas principales del universo literario de Coetzee: la reflexión moral sobre controversias alejadas de toda visión polarizada o maniqueísta a través de *Waiting for the Barbarians* y *Disgrace*, novelas que construyen espacios afectivamente desasosegantes para el lector; la reflexión sobre la naturaleza artificiosa de las obras literarias, a través de *Foe* y *Slow Man*, que ponen a prueba los límites ontológicos de sus mundos narrativos y animan al lector a participar en el juego de la metaficción; y muy relacionada con la anterior, la reflexión sobre la verdad factual y la verdad ficcional en la narración literaria a través de *Diary of a Bad Year* y *Summertime*, novelas que se nutren con materiales autobiográficos.

Con este acercamiento a los textos del escritor sudafricano se pretende completar un análisis de los mecanismos cognitivos asociados a las emociones literarias que podría verse incompleto de solo seguir una perspectiva cognitivista en que la obra narrativa es un mero catalizador de determinadas respuestas en la mente del lector. Si la primera parte del trabajo realizaba un movimiento desde el lector hacia la obra, ofreciendo un punto de vista científico de las dinámicas lectoras, en esta parte pretendemos realizar el gesto contrario desde una metodología más cercana a la teoría literaria, desplazándonos desde el texto hacia el lector, enfocándonos en el proceso creativo del escritor y en el valor artístico de la obra literaria en relación con la respuesta que pueda provocar.





## 4. **WAITING FOR THE BARBARIANS (1980)**

### 4.1 **Introducción**

*Waiting for the Barbarians* (1980) es la tercera novela publicada de J.M. Coetzee. La obra empieza presentando la tranquila vida de un viejo magistrado en un pueblo que forma parte de un Imperio desconocido e indefinido del que el lector conoce apenas detalles. Lo poco que sabemos es que el pueblo se encuentra en la frontera de una zona desértica supuestamente habitada por una población nómada definida como los bárbaros y que, según la voz popular, están causando problemas a distintas propiedades imperiales.

Con el objetivo de poner fin a esos desmanes, el Imperio envía al Coronel Joll desde el Tercer Departamento, la sección más importante de la Guardia Nacional. Desde un primer momento, el sombrío personaje demuestra unos procedimientos repletos de crueldad propios de la burocrática inhumanidad del Imperio. El nuevo status quo pone fin a la tranquilidad del magistrado, quien tras unos desagradables incidentes se ve tomando parte contra Joll e implicándose en una complicada situación, demostrando piedad hacia los prisioneros que son torturados ante la pasividad y aceptación general. Sin embargo, el conflicto entre el magistrado y el Imperio llega a su punto álgido con la aparición de una muchacha bárbara a quien el anciano acoge en su hogar e intenta curar.

Llevado por lo que considera un espíritu de justicia, el magistrado emprende una expedición para devolver a la muchacha a su lugar de origen junto a los bárbaros, pero este sencillo gesto es entendido como una traición y le acaba acarreado a su vuelta un grave castigo físico y mental. Finalmente acaba siendo liberado y recupera parte de su salud perdida, lo que junto a la huida del ejército del Imperio tras su derrota a manos de los bárbaros –¿o de la imagen de los bárbaros?– trae de nuevo, y a modo de ciclo estacional, la normalidad al pueblo.

La historia de *Waiting for the Barbarians* es fácilmente comprensible a través de esa estructura cíclica. Siguiendo la sucesión de las estaciones, el relato empieza a finales de un verano con la llegada de Joll al pueblo fronterizo. Tras la ruptura de la normalidad por parte del coronel, el magistrado conoce a la bárbara y busca el significado de sus cicatrices y marcas hasta decidir llevarla de vuelta a su tierra hacia principios de la

primavera. A su vuelta es acusado de haber conspirado junto con los bárbaros en contra del Imperio y es hecho prisionero a medida que la paranoia hacia los bárbaros va en aumento. Un éxodo popular arranca entonces y culmina con el abandono de la ciudad por parte de un ejército derrotado a manos de los bárbaros. Finalmente, a principios del verano siguiente el Coronel Joll se marcha de la ciudad, quedando de nuevo el magistrado al cargo con la misión de recuperar parte de la antigua paz, de la armoniosa existencia.

Tal como puede suponerse a partir de la temática de esta obra y el lugar de origen del escritor, existe consenso crítico en cuanto a que la novela es una representación alegórica del periodo del apartheid en Sudáfrica. Distintos críticos consideran que la obra presenta una imagen difuminada e indeterminada, pero perfectamente reconocible, de la división racial durante el siglo XX del país de origen de Coetzee. Sin que este sea uno de nuestros principales temas a desarrollar en el presente análisis de la obra, le dedicaremos unas páginas por la cercanía existente entre el fenómeno alegórico y un proceso cognitivo común en la lectura literaria: la resonancia entre el lector<sup>47</sup> y la obra.

Tal como vimos en la primera parte, durante la mayoría de lecturas se produce una resonancia entre los acontecimientos narrados y la experiencia del lector que puede avivar episodios personales cargados de emociones al ser vivencias análogas a las del relato. Alegorías como la que Coetzee lleva a cabo en *Waiting for the Barbarians* funcionan no solo a modo de resonancia personal para aquellos que han vivido el *apartheid*, sino también como una resonancia histórica o comunitaria donde son evocados tanto el pasado personal como el social o histórico. La alegoría pasa, de ese modo, a convertirse en el disparador de un recuerdo más universal que puede ser entendido desde el apartheid sudafricano, pero también desde otras situaciones semejantes.

---

<sup>47</sup> Durante todo el análisis hermenéutico de las obras de Coetzee nos referiremos continuamente a la figura del lector para estudiar su recepción de los textos y la interpretación que hace de los mismos. Pese a que en un primer momento este tipo de acercamiento podría suponer el uso de la figura del lector virtual –figura a la que se dirige la obra, y hacia quien el escritor desarrolla la narración suponiendo ciertas cualidades, facultades e inclinaciones (Prince 1980:9)- o del lector ideal –aquel que comprendiera a la perfección el texto-, nuestra intención es la de imaginar en todo instante la figura del lector real o empírico, suponiendo todas las posibilidades de interpretación cuando así lo requiera el análisis. Todo significado es una forma de traducción y la traducción múltiple, la polisemia, es la regla y no la excepción en este tipo de trabajos (Bruner 1988:17). Debemos leer e interpretar de manera múltiple si queremos extraer todo el significado de un texto.

Alegorías a un lado, el relato de Coetzee cuenta con muchas otras resonancias a través de distintas referencias a obras literarias. El propio título de la obra tiene un referente inmediato en el poema homónimo de Constantinos Cavafis, *Esperando a los bárbaros*. En ese texto, el poeta griego nos presenta un Imperio Romano decadente, precario, que espera la inminente llegada de los “bárbaros”. La sociedad, representada en el poema por las autoridades romanas, vive en un estado de parálisis ante los rumores de que los bárbaros están a punto de llegar, pero cae la noche y sin que se produzca la aparición de los supuestos enemigos el desconcierto se apodera de todos. Reciben entonces informes que afirman que no quedan bárbaros, y lo que debería ser alegría porque no existan enemigos se convierte en tristeza:

¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros?

Esta gente, al fin y al cabo, era una solución. (1982:108)

Además de la referencia al poema de Cavafis en el título de la obra de Coetzee, existe un importante paralelismo en el argumento. En ambos textos se habla de unos bárbaros ausentes que nunca son vistos –excepto el breve episodio de la novela donde el magistrado viaja a las montañas, aunque solo se ven unos pocos y no se puede afirmar que no sean más que unos nómadas-. Pero también, como se observa en el fragmento anterior del poema de Cavafis, que esos bárbaros imaginarios son el motivo de dependencia y atención de un Imperio que los necesita para existir. Sin saber que existe Otro, ni el Imperio Romano de Cavafis ni el Imperio indefinido de Coetzee parecen ser capaces de definirse a sí mismos.

El estudio de la representación de la otredad en esta obra también despierta nuestro interés desde su perspectiva cognitivista. Los lectores de ficción literaria tienen una visión de los personajes dependiente en gran parte de la narración y de la forma en que se les representa en ella. A través de las situaciones descritas y de cómo los protagonistas actúan en ellas, somos capaces de desarrollar lazos emocionales hacia unos u otros. La habilidad de Coetzee a la hora de dar el papel de narrador al magistrado y de definir a través de su voz a los otros, en la mayoría de veces de forma incompleta y llena de vaguedades –y por “otros” nos referimos a los bárbaros, pero también a los oficiales del Imperio y los habitantes de la ciudad fronteriza-, provoca que el lector se vea obligado a poner mucho más de su parte para crear la imagen de los indefinidos enemigos. Si una obra ficcional está incompleta por su propia naturaleza y es el lector

quien se encarga de rellenar los huecos a partir de su experiencia, cuando dicha obra es de carácter alegórico la exigencia es mucho mayor dado que no se está haciendo referencia a un conjunto de acontecimientos aislados, sino a una construcción difusa de un mayor grado de indeterminación.

## 4.2 De la alegoría a la concreción lectora

Tal como indicábamos en la primera parte de este trabajo, la lectura de una obra ficcional suele implicar un proceso mental por el que sentimos que se produce una resonancia entre nuestra experiencia y los acontecimientos que tienen lugar en el relato. El lector tiene un acceso paralelo a toda la información almacenada sobre el texto en su memoria de trabajo y a los recuerdos guardados en su memoria a largo plazo, lo que acaba resultando en un alto grado de involucración personal al sentir reflejada su propia experiencia en el discurso.

En casos como *Waiting for the Barbarians*, donde el componente alegórico es de especial relevancia, esta detección de paralelismos personales con la narración puede adquirir un mayor protagonismo al producirse coincidencias no solo en nuestra experiencia individual, sino también resonancias a nivel social o histórico. De alguna forma, independientemente de recordar que hemos vivido esa situación, también sentimos que los sucesos narrados han tenido lugar con anterioridad en nuestra historia. A través de esos dos niveles de resonancia y gracias a la indefinición del espacio -físico y temporal- en el que tiene lugar el relato, Coetzee invita al lector a reexaminar la naturaleza tanto de la dimensión histórica como de la personal, viendo así las perversiones de las intrigas del poder en situaciones de crisis como la narrada (Castillo 1986:78). La forma en que se producen ambos procesos –resonancia personal e histórica- es muy parecida y las diferencias nacen de los recuerdos que afluyen durante la lectura.

Tal como definíamos en el epígrafe sobre la experiencia cognitiva de los vacíos narrativos, nuestro cerebro realiza continuamente modelos mentales que replican cómo funciona el mundo, sea nuestro mundo real o el mundo creado por una ficción narrativa. Por lo tanto, durante la lectura realizamos sin parar inferencias que nos permiten interpretar y comprender el universo en que tiene lugar el relato. Dichas inferencias se apoyan en el único material que tenemos disponible, que es nuestra memoria. La memoria a largo plazo genera esos vínculos con nuestra biografía que hacen que la lectura literaria sea una experiencia tan íntima. Por su lado, la memoria de trabajo va construyendo el mundo posible de la narración a la vez que le da coherencia, provocando que se disparen recuerdos almacenados sobre lo que llevamos leído de la obra. Además, ese tipo de memoria se encarga de que la impresión de la lectura sea duradera, mientras que los detalles del texto se disuelven.

Que la resonancia venga causada por hechos sucedidos en nuestro pasado personal –la pérdida de un familiar, por ejemplo- o por acontecimientos de carácter histórico –la persecución de los judíos durante la época del nazismo- solo cambia en el origen de nuestros recuerdos, pero no en los mecanismos que se activan a partir de ellos. Por lo tanto, una resonancia personal causada por una semejanza entre nuestras experiencias y las del magistrado, o una resonancia entre el apartheid sudafricano y los hechos de la trama de *Waiting for the Barbarians* acaban siendo procesos cognitivos que funcionan de la misma forma pero cuyo recuerdo de origen es distinto por su naturaleza: el pasado en primera persona frente al pasado histórico.

Para conseguir este doble efecto resonante, Coetzee debe recurrir a un elevado grado de indefinición que permite ofrecer una lectura ahistórica y apolítica, lo que implica la mencionada falta de especificación tanto del tiempo como del lugar (Newman 1992:67). Asimismo, su énfasis en el tiempo cíclico de las estaciones ayuda a evitar cualquier detalle de fechas o periodos históricos. Incluso el uso del presente narrativo se suma al efecto alegórico al no permitirnos desplazarnos hacia adelante o hacia atrás en el tiempo histórico, dejándonos anclados en el ahora de la narración. El resultado es que *Waiting for the Barbarians* se puede leer como una acusación de las atrocidades llevadas a cabo en el apartheid en el momento y lugar de la publicación de la obra, o como un relato universalmente relevante a través de una narración que trasciende tiempo y espacio sobre el sufrimiento humano y las elecciones morales (Attridge 2004b:42). Si en *Waiting for the Barbarians* cada momento es presente, el pasado se

desvanece y el futuro se muestra oculto, es precisamente para lograr esa sensación de desvinculación temporal y geográfica respecto a cualquier acontecimiento histórico que pudiera limitar la significación del relato y que rompiera la intención del autor. Además, evitando el tiempo de la historia a través del uso del presente narrativo, el autor se puede escudar en la inacción inherente al hecho de saber que lo que se está contando ya ha sucedido y que no se puede hacer nada para cambiarlo.

La novela de Coetzee es, en definitiva, un relato donde los acontecimientos no son tales sino que ocupan el lugar de otras cosas (Neumann 1990:67), y cuyo autor implícito parece esconderse tras la cubierta de una voz impostada donde el “yo” del magistrado no es en realidad un yo. Tal como defiende Neumann, las palabras con las que se construye el texto no son una simple articulación de los pensamientos y percepciones en la mente del magistrado sino que son una narración deliberada (1990:68). En ocasiones se omiten o resumen los acontecimientos empleando puntuaciones convencionales que no se utilizarían en, por ejemplo, el uso del flujo de conciencia típico del monólogo interior. Un detalle que permite insinuar que no existe nada dicho al azar en la historia, sino que cada detalle facilitado por el narrador está ahí con un objetivo concreto.

Interpretando *Waiting for the Barbarians* a partir de esa hipótesis, podemos afirmar que de la narrativa del magistrado no se puede extraer una verdad lineal y unitaria de los acontecimientos. No se puede imponer una verdad en los lectores de la misma forma que dentro del relato el Imperio impone su historia en los ciudadanos (1990:75). La narración no está dejada al azar sino que cumple las condiciones de una narración convencional enterrada bajo el aspecto de las memorias de un anciano en un lugar que parece carecer de cualquier interés. Y de hecho, la propuesta de localización de la narración tampoco es aleatoria.

La novela debe su situación general a *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati. La obra del escritor italiano narra la vida de Giovanni Drogo, un joven oficial de un país sin nombre que es enviado a la Fortaleza Bastiani, situada en una zona fronteriza más allá de la cual existe un gran desierto. La guarnición es anticuada y sobrevive con un mínimo de medios solo por la posibilidad remota de un ataque de los tártaros, enemigos de los que hace mucho tiempo que no se sabe nada. Drogo llega a su destino con grandes ilusiones y resiste el tedio que reina en la Fortaleza pensando en su

futuro éxito tras la guerra contra los tártaros, pero ese acontecimiento nunca llega. La rutina de la vida en la frontera le arrebató el entusiasmo y poco a poco se va adormeciendo en la apatía, dando por perdidos sus sueños y cualquier posibilidad de ataque del enemigo.

Encontrar los paralelismos entre el oficial Drogo de *El desierto de los tártaros* y el magistrado de *Esperando a los bárbaros* no es una tarea complicada. Ambos viven en zonas fronterizas de reinos sin nombre a la espera de unos enemigos que solo parecen existir en las mentes de los ciudadanos. Como los bárbaros de la obra de Cavafis, la civilización creada en las dos historias espera responder a un ataque que no solo les permita huir de la rutina, sino también definirlos a ellos mismos en contraposición de sus enemigos. Lamentablemente, sin un sujeto al que oprimir, sin alguien contra quien luchar, el Imperio se hace innecesario y no tiene ningún sentido que exista. Drogo y el magistrado, hechizados por la calma y apatía de sus respectivos destinos, acaban cayendo en la trampa de la desilusión y simplemente dejan pasar el tiempo hasta que otro tipo de enemigo llame a sus puertas.

Además, en la novela de Coetzee existe una analogía que define muy bien esa espera de algo que nunca llega, y es el afán del magistrado por conocer a la mujer bárbara. Si con los bárbaros (o los tártaros) existe un continuo interés en que se descubran y de esa manera doten de sentido a todo lo que se está haciendo en el Imperio con respecto a ellos –destacar un ejército, mantener los puestos fronterizos–, con la chica sucede algo muy parecido. Su historia nunca es desvelada de la misma forma que las tablillas desenterradas de alguna antigua civilización nunca acaban de revelar su contenido. Por mucho esfuerzo que ponen ejército o magistrado, ni la chica ni los bárbaros acaban por desembocar en el acontecimiento que todos esperan: que la mujer confíe y hable abiertamente de sus experiencias y sentimientos; que los bárbaros aparezcan y cumplan con lo que todos esperan que van a hacer.

Ese espacio indeterminado en el que viven es, como decimos, lo que los define. Desde el comienzo de la novela podemos advertir que los bárbaros se encuentran en un vacío que el Imperio rellena con su propio pánico (Olsen 1985:50), lo que tal vez los convierte en enemigos mucho más peligrosos de lo que son en la realidad, si es que existen. Sin embargo, esta presencia fantasmal aparece expresada al principio de la

novela, lo que determina en gran medida la visión del lector respecto a qué esperar. En el fragmento que comentamos el magistrado no duda en afirmar lo siguiente:

Of this unrest I myself saw nothing. In private I observed that once in every generation, without fail, there is an episode of hysteria about the barbarians. [...] These dreams are the consequence of too much ease. (Coetzee 1999a:13-14)<sup>48</sup>

De esta forma, el lector puede rellenar la indeterminación principal –quiénes son los bárbaros, si existen realmente- con una determinación contundente llevada a cabo por la voz principal del relato: el magistrado los considera imaginaciones y afirma que nunca han sido otra cosa que episodios de histeria. El lector queda de esta forma prevenido de la situación que se vive en el pueblo y mantiene durante toda la lectura ese modelo mental que ha creado respecto al enemigo y que solo puede cambiar de dos maneras. Una posibilidad es que aparezca más adelante en la narración un acontecimiento que contradiga las palabras del magistrado –un ataque real de los bárbaros-. La otra posibilidad surge de que el narrador sea interpretado como un testimonio no fiable, caso en el que el lector se ve obligado a replantearse no solo ese fragmento sino todas las afirmaciones que ha realizado hasta el momento.

Sin embargo, el magistrado aparenta ser una voz sincera que en ningún momento trata de ocultar o pervertir cualquier información, lo que condiciona inevitablemente la lectura. Es probable que queramos creer al magistrado. Coetzee emplea para ello múltiples formas de puntualizar lo que dice su personaje, yendo desde explicaciones detalladas a la inclusión de paréntesis o fragmentos adicionales en los que ampliar la información para el lector. Gracias a estos añadidos, el lector construye una imagen del narrador –una personalidad- que transmite la idea de que no oculta nada, de que cuenta lo que está en la historia y lo que no debería estar pero que explica por propia iniciativa.

Por ejemplo, durante el arranque de la novela se nos indica que el mundo narrativo está construido en un tiempo en que las gafas de sol no eran utilizadas de forma común:

I have never seen anything like it: two little discs of glass suspended in front of his eyes in loops of wire. Is he blind? I could understand it if he wanted to hide blind eyes. But he is not blind. The discs are dark, they look opaque from the outside, but he can see through them. He tells me they are a new invention. (4)

---

<sup>48</sup> En esta parte de la tesis, las citas de Coetzee remiten a las fuentes primarias de la bibliografía del autor.



Pese a que puede parecer irrelevante, Coetzee decide situar como inicio de su obra la contraposición de la visión del magistrado frente a la simbólica ceguera del Coronel Joll. Dejando a un lado el simbolismo del que está cargada esa escena, nuestra entrada al mundo narrativo se produce a través de la mente de un narrador que afirma que nunca ha visto unas gafas de sol, lo que nos condiciona a unas circunstancias históricas aún indefinidas pero alejadas de nuestra realidad actual. Nos obliga a aceptar las condiciones del nuevo mundo narrativo, ya que de no creer en la veracidad de las palabras del narrador, el lector se vería continuamente negando lo que relata, no aceptando el pacto ficcional y rompiendo por completo cualquier posibilidad de transportación al mundo ficcional contado por el magistrado. La voz del narrador debe aceptarse como fiable para confiar en la veracidad del universo de la obra. Sin embargo, no creer en el narrador no tiene por qué romper la posibilidad de traslado ficcional, aunque influye en la manera en que lo reconstruimos en nuestra imaginación. El uso de un narrador no fiable puede explotar la burbuja del relato que está contando, pero a la vez puede mantener la que le contiene a él mismo, llevándonos a tratar de interpretar, en las nuevas condiciones, el verdadero contenido de la historia que se nos está ocultando. Dicho de otra manera, seguimos participando de la ilusión de transportación pero sin seguir las normas que propone la voz que nos introduce en el universo narrativo. Nos vemos obligados a traducir su discurso al que, como receptores, consideramos que es el más veraz.

En el caso de *Waiting for the Barbarians*, la particularidad de su narrador es que en determinadas circunstancias se dedica a relatar lo que no sucede en la historia, creando determinaciones que añaden contenido relevante pese a que podríamos haber pasado sin ellas –aunque tal vez llegando a otras conclusiones-. En ocasiones mediante los mencionados paréntesis, y en ocasiones añadiendo datos a una narración por naturaleza incompleta, la estrategia de Coetzee consigue presentarnos una voz que cuenta de más por propia iniciativa, lo que ayuda al lector a desarrollar esa imagen del protagonista como confidente sincero y dispuesto a explicarlo todo –figura antitética a la Susan Barton que veremos en *Foe*, que es opaca respecto a los acontecimientos de su vida previos a la llegada a la isla-.

Un ejemplo de esos añadidos lo encontramos durante el primer episodio con los dos primeros prisioneros –el joven y el anciano-, cuando el magistrado hace venir al médico para que intente ayudarles. Mientras este realiza sus cuidados en el joven, el

narrador explica que “He does not ask how the boy sustained his injuries” (17). Se trata de un apunte que puede parecer trivial y que de haberse mantenido indeterminado podríamos haber pasado por alto, pero que al concretarse en el texto pasa a ser relevante dentro de la historia. Coetzee nos cuenta a través del testimonio del magistrado que el médico es consciente de lo que ha sucedido y que no quiere entrar en conocer los métodos de tortura que se han llevado a cabo, sea por miedo o por no querer meterse donde no le llaman, pero a su vez también nos está ofreciendo valiosa información metadiscursiva: el magistrado encuentra lo suficientemente relevante ese detalle como para escribirlo.

En otras ocasiones, Coetzee prefiere omitir información para transmitir al lector el desconocimiento que tiene el magistrado sobre algunos asuntos de la trama. La principal indeterminación en la mente del protagonista es sin duda la mujer bárbara, ya que gran parte de la narración aborda los intentos del magistrado por comprenderla mejor, intentos en su mayoría frustrados y que mantienen el misterio del personaje de la chica. El propio origen de la mujer es incierto tanto en la historia como en el relato, y no es por casualidad. Coetzee la introduce en el universo narrativo *in medias res*, creando un halo de indeterminación que acompaña a la mujer durante toda la narración, indefinición que también existe para el magistrado y que de esa forma compartimos con él. Así, el capítulo II empieza de la siguiente forma:

She kneels in the shade of the barracks wall a few yards from the gate, muffled in a coat too large for her, a fur cap open before her on the ground. She has the straight black eyebrows, the glossy black hair of the barbarians. What is a barbarian woman doing in town begging? There are no more than a few pennies in the cap. (36)

Esa es toda la descripción que se hace de la mujer. El narrador omite gran parte de su físico y solo describe las partes que la identifican como una bárbara más, lo que le roba toda posibilidad de tener una identidad única basada en su aspecto. De esta forma Coetzee juega con una bella analogía entre la indeterminación de la imagen física que tenemos del personaje y la imagen mental que el magistrado tiene de su pasado. La descripción es, por así decirlo, una descripción genérica, ya que sitúa a la mujer como parte de una comunidad pero le roba toda individualidad dentro de ella. Es cierto que en repetidas ocasiones durante la novela se hace mención a su mirada –y a su ceguera-, pero cualquier rasgo facial que ayudaría a crear esa imagen mental nos es negado para mantener una misteriosa bruma alrededor de su persona. Probablemente la mujer

bárbara no tenga rasgos porque se trata de una figura alegórica y por lo tanto representa algo más. Darle unas características concretas es como poner un nombre al Imperio o una fecha a la historia narrada. A un nivel cognitivo, borrarle cualquier rasgo definitorio consigue ese objetivo, ya que no puede existir ningún consenso sobre la imagen que cada lector construya de este enigmático personaje. La mujer bárbara es a su vez una y todas, *take y token*.

Además, y para dar mayor relevancia a este rasgo, Coetzee añade un detalle metanarrativo mencionando de forma explícita la indeterminación de la bárbara en voz del magistrado. Así, de una característica implícita del texto, pasamos a un fragmento en que se explicita la dificultad de definir al personaje de la mujer bárbara:

Smiling with joy, sliding into a languorous half-sleep, it occurs to me that I cannot even recall the other one's face. "She is incomplete!" I say to myself. Though the thought begins to float away at once, I cling to it. I have a vision of her closed eyes and closed face filming over with skin. Blank, like a fist beneath a black wig, the face grows out of the throat and out of the blank body beneath it, without aperture, without entry. (58)

Con este recurso, Coetzee está captando y narrando la visión que tiene el lector de la mujer. La protagonista está incompleta, una característica connatural a cualquier personaje literario pero que en este caso se ve potenciada por el sentido alegórico del texto. La chica no tiene rasgos, como dice el magistrado. Pero si en otras novelas los personajes cuentan con un mínimo de descripción física que nos ayuda a crear una imagen mental de los mismos –aunque acaben pareciéndose a alguno de nuestros conocidos-, en esta obra la mujer no tiene rasgos y se hace hincapié en ello, subrayando la otredad característica de los bárbaros. Coetzee lo repite en más de una ocasión e incluso lo traslada al ámbito de la personalidad. Si la chica no está definida físicamente, tampoco lo está psicológicamente. Si en el primer caso el recurso era no describir sus rasgos y además hacer evidente esa falta de definición, en el segundo caso emplea la imagen de una superficie como una muralla inexpugnable: "...with this woman it is as if there is no interior, only a surface across which I hunt back and forth seeking entry" (59). Al no tener acceso a sus estados mentales –ya sea por sus expresiones, acciones o gestos-, en ningún momento podemos emplear nuestra teoría de la mente con el personaje, lo que imposibilita cualquier posibilidad de comprensión de sus pensamientos o emociones, ya que no podemos leerlos de ninguna forma. Los otros, los bárbaros, son indescifrables para el lector.

Coetzee, consciente de su estrategia metadiscursiva, lleva el grado de indeterminación de la muchacha bárbara hasta los recuerdos del magistrado, lo que de nuevo trae consigo un interesante paralelismo con la figura del lector. Dado que la mujer “nace” en la historia *in media res*, su pasado no está explicado en la trama. Esa ausencia de información se ve trasladada al intento del magistrado de recordar cuándo vio por primera vez a la chica. Pensando en que debió ser en el patio, al traerla junto a su padre y el resto de bárbaros, dice que “where the girl should be, there is a space, a blankness” (65), y más adelante que “[t]he space to the right of the man remains blank” (66). Ese vacío, ese espacio en blanco es exactamente el que tiene el lector a la hora de buscar más atrás del momento en que el magistrado se encuentra por primera vez con la mujer bárbara mendigando en la calle. Coetzee de nuevo lo explicita a través de la voz del narrador, haciendo que el testimonio del protagonista sea en parte el nuestro.

Pero la otredad de los bárbaros aún tiene otra forma de expresarse durante el relato. Sin un pasado descrito en ningún lugar de la novela, sin una apariencia definida y con un interior hermético, la mujer bárbara aún guarda otra forma de ocultarse al magistrado y, de esa manera, también a los lectores de la obra. La protagonista, como veremos actuar a Friday en *Foe*, se muestra la mayoría de veces esquiva a cualquier posibilidad de comunicación. Si su silencio es debido a un vacío, al rechazo o a la incompreensión es algo imposible de descubrir (Castillo 1986:82), pero en todo caso queda demostrado que el lenguaje es la cuarta y última gran barrera entre los dos personajes, o entre el personaje y el lector:

"What do you feel towards the men who did this?" She lies thinking a long time. Then she says, "I am tired of talking." (57)

La chica se mantiene en silencio durante gran parte de la narración sin hablar de su verdad ni de su dolor. Por su lado, el magistrado demanda una historia –como los torturadores que han dejado a la mujer con multitud de secuelas físicas- y se obsesiona con un relato que nunca llega (Castillo 1986:85). Tanto uno como otros tratan de acceder al conocimiento de la bárbara, cada uno a su manera, buscando eliminar la oscuridad e iluminar las zonas ciegas con una verdad que se muestra esquiva y que nunca llega, quedando en la más completa indeterminación. Una búsqueda de la verdad que, al final, paradójicamente, acaba por anular cualquier posibilidad de comunicación al estar centrada continuamente en descubrir ese pasado oculto. Esa es la única verdad

que el magistrado parece descubrir poco antes de despedirse de la mujer, cuando observa a sus acompañantes en la misión en animada conversación con ella:

Perhaps if from the beginning I had known how to use this slap-happy joking lingo with her we might have warmed more to each other. But like a fool, instead of giving her a good time I oppressed her with gloom. (86)

Su obsesión por la chica, por esa frontera que no puede ser cruzada y, en definitiva, por conocer al Otro, lleva al magistrado a intentar restablecer el equilibrio que sentía antes de la llegada del Coronel Joll y que confundió las fronteras de su propia identidad (Castillo 1986:89) a través de explorar la superficie de la mujer, las fronteras de su cuerpo. El problema del hombre es que esa indefinición con la que choca constantemente acaba trasladándose también a sus intenciones respecto a ella. El narrador dice que “I am with her not for whatever raptures she may promise or yield but for other reasons, which remain as obscure to me as ever” (87). Y a continuación se pregunta:

Is it then the case that it is the whole woman I want, that my pleasure in her is spoiled until these marks on her are erased and she is restored to herself; or is it the case (I am not stupid, let me say these things) that it is the marks on her which drew me to her but which, to my disappointment, I find, do not go deep enough? Too much or too little: is it she I want or the traces of a history her body bears? (88).

Su conflicto interno es continuo de la misma forma que lo es su incapacidad –y la nuestra- para concretar a la bárbara. Cuando se tienen que separar, reflexiona y dice que “hereafter, I know, I will begin to re-form her out of my repertoire of memories according to my questionable desires” (99) y también que “[t]here is only a blankness, and desolation that there has to be such blankness” (99), algo que más adelante se reafirma cuando cuenta que “[o]nly days since I parted from that other one, and I find her face hardening over in my memory, becoming opaque, impermeable, as though secreting a shell over itself” (113).

Incluso mucho más adelante, cuando el propio magistrado pasa a ser prisionero del Imperio, este dice que “I am forgetting the girl [...] I cannot remember certainly what she looks like. From her empty eyes there always seemed to be a haze spreading, a blankness that overtook all of her” (116-117). Y un poco después:

Not from the moment when I stopped before her at the barracks gate and elected her have I known the root of my need for her; and now I am steadily engaged in burying her in oblivion.  
(117)

De la misma forma que con el origen del Imperio, la historia, el momento del relato o la existencia de los bárbaros, la muchacha se convierte en otro fragmento de la obra que se nos presenta como un misterio dentro de esta gran alegoría que es *Waiting for the Barbarians*.

### **4.3 Tortura y sexualidad como fuentes de desasosiego**

En el apartado anterior hemos destacado que la búsqueda de la verdad en esta novela se produce de dos formas distintas: a través de la tortura y de los distintos rituales de purificación del magistrado. La corporalidad es esencial en ambos casos. En el primero, por la tortura a la que es sometido un cuerpo, y en el otro, por el alto componente sexual de cada uno de los distintos acercamientos del magistrado con la mujer bárbara. Dos maneras de acercarse a un mismo objetivo y dos vías de provocar en el lector una sensación de desasosiego ya sea a través de la malignidad de la tortura o por la explícita senectud de un magistrado -y sobre todo por su cruda descripción de todos los detalles asociados al deterioro físico propio de su edad-.

Que un acto de tortura pueda generar inquietud y malestar en el lector es hasta cierto punto una cuestión universal. El ser humano acostumbra a rechazar el sufrimiento y más si este se presenta en una obra ficcional, donde el lector se puede sentir en la piel de quien está sufriendo el dolor físico o psicológico –e incluso en el lugar del torturador, lo que puede llevar a situaciones aún más incómodas-. Coetzee admite que el tema de la tortura ha ejercido una oscura fascinación en él y otros autores sudafricanos como Sipho Sepamla, Mongane Serote, Alex La Guma o Nadine Gordimer.

Cree que esa “cámara oscura” ofrece dos dilemas morales. En primer lugar, el autor tiene que saber situarse en el punto medio entre ignorar las obscenidades ejercidas por el Estado y producir una representación de esas obscenidades (Coetzee 1986). Es

sabido que Coetzee muestra objeciones a realizar descripciones realistas de la tortura en la ficción porque considera que de esa forma el novelista participa vicariamente en las atrocidades, valida los actos de tortura, y coopera con el Estado en aterrorizar y paralizar a la gente mostrando sus opresivos métodos en detalle. Pero a la vez considera que esos actos no pueden ser escondidos, sino imaginados en los propios términos de cada autor.

Ese es el motivo de que nos sea difícil encontrar durante la narración alguna descripción de los momentos de tortura. En cambio, lo que sí podemos leer son los efectos de la misma, una vía indirecta de acercarnos a la crueldad de las acciones del torturador. Por ejemplo, el primer anciano que sufre una tortura es descrito de la siguiente forma:

The grey beard is caked with blood. The lips are crushed and drawn back, the teeth are broken. One eye is rolled back, the other eye-socket is a bloody hole. (12)

Sin haber descrito el proceso de tortura, Coetzee logra que imaginemos todo el proceso que ha llevado al resultado que está narrando. De nuevo es de gran relevancia el grado de indeterminación empleado en el relato, ya que al leerlo cada lector piensa en su propia tortura pero tiene en común con el resto de imágenes mentales la crueldad con que ha tenido lugar a través de sus resultados. Que los labios estén “machacados” no explicita la forma en que han sufrido ese daño, pero sí que han sido golpeados hasta deformarlos. Que uno de los ojos sea un agujero sanguinolento da lugar a múltiples interpretaciones, todas igualmente desasosegantes.

El segundo problema al que se refiere Coetzee es moral y a la vez estético, y consiste en cómo representar el personaje del torturador sin caer en los habituales clichés de la figura del mal satánico, el funcionario sin rostro, o el hombre trágicamente dividido (Van Zanten 1988:278). El escritor soluciona este dilema borrando la distinción entre el “yo” y el “otro”, entre el malvado y el inocente. Esa eliminación no resulta en una ambigüedad moral sino en la reafirmación de que todos somos culpables y que todos necesitamos una ceremonia de purificación –como la que sufre el magistrado-. La situación que presente Coetzee sugiere una culpa compartida por todos, causando incomodidad en el lector al plantear espacios grises desde un punto de vista ético que se escapan de cualquier maniqueísmo. No existe malos y buenos, sino que todos podemos ser cómplices de las peores atrocidades. Además, gracias a alejarse de

cualquier propuesta maniquea, Coetzee consigue que ese desasosiego no conduzca nunca a un relativismo ético en el que todo está bien o todo está mal según el acercamiento.

*Waiting for the Barbarians* es, a través de estas dos soluciones, la respuesta ficcional de Coetzee a estos dos dilemas. Su combinación inusual de la alegoría – habitualmente pensada como una técnica precisa- junto a un texto lleno de vacíos, ausencias e incertidumbres representa en parte su solución a cómo un escritor debe tratar la tortura en la ficción, el primer dilema al que apunta. El propio autor describe su novela como una obra que trata sobre el impacto de una cámara de tortura en la vida de un hombre de conciencia, y probablemente este sea el motivo por el que la voz del magistrado siempre suena sincera y transparente respecto a sus remordimientos y reflexiones ante la barbarie del Imperio. A través de su protagonista, Coetzee identifica la tendencia universal a la complicidad con el mal, a esperar los actos de los bárbaros para actuar. Bajo la mirada del escritor sudafricano, aquellos que permiten de forma pasiva la tortura y la opresión son tan bárbaros como los propios torturadores (Van Zanten 1988:285), ya que desarrollan una complicidad pasiva por omisión habitual en situaciones sociopolíticas convulsas (Arteta 2010).

El ejemplo más claro de esa complicidad universal frente a los actos de la tortura lo encontramos con el uso de una joven, símbolo de la inocencia, como espontánea torturadora de unos bárbaros que han sido capturados en la primera partida del ejército del Imperio. A través de ese personaje, Coetzee nos muestra a un pueblo que no juzga a los torturadores que los protegen sino que se une a ellos en una demostración pública de crueldad donde se anima al pueblo a participar:

A girl, giggling and hiding her face, is pushed forward by her friends. "Go on, don't be afraid!" they urge her. A soldier puts a cane in her hand and leads her to the place. She stands confused, embarrassed, one hand still over her face. Shouts, jokes, obscene advice are hurled at her. She lifts the cane, brings it down smartly on the prisoner's buttocks, drops it, and scuttles to safety to a roar of applause. (142)

La ridiculización de la figura de la torturadora pero, sobre todo, del torturado a través de semejante episodio bochornoso, frivola con una situación realmente despiadada. Mediante ese contraste Coetzee consigue causar en el lector una importante sensación de incomodidad que puede ser vivida con intensidad a través del punto de



vista del torturado o de cualquiera de los que se encuentran en la plaza, incluido el propio prisionero.

Otra forma de huir de los clichés maniqueos nace de la forma de describir al torturador y de narrar sus acciones. Tal como hemos explicado, las torturas llevadas a cabo durante la narración se ven siempre veladas, pero en cambio se hace mención indirecta a la historia del torturador con fragmentos como el siguiente:

Looking at him I wonder how he felt the very first time: did he, invited as an apprentice to twist the pincers or turn the screw or whatever it is they do, shudder even a little to know that at that instant he was trespassing into the forbidden? I find myself wondering too whether he has a private ritual of purification, carried out behind closed doors, to enable him to return and break bread with other men. Does he wash his hands very carefully, perhaps, or change all his clothes; or has the Bureau created new men who can pass without disquiet between the unclean and the clean? (19)

Todas las preguntas que se hace el magistrado en la narración se convierten a través de la narración en preguntas que se hace mentalmente el lector y que, tal vez, a través de esa formulación explícita encuentran respuesta en su cabeza. Son esas concreciones las que permiten al lector generar un modelo mental concreto del torturador: si el magistrado se pregunta si Joll se estremeció al traspasar el límite de lo prohibido, el lector decide si es así o si, en cambio, no fue capaz; si se pregunta por la existencia de una clase de hombres que no se inmutan, el lector toma la decisión de si se encuentra frente a uno en la narración. De esta forma, sin determinar a través del texto cómo es la mente del torturador, sino preguntándose cómo funciona, Coetzee consigue que nos lo planteemos nosotros y lleguemos a nuestras conclusiones al respecto.

Sin embargo, para lograr este efecto se debe haber logrado antes que el lector se haya sentido transportado a la historia y que haya desarrollado un vínculo emocional con el magistrado que le permita experimentar la historia a través de su punto de vista, ya que de otra forma no existe esa apropiación de los pensamientos del protagonista. Algunos investigadores han estudiado esta circunstancia lectorial y han concluido que la perspectiva con la que un lector interpreta un texto depende de si la narración está realizándose en primera, segunda o tercera persona –del singular o del plural-, pero también del contexto previo de la historia (Brunyé et al. 2009).

Los investigadores partían de la hipótesis de que pronombres como *yo* o *tú* parecen promover una simulación mental de los acontecimientos de la narración desde una perspectiva interna (en primera persona), mientras que pronombres en tercera persona como *él* lo harían desde una perspectiva externa (Ruby y Decety 2001). En el primero de los experimentos que conformaban la investigación se pudo comprobar que esta hipótesis se cumplía en las condiciones en que se mostraban a los participantes frases simples en las que se explicaba un evento concreto, y donde luego se mostraba una imagen que debían decir si concordaba o no con la frase. Las imágenes estaban claramente orientadas a dar una perspectiva externa o interna de la acción descrita en el texto, tal como se muestra a continuación:

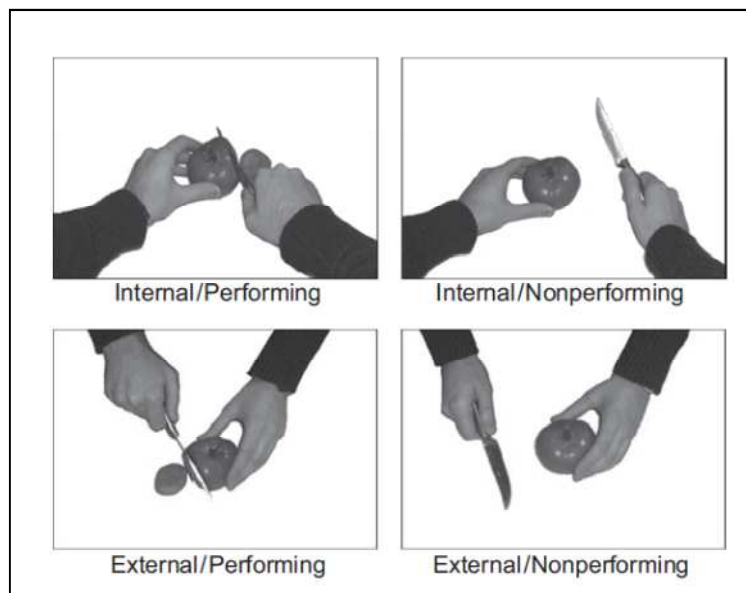


figura 21. Ejemplo de imagen con dos perspectivas posibles (arriba: interna; abajo: externa)

Por ejemplo, si el texto que leía el participante era “estoy cortando un tomate”, sólo respondía que existía concordancia si aparecía la imagen superior izquierda de la anterior figura, mientras que si el texto era “él corta un tomate”, la elección correcta tenía que ser la inferior izquierda.

Pero un texto narrativo no se basa en frases simples y aisladas entre ellas, sino que éstas van generando un contexto que influye en cualquier nueva oración que aparezca en la obra literaria. Los investigadores desarrollaron un segundo experimento con el objetivo de conocer el papel de ese contexto en el efecto del pronombre utilizado. En lugar de utilizar frases simples como en el caso anterior, se añadieron dos frases que

pusieran al lector en contexto: la primera, con información del personaje (“Yo soy un carpintero de 30 años”); la segunda, reiterando el pronombre y asociándolo con una acción (“Yo estoy haciendo una ensalada”); por último, la tercera frase se correspondía con las del primer experimento con un marcador temporal específico (“Ahora mismo estoy cortando un tomate”). Por último, y como en el experimento anterior, se mostraba una imagen desde una perspectiva interna o externa.

En este segundo caso los resultados demostraron que cuando la identidad de un personaje se revela explícitamente en un discurso extenso, los lectores tienden a adoptar una perspectiva externa pese a que se utilicen pronombres en primera persona. Los investigadores apuntan a que esta actitud sugiere que imaginarse a uno mismo en la piel de otro durante la recepción narrativa implica que el lector debe sentirse directamente impelido como el sujeto de la frase, y que por tanto dicha recepción literaria va más allá de la información léxico-semántica inherente en las palabras individuales de la frase o discurso y se extiende a la representación mental de los eventos descritos en la historia (Brunyé et al. 2009:31). La conclusión del estudio fue que esa sensación de “estar allí”, propia de la inmersión narrativa, siempre incluye la simulación mental de percepciones –vemos lo que se describe- y acciones motoras –interiorizamos lo que hacen los personajes al imaginar que ejecutamos las mismas acciones-, pero, en cambio, no tiene por qué llevar consigo la adopción de perspectiva del personaje o narrador. Para ponernos en su lugar es además necesario estrechar lazos emocionales durante la narración, empatizar, para así ponernos en su lugar y sentir lo que ellos sienten con los acontecimientos de la historia.

Volviendo a la narración y habiendo hablado de los métodos de tortura, de sus resultados y de los propios torturadores, falta mencionar los motivos de estos actos de crueldad. En *Waiting for the Barbarians* la tortura representa el espacio discursivo entre el lenguaje y la historia. Si históricamente la esclavitud ha supuesto la conversión del cuerpo humano en simple mercancía, en esta novela hay una variación sobre el deseo de posesión del cuerpo del Otro que se manifiesta en la aplicación de la tortura en busca de un supuesto conocimiento que garantiza la seguridad del Imperio (Almagro Jiménez 2011:363). Los términos empleados por Coetzee para la tortura están en la mayoría de ocasiones fuertemente ligados al lenguaje, un lenguaje que no dice nada sobre golpes o descargas pero sí sobre la dificultad de hablar sobre el cuerpo al que se le ha inflingido dolor (Wenzel 1996:64).

La tortura se convierte así en una forma de obtener conocimiento pero también la manera en que reafirmar el derecho de un Imperio al cuerpo del Otro (Almagro 2011:364), sea este un bárbaro, un pescador o el propio magistrado. Además, como se puede observar por las acciones del ejército, ese derecho se ve extendido no solo a las personas sino también a los espacios físicos. Para los hombres del Imperio los espacios abiertos representan no tanto una amenaza física real como el ejército bárbaro imaginario y, así como torturan a los bárbaros cautivos –entendiendo por bárbaro a cualquier persona considerada ajena al Imperio–, también destruyen la tierra a modo de acto de posesión (Castillo 1986:81).

Esa búsqueda del conocimiento a través de la exploración del Otro se extiende en la narración desde la presencia de la tortura hasta los actos corporales del magistrado hacia la chica. Incluso durante sus encuentros con la mujer bárbara, el protagonista no duda en relacionarlo: “The distance between myself and her torturers, I realize, is negligible; I shudder.” (39). La narración no escatima en detalles que desasosiegan al lector a través del rechazo e incluso el asco que provoca la situación entre ambos personajes. Por ejemplo, respecto a la edad del protagonista dice lo siguiente:

The older a man the more grotesque people find his couplings, like the spasms of a dying animal. I cannot play the part of a man of iron or a saintly widower. Sniggers, jokes, knowing looks—these are part of the price I am resigned to paying. (46)

El narrador parece obsesionado en describir ese contraste entre la juventud de la mujer y su senectud no solo a través de esas comparaciones con un animal moribundo o la mención de esos emparejamientos grotescos, sino también haciendo referencia directa a sí mismo y a su cuerpo. Cuando dice que no la ha penetrado, comenta que “Lodging my dry old man's member in that blood-hot sheath makes me think of acid in milk, ashes in honey, chalk in bread” (47).

La descripción de todos esos detalles puede llevar al lector a una sensación generalizada de asco o desasosiego a través del extrañamiento que provoca la observación de una circunstancia cotidiana expresada en esos términos concretos. Coetzee pretende que construyamos un encuentro sexual con la visión y lo juntemos con la imagen de un animal moribundo en mitad de sus últimos espasmos, lo que nos da una visión renovada de acontecimientos que tenemos estereotipados y modelizados en nuestra mente. Siendo ese el caso, ¿qué nos empuja a continuar con la lectura de la

obra? Tal como explicábamos en la primera parte del trabajo, existen obras que nos lo hacen pasar mal por las emociones negativas que nos provocan. Parece existir una contradicción en el hecho de que leamos una novela de forma voluntaria para pasarlo mal. Sin embargo, en el caso del asco asociado a la lectura de los pasajes que hemos mencionado y que son narrados por el propio magistrado, es más probable que el lector prosiga con su lectura por comprender el papel que tienen este tipo de descripciones y sensaciones en relación con el efecto estético de la obra. Concretamente, la relación entre un hombre de avanzada edad y una mujer joven es un factor común en muchas de las obras de Coetzee, quien a través de estas dos figuras crea un segundo nivel de interpretación de la obra al contraponer lo nuevo con lo viejo. Las propias emociones narrativas se combinan con las estéticas derivadas de esa relación para causar placer al descubrir el valor estético de la combinación afectiva del discurso. El resultado hubiera sido muy distinto de tratarse de un magistrado joven y atlético dada la ausencia de dramatismo que hubiera tenido la propuesta de pareja protagonista, pero también, y esto es lo que nos interesa, no sería tan conmovedor el resultado de no generarse esa sensación de extrañamiento hacia el acto sexual entre un anciano y una joven. Si solo se hubiera mencionado el acto sexual y no se hubiera entrado en esos detalles, el lector muy probablemente no hubiera prestado la misma atención a estos pasajes de la obra.

#### **4.4 El antihéroe visto por sí mismo**

Tal como acabamos de mencionar, es habitual encontrar figuras como la del magistrado en la narrativa de Coetzee. El protagonista y narrador de la novela tiene muchas similitudes con otros personajes importantes del escritor, como David Lurie, el profesor universitario protagonista de *Disgrace*, o Paul Rayment en *Slow Man*. Todos son personajes de edad avanzada que no toman partido por ningún bando establecido; además, dada su forma de pensar acostumbran a ver lo positivo y negativo de cada situación y eso les lleva a no idealizar ninguna circunstancia ni a ninguna figura, sea esta la del bárbaro, la del habitante del Imperio, la de los blancos sudafricanos o los

negros. Huyen de cualquier forma de maniqueísmo para que, a través de su discurso, el lector sea capaz de desarrollar una mirada crítica hacia las incongruencias morales que existen en sus mundos ficcionales y que, en definitiva, son las mismas que encontramos en el mundo real.

Sin embargo, a diferencia de David Lurie, el magistrado de *Waiting for the Barbarians* es un personaje pretendidamente honesto y franco en su discurso, lo que permite al lector desarrollar empatía hacia su persona de forma más inmediata que con el profesor. Además, mientras que el magistrado empieza su narración mostrándose como un hombre de conciencia, Lurie lleva a cabo en las primeras páginas de *Desgracia* ciertos actos reprobables que ponen trabas a cualquier posibilidad de ponerse en su piel. Su actitud abusiva hacia la alumna probablemente dispara en nuestra mente el modelo de un hombre que fuerza a una joven aprovechando su posición de superioridad. Es difícil que el lector quiera ponerse en su lugar hasta bien avanzada la novela.

Otra de las diferencias entre los protagonistas de las dos obras nace de la forma de narrar de cada historia. Mientras que en *Disgrace* se emplea un narrador en tercera persona que aparentemente es imparcial frente a los actos del protagonista<sup>49</sup>, en *Waiting for the Barbarians* el narrador es el magistrado, quien nos habla desde su experiencia en primera persona y trata –aparentemente- de dar un discurso lo más sincero posible para que el lector pueda llegar a sus propias conclusiones.

Además, Coetzee introduce divagaciones de la mente del protagonista que parecen filtrarse de manera casual en el discurso principal. Leemos que al hablar de los dos primeros torturados que “I grow conscious that I am pleading for them” (8), o que “I try to subdue my irritation” (13). Incluso se pone en primera línea para ser juzgado por el lector por su pasividad ante las torturas cuando dice que “[a]t every moment that evening as I go about my business I am aware of what might be happening, and my ear is even tuned to the pitch of human pain” (9).

Todos estos fragmentos tienen un objetivo claro: provocar una asociación emocional entre lector y personaje. La forma en que tenga lugar esta sintonía depende de nuestra experiencia. Si el lector es capaz de imaginarse en el lugar del magistrado por

---

<sup>49</sup> Tal como explicamos en el apartado sobre esta novela, Coetzee juega con el lector al dar esa apariencia de imparcialidad mediante el uso de un narrador heterodiegético, ya que la narración está en todo momento focalizada a través de David Lurie, lo que nos obliga a verlo todo desde la perspectiva del protagonista.

haber vivido situaciones parecidas, pero no siente lo que siente el personaje, es probable que surjan emociones asociadas a la identificación. Este tipo de emociones provoca una mayor reactividad respecto a los acontecimientos de la historia, lo que está asociado a un efecto de transportación al universo narrativo.

También existe la posibilidad de que el lector simpatice con el personaje. En ese caso, lo que se produce no es una identificación sino el reconocimiento de ciertos patrones asociados a una emoción cualquiera. El lector no se pone en el lugar del personaje, sino que observa su reacción desde un punto de vista externo y acaba simpatizando con él por comprender su comportamiento. A diferencia de lo que sucede con la identificación con el personaje o con la empatía, simpatizar no implica tomar la perspectiva del otro y eso hace que podamos seguir sintiéndonos observadores y no actores de la historia. En cambio, la empatía sí que lleva asociada esa sensación de sentir lo que siente el otro. Supone ponerse en la piel del personaje y sentir lo que siente. No es identificación porque identificarse no implica experimentar las emociones del otro, pero son sensaciones muy cercanas.

Sea por identificarnos con el magistrado, por simpatizar con él o por empatizar con sus emociones, es muy probable que la estrategia de Coetzee funcione y nos haga ponernos del lado del protagonista en gran parte de las reflexiones y acciones que lleva a cabo. También el uso de recursos como los comentarios entre paréntesis ayudan a que se produzca este efecto, al ser un material que nos acerca aún más a las reflexiones y sentimientos del personaje. Sin llegar a ser un flujo de consciencia, el magistrado comparte sus reflexiones en frases como “([a]t a certain point I begin to plead my own cause.)” (9). Si a veces estos paréntesis son breves, en otras se extienden para añadir al discurso una pátina de mayor sinceridad, o de lo que aparenta ser un gesto de sinceridad:

(On the other hand, who am I to assert my distance from him? I drink with him, I eat with him, I show him the sights, I afford him every assistance as his letter of commission requests, and more. The Empire does not require that its servants love each other, merely that they perform their duty.) (10)

Es a través de este material adicional como podemos conocer más a fondo al personaje y con ello desarrollar algún tipo de sentimiento hacia él de alguna de las tres formas que hemos comentado –identificación, simpatía, empatía-. Sin embargo, el

magistrado no es ningún héroe ni pretende demostrarlo. Alguien que afirma que “[I] have not asked for more than a quiet life in quiet times” (13) no es el ejemplo de figura heroica al que se está acostumbrado en la literatura.

Pese a ello, es más sencillo que un lector se pueda poner en el lugar de un personaje verosímil lleno de virtudes y defectos que en el lugar de un personaje arquetípico sin gran complejidad interna. La clave de las emociones narrativas está en que el lector sea capaz de reconocer ciertas características que le causen algún tipo de emoción. Para lograr ese resultado es necesario que imaginemos al personaje como a una persona con emociones y pensamientos. A mayor simplicidad en el desarrollo del personaje, más difícil es aplicar nuestra teoría de la mente con este, dificultando la posibilidad de atribuirle cualquier tipo de sentimiento o intención y, con ello, de sentir cualquier tipo de emoción que nos provocaría un ser humano en su lugar.

Porque la “humanidad” es precisamente uno de los rasgos comunes en los personajes de Coetzee. El escritor crea protagonistas fácilmente asumibles como personas, lo que facilita tomar su discurso como verosímil dentro de la narración y vivir la historia a través de ellos o, como mínimo, a su lado. Un ejemplo de esa humanidad lo encontramos en el momento en que los nómadas y pescadores han sido apresados y llevados al pueblo. El magistrado explica que esas personas no se sienten mal, preparando el terreno para lo que viene después. Dice:

They are happy here; indeed unless we chase them away they may stay with us forever, so little does it seem to have taken to lure them out of a state of nature. [...] I do not want a race of beggars on my hands. [...] Then, all together, we lose sympathy with them. (27-28)

Sobre todo esa última frase demuestra la franqueza del magistrado al incluirse (“we lose”) entre los que no se sienten cómodos con los recién llegados. Situaciones como la descrita sirven a su vez para que el lector sea capaz de imaginarlas y reflexionar sobre lo que hubiera hecho en su lugar. Gracias a la simulación social asociada a la transportación literaria podemos vernos en otros mundos y descubrir cuál hubiera sido nuestra reacción ante semejante tesitura. En el caso de la llegada de los pescadores y nómadas, Coetzee se aleja de lecturas benévolas y describe el rechazo que provocan los inmigrantes al cabo de poco tiempo, experiencia que tal vez nunca viviríamos en el mundo real pero que tenemos la oportunidad de afrontar gracias a la ficción. Como resultado, los lectores podemos sentirnos motivados a reflexionar sobre los



acontecimientos ficcionales para acabar comprendiendo mejor la experiencia, así como descubriendo la forma en que hubiéramos actuado en ella. Una de las virtudes de contar con un protagonista alejado de maniqueísmos es que nos presenta complejas situaciones emocionales en las que interviene y en las que nos hace intervenir como receptores de la narración, lo que en última instancia puede promover importantes efectos en nuestro interior, como es la intensificación de nuestro autoconocimiento a través del proceso catártico.

Esa forma de presentar las luces pero también las sombras de la personalidad del personaje prosigue a lo largo de toda la novela. La autocrítica es por tanto un rasgo destacable dentro del carácter del magistrado, una característica cercana a la nobleza que ayuda al lector a desarrollar empatía hacia un personaje que se aleja de cualquier estereotipo y demuestra una personalidad compleja. El protagonista no se limita a narrar los acontecimientos, sino también las sensaciones que le provocan:

All my life I have believed in civilized behaviour; on this occasion, however, I cannot deny it, the memory leaves me sick with myself. (33)

El segundo nivel del discurso que lleva a cabo –las reflexiones y opiniones sobre los acontecimientos- es de esta forma igual de importante que el primero –la propia trama-, ya que para cualquier lector acaba siendo tan importante que el narrador se sienta asqueado de sí mismo ante lo que sucede, como que no sea capaz de negarlo y lo explique en el texto. Ambas estrategias nos ayudan a construir su personalidad, una en función de los actos y acciones que lleva a cabo en la historia y la otra en función de su discurso interno.

A esos dos niveles de la narración hay que sumar un tercer nivel de carácter metadiscursivo que acaba completando el esquema mental que construimos del magistrado. El protagonista es el encargado de narrar los acontecimientos que tienen lugar en el transcurso de la novela y de explicar lo que piensa de ello pero, paradójicamente, expresa en distintas ocasiones una frustrante incapacidad para escribir. Por ejemplo, se muestra dubitativo sobre el tipo de documento que debería redactar:

What the second document is to be I do not yet know. A testament? A memoir? A confession? A history of thirty years on the frontier? All that day I sit in a trance at my desk staring at the empty white paper, waiting for words to come. A second day passes in the same way. On the third day I surrender, put the paper back in the drawer, and make preparations to leave. It seems appropriate

that a man who does not know what to do with the woman in his bed should not know what to write. (79)

El lector se ve obligado a reflexionar sobre la naturaleza del libro que está leyendo y asociarlo con el segundo documento del que habla el magistrado. ¿Se trata acaso *Waiting for the Barbarians* del resultado final? Nuestra noción respecto al libro como objeto cambia si lo consideramos una historia escrita por el protagonista a si simplemente la consideramos un testimonio convertido en texto. Sin embargo, el magistrado dice que se rinde al tercer día, que de la misma forma que ha fracasado con las mujeres, se declara un fracaso en la escritura, pese a que lo estamos descubriendo a través de su propio texto. Los hechos narrados son contradictorios con la propia narración, lo que nos obliga a tomar una decisión respecto a ese punto.

Una decisión que puede verse modificada en distintas ocasiones de la narración. Pese a que el protagonista parece desistir en el fragmento que hemos comentado, más adelante vuelve al tema con la necesidad de escribir para la posteridad y su papel dentro de esa tarea:

It seems right that, as a gesture to the people who inhabited the ruins in the desert, we too ought to set down a record of settlement to be left for posterity buried under the walls of our town; and to write such a history no one would seem to be better fitted than our last magistrate. (205)

Si analizamos la dificultad con la que parece enfrentarse una y otra vez respecto a la escritura, la conclusión a la que llegamos es que nuestro protagonista se preocupa mucho por lograr un resultado con valor artístico a partir de su narración. Por ejemplo, comenta que “[p]erhaps by the end of the winter," I think, "when hunger truly bites us, when we are cold and starving, or when the barbarian is truly at the gate, perhaps then I will abandon the locutions of a civil servant with literary ambitions and begin to tell the truth.” (205-206).

Esa característica es precisamente la que destacábamos con anterioridad respecto a la manera en que está construido el texto de *Waiting for the Barbarians*. La novela no consiste en una articulación de pensamientos y reflexiones, sino que es una narración deliberada y por tanto trabajada para contar con ese cierto grado de ambiciones literarias a las que el magistrado prevé renunciar para contar la verdad. A partir de esas palabras, al lector le surge la duda de si Coetzee tenía la intención de que tomáramos el texto como un testimonio fiel a la verdad del mundo narrativo, o si por el contrario, el

narrador ha modificado los acontecimientos para hacer encajar su discurso en ciertos cánones estéticos o de contenido. La personalidad del magistrado, a través de sus claroscuros, no pone nada fácil esa decisión.

#### **4.5 El extrañamiento en el Otro: la frontera en *Waiting for the Barbarians***

*Waiting for the Barbarians* es una alegoría del proceso por el que un imperio, en la construcción del “otro” en la figura del bárbaro, proyecta su propio código en los habitantes colonizados y de esa forma queda atrapado por su propio sistema de referencia (Slemon 1988:163). De la misma forma que en el poema de Cavafis, el Imperio del magistrado se construye a partir de sus límites, de todo lo que no es lo Otro. Mientras lo bárbaro es lo indeterminado, lo indefinido, el Imperio se compone de todo aquello que es conocido<sup>50</sup>. Coetzee, muy consciente de esa dualidad, juega en su discurso con ambiguos términos de otredad que pueden difuminar las distinciones entre el yo y el otro, entre opresor y oprimido (Wenzel 1996:70), y nos presenta una ficción donde el lector puede acabar por preguntarse a qué bárbaros se refiere el título de la novela: a los bárbaros de los que habla el Coronel Joll, al ejército del Imperio, a los habitantes del pueblo fronterizo o al conjunto de la humanidad.

De los bárbaros –utilizamos esta definición siempre según la visión del Imperio– el lector no sabe nada excepto por dos apariciones que funcionan a modo de sinécdoque: la mujer y los pocos jinetes que aparecen en las montañas al encuentro de los protagonistas. Dado el desconocimiento de la realidad de la vida de los bárbaros, la imagen que tiene el Imperio de los bárbaros es de crucial importancia para el lector, ya que es solo a través de ese discurso como recibe cualquier dato –real o falso– sobre los Otros. Cualquier sujeto que no forma parte del Imperio pasa a ser definido

---

<sup>50</sup> Un rasgo distintivo del magistrado de *Esperando a los bárbaros* es su afición a la lectura de clásicos de la literatura. No parece una casualidad que en su ensayo “«¿Qué es un clásico?»», una conferencia”, Coetzee explique que, para el poeta polaco Zbigniew Herbert, lo opuesto de lo clásico no es lo romántico, sino lo bárbaro. Que lo clásico es aquello que sobrevive a la peor barbarie y sobrevive porque generaciones de personas no se pueden permitir ignorarlo (Coetzee 2004:28).

inmediatamente como bárbaro. En un sentido amplio, todos los límites y fronteras son percibidos como peligrosos. La gente que vive en un lugar marginal, fuera de una escala social, se convierte en fuente de peligro por su estado de indefinible (Newman 1992:69) y eso es justamente lo que observamos cuando el Coronel Joll confunde con bárbaros a quienes no lo son:

Did no one tell him the difference between fishermen with nets and wild nomad horsemen with bows? Did no one tell him they don't even speak the same language? (25-26)

Si la indignación del magistrado es lógica, también lo son las acciones de Joll, quien siendo un completo desconocedor de la zona, considera como bárbaro a todo aquel que no vive dentro de las fronteras del Imperio. Según sus directrices maniqueas, el mundo se divide en buenos y malos, Imperio y bárbaros. Sin embargo, el discurso del magistrado ofrece una diferencia respecto al discurso predominante. De la misma forma que se describe a sí mismo a partir de sus virtudes y sus defectos, el protagonista es capaz de ver lo bueno y lo malo de los bárbaros y transmitírselo a los lectores de forma que no caigan en la simplificación a la que recurre constantemente el resto de voces de la narración:

...beyond the eye's reach the barbarians too, huddled about their stoves, are gritting their teeth against the cold.

There have been no barbarian visitors this year. It used to be that groups of nomads would visit the settlement in winter to pitch their tents outside the walls and engage in barter, exchanging wool, skins, felts and leatherwork for cotton goods, tea, sugar, beans, flour. We prize barbarian leatherwork, particularly the sturdy boots they sew. (52-53)

Los bárbaros son así humanizados por el único personaje de la novela con verdadera profundidad psicológica. Si el Coronel Joll no permite al lector indagar en su personalidad más allá de sus gafas de sol, y la mujer bárbara se niega a transmitir cualquier atisbo de información sobre su pasado, el magistrado no es parco en palabras y transmite todos sus sentimientos y reflexiones para que sean los lectores los que juzguen su papel en la historia. Con su testimonio sobre los bárbaros sucede lo mismo. El protagonista los describe con todas sus virtudes y defectos, tal como podemos ver a continuación:

It always pained me in the old days to see these people fall victim to the guile of shopkeepers, exchanging their goods for trinkets, lying drunk in the gutter, and confirming thereby the settlers' litany of prejudice: that barbarians are lazy, immoral, filthy, stupid. Where civilization entailed

the corruption of barbarian virtues and the creation of a dependent people, I decided, I was opposed to civilization (53)

En este último fragmento quedan expresadas además dos ideas: por un lado, la humanización de los bárbaros a partir de una situación totalmente verosímil y que, de hecho, se ha dado con frecuencia en distintos momentos de la historia; por otro lado, la posición del magistrado respecto al papel de la civilización del Imperio y la indefensión de los bárbaros en situaciones como la descrita.

Los esfuerzos del magistrado son, sin embargo, vanos a la hora de conocer en profundidad tanto a la mujer bárbara como las tablillas que ha ido encontrando en las excavaciones. En ambos casos se mantiene un enigma nacido del lenguaje. Así como no existe una respuesta que pueda dar la chica y que satisfaga el deseo del Coronel Joll de conocer una “verdad”, tampoco hay una historia que pueda contar al magistrado sobre su dolor. Da la impresión de que no permitiendo que su cuerpo dañado sea traducido a lenguaje, la bárbara se está protegiendo -como Friday en *Foe*- de categorizaciones ajenas que transformen su historia en la historia de otro (Wenzel 1996:66).

Esa verdad se muestra también inalcanzable en las tablillas de la excavación arqueológica. Las tablillas parecen esconder una importante carga simbólica que, como la mujer bárbara, mantienen su esencia enigmática para que no puedan ser traducidas a la lengua del Imperio ni reducidas a sus categorías culturales, “mostrando la imposibilidad de que el corpus discursivo del Imperio pueda llegar a integrar la materialidad de la práctica cultural de los bárbaros” (Almagro Jiménez 2011:373). Los bárbaros pertenecen a otro lenguaje, a otra cultura, e intentar traducirlos a la lengua o ideas del magistrado y el Coronel Joll los haría dejar de ser Otros y convertirse en parte del Imperio. La indefinición es la única forma de comprender lo ajeno, lo Otro. Pese a tratarse de una treta del magistrado para mantenerse con vida, que la lengua de los bárbaros se entienda como un conjunto de caracteres de distintos significados es un simbolismo que encaja con las ideas del Imperio respecto a ellos. Los bárbaros no son algo concreto, sino lo que le interesa al Imperio que sea en cada momento:

"Now let us see what the next one says. See, there is only a single character. It is the barbarian character *war*, but it has other senses too. It can stand for *vengeance*, and, if you turn it upside down like this, it can be made to *read justice*. There is no knowing which sense is intended. That is part of barbarian cunning.

"It is the same with the rest of these slips." I plunge my good hand into the chest and stir. "They form an allegory. They can be read in many orders. Further, each single slip can be read in many ways. (150)

Las tablillas representan una alegoría dentro de la alegoría que es *Waiting for the Barbarians*, y evocan en el lector el proceso por el que damos un sentido a la historia en función de nuestra perspectiva como receptores del discurso. La otredad se ve representada en múltiples niveles de la narración y, en cada uno de ellos, el elevado nivel de indeterminación nos obliga a poner de nuestra parte la información escondida en el relato. A partir del texto sabemos muy poco del Imperio, de los bárbaros, de la historia de la chica o del origen de las tablillas que el magistrado ha ido reuniendo en sus excavaciones, pero al finalizar la lectura es probable que cada lector haya sido capaz de rellenar esos espacios de indefinición mediante las inferencias que ha llevado a cabo durante la misma.

Además, la construcción de un espacio árido para el desarrollo de los acontecimientos de la narración –árido a nivel climático, pero también psicológico y emocional- nos obliga a tomar partido en decisiones de carácter ambiguo relacionadas con situaciones morales controvertidas. Como resultado, durante nuestra participación como lectores de la obra y, sobre todo, durante nuestra implicación en los hechos narrados, podemos participar en profundas reflexiones sobre la naturaleza de estas controversias que, en según qué casos, nos lleven a conclusiones que nunca imaginaríamos que surgirían de nuestra mente. La ficción literaria nos permite experimentar sin riesgo con nuestras emociones, pero tal vez deberíamos incluir una pequeña excepción a esa falta de riesgo: la que supone arrojar luz sobre las sombras de nuestra personalidad.

## 5. *DISGRACE* (1999)

### 5.1 Introducción

*Disgrace* es, probablemente, la obra más conocida de Coetzee. Publicada en 1999, la novela está protagonizada por David Lurie, un profesor universitario de cincuenta y dos años de edad, experto en el romanticismo inglés y, dado el poco interés que suscita el tema, obligado a dar clases de Comunicación. Su asignatura es Communications 101, cuya guía expone en sus páginas que “[h]uman society has created language in order that we may communicate our thoughts, feelings and intentions to each other” (Coetzee 1999b:3-4). Con el devenir de los acontecimientos del libro, el lector es capaz de ir apreciando que esta afirmación adquiere un tono de mordacidad e ironía. Por un lado, porque Sudáfrica cuenta con once lenguas oficiales, lo que dificulta esa comunicación de pensamientos, sentimientos e intenciones al otro (Buikema 2006:189). Pero, sobre todo, porque esta obra da especial relevancia a la búsqueda de la verdad, a la reconciliación y a los múltiples puntos de vista de un mismo hecho en función de las circunstancias históricas, sociales y raciales del observador. La indeterminación es, por así decirlo, un recurso empleado para conjugar la superficie textual con la narración. En *Disgrace* tiene lugar un mismo acontecimiento abordado desde dos posiciones distintas –las violaciones de Melanie y Lucy, donde el protagonista, David Lurie, es agresor y familiar de la agredida, respectivamente-, y el lector no solo debe saber unir lo que se cuenta en el texto, sino también lo que se elude en el mismo.

La novela arranca haciendo una mención explícita a la sexualidad del protagonista. Lurie ha sabido organizar muy bien sus encuentros sexuales con una prostituta pero su invasión de la intimidad de Soraya fuerza que ésta deje de prestarle sus servicios. A modo de desencadenante, este cambio en la vida de Lurie coincide con el nacimiento de una fuerte obsesión hacia Melanie Isaacs, una joven estudiante a la que seduce –siempre según el punto de vista del narrador- y con la que acaba teniendo sexo supuestamente consentido pero, al parecer, no disfrutado por ella.

La insistencia de Lurie en seguir viendo a una Melanie cada vez más ausente, la aparición del padre y el novio de la joven, y el enfrentamiento que tiene lugar entre ellos, acaba por llevar al profesor a la oficina de Asuntos del Alumnado en forma de una queja interpuesta por la alumna. El proceso se hace público y la comisión insiste repetidas veces en que Lurie pida una disculpa pública para dejar el asunto en una simple excedencia, a lo que él se niega al no considerarse culpable de ninguna de las imputaciones. Al final, decide abandonar Ciudad del Cabo e irse a vivir con su hija a Salem, un pueblo de la Provincia Oriental del Cabo.

Esa verdad, y sobre toda la sinceridad de un testimonio respecto a esa verdad, es uno de los grandes temas representados en la obra del escritor sudafricano. Coetzee ha insistido en muchos de sus textos y entrevistas sobre el papel confesional de la escritura y sobre cómo un autor debe emplearlo para revelar esa verdad que no se limita a los acontecimientos empíricos –es más, a veces los contradice– sino que se extiende a toda una carrera literaria, al acto de escritura en sí. Una posición *de gracia*, como dice en sus propias palabras, y que lleva a su máxima expresión en *Summertime*, tal como apuntaremos en el capítulo dedicado a esa obra.

Coetzee defiende que la verdad de un confesor, esa verdad en mayúsculas que va asociada a la posición de gracia, está en el habla del artista. Según el autor, en el proceso de creación algo de esa verdad puede surgir, pero nunca desde la intención de convencer a los lectores, a la audiencia. De ser así, esa confesión se convierte en un acto cínico, lleno de interés personal. La verdad, tal como sugiere Coetzee en un análisis de las confesiones ficcionales de Dostoievski, aparece solo a la luz de la muerte o ante el ojo de Dios, solo cuando la confesión abandona ese instinto de conservación del escritor (Buikema 2006:190). En *Disgrace* es David Lurie quien adquiere el estatus de confesor, y para quien son sus actos y los actos de los demás son los que explican la verdad, y no las explicaciones que surgen a partir de ellos.

En su nueva ubicación geográfica, Lurie pretende aprovechar la tranquilidad del lugar para componer una ópera sobre Byron en Italia. Su hija Lucy posee una granja donde blancos y negros trabajan conjuntamente y donde también vive Petrus, su asistente negro, con su familia. Todo parece indicar que el antiguo profesor se está acomodando a su nueva vida hasta que tres jóvenes aparecen en la casa, golpean y encierran a Lurie en el lavabo y violan a Lucy. Después de prender fuego al



protagonista y matar a los perros que cuidaba junto a su hija, los asaltantes se marchan en el coche de Lurie y desaparecen sin que Petrus haga acto de presencia.

A partir de estos acontecimientos, la relación entre Lurie y su hija se enfría. Sus opiniones respecto a cómo actuar tras el allanamiento y sobre todo respecto a la violación de Lucy se distancian debido a sus visiones dispares sobre los conceptos de culpa, responsabilidad y castigo. Lurie cree que lo importante no es olvidar sino castigar, y no acepta que uno de los violadores sea familiar de Petrus, a quien sospecha cómplice de los actos que han tenido lugar. Por su lado, Lucy cree que de alguna forma esas personas han llevado a cabo un acto de venganza histórica y por lo tanto hasta cierto punto están excusados por las circunstancias sociales. Incluso acepta su embarazo a raíz de la violación como un castigo a sufrir como buena mártir, quedando en una situación de desventaja en la que se ve forzada a aceptar la protección de Petrus a cambio de buena parte de sus terrenos.

Lurie, por su parte, cree acabar por entender al otro, al agredido –recordemos que en la primera parte de la narración él ocupa la posición de agresor-, y con ello inicia lo que parece ser un proceso de descubrimiento personal, un cambio de la ignorancia al conocimiento que evoca un proceso de anagnórisis<sup>51</sup> como el que Aristóteles señaló con Edipo (1974). La transformación de Lurie puede observarse, entre otros detalles, en el desarrollo de empatía que siente hacia el padre de Melanie, con quien inicialmente no había trabado ningún tipo de vínculo.

La disfunción de la empatía de Lurie es otro de los grandes temas de la novela, lo que no deja de ser irónico en un experto en romanticismo inglés. Coetzee acierta al describir la gran capacidad de análisis textual de Lurie y, en cambio, su nula capacidad de análisis de las emociones humanas. *Disgrace* es una obra que trata sobre un personaje que no es capaz de ponerse en el lugar de los otros y que, a través de una experiencia traumática, hasta cierto punto es capaz de revertir la situación desbloqueando sus procesos empáticos.

---

<sup>51</sup> Aristóteles sitúa la anagnórisis entre la peripecia y el acontecimiento patético dentro de la definición de fábula. Las tres partes pueden identificarse en *Disgrace*, con una peripecia –cambio de la acción en sentido contrario- representada mediante las violaciones de Melanie primero y de Lucy después, la anagnórisis ya comentada y el acontecimiento patético –acción que hace morir o sufrir los dolores vivísimos- a partir de la penitencia que Lurie lleva a cabo.

Sin embargo, es difícil que el lector pase por un tránsito similar. Lurie es un personaje frío, árido, con quien cuesta desarrollar cualquier tipo de vínculo emocional dado el trato que tiene con los otros personajes y sus reflexiones de carácter privado. Jugando con esa perspectiva, Coetzee sitúa al narrador dentro de su mente y así consigue que todo cuanto vemos en la narración pase por el foco de Lurie. Como aporética consecuencia, el lector no tiene por qué lograr empatizar con el protagonista, pero todo lo ve a través de sus ojos.

Blakey Vermeule hace mención a la empatía -o antipatía- que provoca David Lurie en el prefacio de su libro *Why do we care about literary characters?* (2010), presentando un ejemplo paradigmático de la existencia de diferencias individuales entre lectores. La profesora explica que incluyó este título del autor sudafricano en un curso de la Northern University sobre ficción del siglo XVIII, defendiendo que se trata de una reescritura obsesiva de *Clarissa* de Samuel Richardson.

Al iniciar la conversación sobre la obra, Vermeule se sorprendió por la reacción de sus alumnos. Esperaba que, de la misma forma que le había pasado a ella, los jóvenes meditaran sobre la violación, el problema de la crueldad o, como dice uno de los personajes del libro, sobre “fighting with death”. Pero los jóvenes estaban enfurecidos con el protagonista, David Lurie, y no mostraban extrañeza ante la forma de actuar de la joven Melanie, “who let herself be pressed –with what degree of willingness nobody can say- into his bed”(2010:ix). Tampoco se pronunciaron en contra de los actos violentos del grupo de hombres que prendieron fuego a David Lurie y violaron a su hija, ni cuestionaron los motivos de Petrus, el vecino de Lucy, quien probablemente fuera el que ideó semejante atrocidad con el objetivo de hacerse con sus tierras. Al contrario, los alumnos de Vermeule defendían que esos hombres habían sido víctimas del apartheid en Sudáfrica y tenían derecho a vengarse de sus opresores. La profesora concluye de la siguiente forma:

Of course, Coetzee had set it up that way to make a complicated point about empathy and race, but the point seemed in danger of being lost in the thickening waves of angry judgment (2010:x).

La anécdota de Vermeule resume la diferencia existente en el foco de atención de los lectores en función de su grupo de identidad. Los jóvenes alumnos han empatizado con las figuras que han considerado más cercanas a su grupo (racial, generacional, de clase) y poniéndose en su lugar y llevados por las emociones, han

excusado los actos de esos personajes tratando de comprender las razones que les han llevado a realizarlos, e incluso defendiendo actitudes de violencia difícilmente defendibles. En cambio, la sorprendida doctora Vermeule ha sido más consciente de la dureza del episodio de la violación, de la actitud de Petrus o del consecuente dolor del profesor Lurie.

De hecho, y tal vez debido a que la perspectiva narrativa en *Disgrace* dificulta la formación de lazos emocionales con los personajes al situar al lector tras el efecto polarizador de la mente de Lurie, gran parte de críticos –hombres y mujeres- demuestra cierta simpatía hacia el protagonista en su encuentro sexual con Melanie, simpatía que parece surgir de forma inconsciente en sus reseñas (Graham 2003:441–442). Lucy Hughes-Hallett dice que el profesor ‘seduces a young female student’ (1999). Otros críticos se refieren al abuso sexual como ‘affair’ (Morris 1999; Du Preez 2000; Youngusband 1999). Albert du Toit explica que ese ‘affair’ entre Lurie y Melanie florece pero pronto se deteriora (1999). Derek Attridge describe la interacción entre Lurie y Melanie como “a brief liaison”, e incluso aplaude la negativa de Lurie a cooperar con el comité disciplinario de la universidad (2000).

Dejando a un lado juicios morales, es muy probable que Coetzee no pretenda que el lector caiga de ninguno de los dos lados, sino que prefiera causar un debate interno sobre la actitud de Lurie, e incluso que su comunidad lectora se divida tal como lo hizo la clase de Vermeulen. Los hechos narrados son únicos, pero no así la interpretación que se puede hacer de los mismos. Coetzee ha sabido emplear las indeterminaciones del texto y combinarlas con el uso del narrador a modo de filtro empático, situando a los lectores ante sus propios prejuicios e ideas preconcebidas. Probablemente este sea el motivo por el que *Disgrace* ha suscitado opiniones furibundas sobre la forma en que supuestamente promueve los viejos prejuicios raciales de siempre y, a la vez, elogios por hacer una crítica de los mismos. Como sucedía en *Waiting for the Barbarians*, el escritor vuelve a jugar con la ambigüedad para alejarse de respuestas maniqueas, promoviendo una mirada lúcida en sus lectores.

Al respecto de las cuestiones raciales, Carine M. Mardorossian expone en su artículo “Rape and the Violence of Representation in J. M. Coetzee’s *Disgrace*” (2011) el paralelismo existente entre los dos acontecimientos de violencia sexual que se producen en la novela, y cómo Coetzee enfatiza la atención prestada a la violación de un

negro a una blanca dentro del contexto de la Sudáfrica post apartheid, y en cambio enmascara las formas similares de una violencia más o menos naturalizada y perpetuada en contextos liberales de blancos. Dice la autora sobre la potencial interpretación de los lectores:

It is the discrepancy between the response to these two instances of gendered violence that *Disgrace* helps bring into relief, a gap that is only naturalized when insufficient attention is paid to the workings of narration, narrative, and racial politics in the novel. The book exposes not just the contingency of justice but also the consistently racialized nature of this contingency, whether our response to sexual violence occurs in black South Africa or in the white liberal context of the university (2011:80)

Coetzee demuestra que es capaz de jugar con las emociones y actitudes del lector para ponerlo en situaciones comprometidas, llevándole a entrar en controversias morales desde puntos de vista que no se habría imaginado de otra forma. Mediante estas rugosidades éticas y morales consigue convertir sus mundos narrativos en entornos abiertamente hostiles e inquietantes que llevan al lector a un proceso de extrañamiento no solo hacia ese *locus eremus* que el escritor construye, sino también hacia sí mismo. Tal como describe Keith Oatley (1999), la simulación que tiene lugar durante la lectura de una ficción literaria nos lleva a explorar verdades personales y con ello a experimentar emociones y comprender aspectos de ellas que nos son habitualmente oscuros en relación con los contextos en los que se producen. Coetzee nos mueve hacia lugares que no deseamos visitar, pero gracias a esa incomodidad somos capaces de desarrollar una visión crítica de los hechos y conceptos relacionados, e implicarnos en la tarea intelectual que se esconde tras la lectura.

Los recursos narrativos empleados para lograr esa incomodidad lectora son variados a lo largo de su carrera, y en *Disgrace* destacan por la elección adecuada tanto del narrador como del foco de la narración. El uso del presente narrativo, junto con la focalización de la narración a través de la consciencia de Lurie, dan inmediatez y proximidad a un discurso que obliga a los lectores a ver la historia a través de las acciones y emociones del protagonista. A esta característica debemos sumar que David Lurie es además un personaje inteligente proclive a escrutar las motivaciones y emociones propias y ajenas –aunque no a conectar con ellas–, con lo que el lector de la novela está continuamente expuesto a la presentación de unas escenas cargadas con abundantes reflexiones que convierten la recepción del texto literario en un juicio

distanciado que deconstruye los acontecimientos de la historia y los ofrece pieza a pieza.

Así lo consigue desde la primera frase de la novela, cuando escribe “For a man of his age, 52, divorced, he has to his mind solved the problem of sex rather well” (1), y no, por ejemplo, “for a man of his age, 52, divorced, he has solved the problem of sex rather well.” El empleo del “to his mind” establece una distancia entre narrador y protagonista, espacio que de otra forma no habría sido posible detectar al compartir ambos el foco narrativo (Mardorossian 2011:77). Coetzee consigue que esa satisfacción de Lurie no sea naturalizada por el narrador, logrando así que el lector desarrolle una doble distancia crítica: a través de la visión crítica de Lurie respecto a los acontecimientos de la obra, y de una forma más velada, a través de la voz del narrador respecto a los pensamientos y sentimientos del protagonista.

Este vínculo con Lurie es por tanto, tal como podemos ver, de una naturaleza aporética, contradictoria. Nos obliga a ver el mundo a través de sus ojos pero a la vez nos aparta de él para mantener una mirada lúcida que presente al personaje desde una perspectiva externa junto al resto del universo ficcional. Tal como explica Mike Marais:

...the novel prevents the reader from comfortably distancing himself from Lurie by establishing an ironic contract with the author that is premised on knowledge that they share but that has been withheld from Lurie. Not being able to rely on the author as guarantor of meaning in his attempt to determine the unsaid from the said, the reader finds that the relationship between these terms is not simply differential. In fact, the difference between them is constantly deferred and, in consequence, the unsaid is never simply presupposed and already defined by the said. It is always more than the said. (Marais 2006:85)

La tarea del lector es aún más exigente que en el caso en que las indeterminaciones del texto pudieran extrapolarse a partir de lo concretado en él. Se le pide algo que en la práctica no puede conseguirse, que es saber aquello que ni se cuenta ni se insinúa, llegando a un punto de máxima indeterminación en que ninguna pista puede orientarle en la inferencia del significado de los acontecimientos ficcionales. El lector da junto con Lurie palos de ciego en el transcurso de la historia.

Continuando con el razonamiento de Marais sobre la limitación con que se encuentra la imaginación del lector en la lectura de *Desgracia*, cabe decir que Coetzee no pretende tanto que el lector diga lo no dicho o imagine lo que no ha sido imaginado,

sino forzarle a través de esas indeterminaciones a mantenerse a una distancia contemplativa respecto a su propia lectura, “and thereby attempt to make of reading an event in which the reader encounters what exceeds the cognitive categories of his culture and over which he can thus exercise no control” (2006:88).

A través del acto de lectura somos conscientes de nuestras limitaciones como lectores en esa reflexión aporética de tipo autorreflexivo, y dicha reflexión nos puede trasladar temporalmente fuera del universo narrativo para centrarnos en nuestros pensamientos. Nos afecta el dolor de Lucy tras su violación, pero no podemos evitar pensar que ni hemos presenciado el acto ni llegamos a comprender los motivos por los que se comporta de esa manera con su padre. La lectura nos hace pensar en Lucy, pero no dentro del relato, sino como catalizador de nuestro razonamiento sobre qué prejuicios ponemos en marcha en una situación de este tipo, cómo entendemos la violación, y qué diferencia hay entre la violencia que han sufrido ella y Melanie.

Concluye Marais:

the meditation on the imagination that one finds in *Disgrace* ultimately argues for not the power of the imagination, but the inspiration that may derive from the sense the imagination imparts of that over which it has no power, of that which its attempts to reveal inevitably destroy. It is for this reason that one finds in this novel such a heavy emphasis on the aporetic nature of saying the unsayable and, by extension, on the actual events of writing and reading. In this regard, the significance of the novel’s preoccupation with its incompleteness cannot be overstated. Through signalling its incompleteness, the novel depicts itself as the effect of the singular and irrevocably past event of the writer’s encounter with the excess of his imagination in the moment of writing. Its incompleteness, that is, is a trace of what existed before, but which the power of the imagination has made into what comes after. (2006:89).

Esa distancia causada por el proceso imaginativo autorreflexivo permite a su vez que el lector observe de forma más objetiva las reflexiones y respuestas emocionales de Lurie hacia los sucesos de la historia, pero como hemos dicho con anterioridad bloquea cualquier perspectiva que imponga ver el mundo de la ficción a través de los ojos del protagonista. El lector se enfrenta, de esta forma, no tanto a un narrador no fiable, sino a un narrador sujeto a una focalización no fiable. La imaginación de Lurie dificulta observar al resto de personajes de forma distinta a como los interpreta él mismo, unos personajes que filtrados a través de su mente llegan a la nuestra totalmente desvirtuados, desprovistos de su propia naturaleza para deformarse a deseo del aparato cognitivo y

emocional de David Lurie. Aunque, como en el caso de un narrador no fiable, el lector puede lograr encontrar detalles de la narración que le indican qué está sucediendo realmente.

Por ejemplo, el egoísmo de nuestro protagonista no le permite comprender que Melanie tal vez se está sintiendo tan sometida como Lucy durante la violación. Sin embargo, a la vez que Coetzee nos abruma con indicadores textuales de ese placer y satisfacción que Lurie experimenta en sus encuentros sexuales con su alumna, también nos deja algunas marcas en el texto que, como si se escaparan de la percepción del protagonista, llegan hasta el lector para que éste tenga la posibilidad de inferir una interpretación distinta a la que hace Lurie. Como podemos imaginar, esto no sucede cuando el escritor trabaja con grandes indeterminaciones. Tras la violación de Lucy el lector es incapaz de conectar con la verdadera víctima, ya que todos los acontecimientos los observa a través de las reflexiones y juicios de un protagonista que no ha visto nada. Y esto, obviamente, incluye el hecho de que la violación de Lucy no es narrada en ningún momento de la historia.

Esta situación está cerca de cumplir con las condiciones que Gerald Prince definiría para su idea de lo desnarrado (*disnarrated*) en un discurso literario. A diferencia de lo que Prince llama innarrado (*unnarrated*) y que son todos aquellos acontecimientos que pese a no contarse en el discurso han tenido lugar en el mundo representado, lo desnarrado tiene que ver con los hechos que no han tenido lugar pero que pese a ello se mencionan en el texto (Prince 1988:2). En el caso de *Disgrace*, Lurie da por supuesto unas acciones que en ningún momento se cuentan y que solo se intuyen a partir de sus consecuencias, el embarazo de Lucy. Por lo tanto, la violación de la protagonista está más cerca de ser un acontecimiento innarrado al ser el resultado del traumático episodio demuestra que sí ha tenido lugar, aunque desconozcamos los detalles.

De cualquier manera, es interesante apreciar cómo esta obra presenta en su conjunto una compleja evolución de los marcadores textuales de las distintas emociones que puede generar un texto. La narración no se instala en un tono monocorde sino que juega con las modulaciones en las emociones del protagonista, sus reflexiones sobre las mismas y sobre las emociones que interpreta en los otros. Además, el lector cuenta con

las señales que Coetzee aporta en el texto de forma independiente a esas reflexiones y que pretenden indicar de forma objetiva las emociones reales de los otros personajes.

Esas marcas nos ayudan a comprender hasta qué punto el juego con la perspectiva de Lurie puede interpretarse como la tarea de un narrador omnisciente que trata de convertir en fiable un relato basado en la interpretación sesgada de una historia vista por su protagonista no fiable, con todas las carencias que esta situación implica. Semejante trabajo en la construcción de la obra tiene su contrapartida, un efecto que Coetzee no solo espera sino que procura crear deliberadamente: el distanciamiento de un lector que, a la vez que se siente transportado al mundo posible de los acontecimientos de la obra, los observa desde fuera, pudiendo desarrollar un juicio crítico durante dicha transportación.

## 5.2 Trabas a la generación de empatía

*Disgrace* es una obra literaria que conmociona por los acontecimientos que narra y, sobre todo, por los distintos conflictos morales que suscita. Tal como hemos explicado, que la narración sea presentada a través de los ojos de Lurie no es un impedimento sino precisamente un apoyo a esa reacción en el lector, quien si presta atención y toma una distancia lo suficientemente lúcida, es capaz de interpretar no solo *lo que ve* David Lurie sino también de inferir *lo que sucede* en la historia.

Para lograr que sepamos lo que no se explica de forma explícita, Coetzee filtra algunas señales y marcas de reacciones emocionales en algunos de los personajes que nos ayudan a identificar cómo se están sintiendo pese a la opinión que pueda tener Lurie. Incluso nos ofrece un discurso que nos permite comprender qué emociones embargan al protagonista y por qué no es capaz de ver las cosas como realmente son. La vergüenza que siente Melanie o las distintas reacciones de Lucy tras la violación son, por tanto, visibles para un lector capaz de evitar dejarse confundir por una mente inevitablemente sesgada y movida por sentimientos como la hbris que el propio



protagonista describe en distintos fragmentos de la obra. Sin llegar al grado de patología mental de Humbert Humbert, David Lurie es capaz de levantar las mismas suspicacias interpretativas en el lector que el narrador de *Lolita*.

*Disgrace* arranca presentando a un hombre de cincuenta y dos años que acude a una prostituta regularmente para *resolver bien, a su juicio, el problema del sexo*. Él le ha tomado afecto, la compañía de la mujer le hace feliz y cree que hasta cierto punto es recíproco. Sin embargo, un día Lurie ve a Soraya en la calle y decide seguirla y saber más sobre su vida, lo que acaba desembocando en una actitud acosadora hacia Soraya con el objetivo de lograr una mayor formalidad en su relación. Lamentablemente para Lurie, esa invasión de su intimidad asusta a la joven prostituta, quien rompe toda posibilidad de contacto y deja de prestarle sus servicios sexuales.

La diferencia de edad entre ambos -“Technically he is old enough to be her father; but then, technically, one can be a father at twelve.” (1)- y, sobre todo, la diferencia jerárquica que se establece entre el cliente y la prostituta generan un primer marco de referencia para la primera relación asimétrica que protagoniza David Lurie. Como también se observa en su relación con la alumna Melanie Isaacs, Lurie es incapaz de gestionar correctamente ambas situaciones, llegando al acoso en ambos casos y con ello a la probable desaprobación moral del lector. El protagonista, tal como observamos en sus primeras páginas, es incapaz de empatizar con otras personas.

El uso por parte del autor de dos personajes de grupos diferenciados, y en una relación jerárquicamente asimétrica, provoca que el lector tienda a alinearse con el que mayor simpatía le produce. Patrick Hogan plantea al respecto que la respuesta emocional del lector frente a las historias es inseparable de la respuesta empática hacia los personajes, sus situaciones, acciones, capacidades y demás. La importancia de este fenómeno está en que pese a ser una *empatía estética* y no el tipo de *empatía práctica* que podemos experimentar en el mundo real, las obras literarias están conectadas con nuestras relaciones empáticas hacia las personas externas a la ficción. Tal como concluye el propio Hogan, “If nothing else, our relations to social identity groups (races, nations, classes) in stories are likely to be continuous with those relations outside stories” (2011a:276-277).

El teórico explica mediante el análisis de dos obras de teatro (*The Tempest* y *Une Tempête*) la importancia que tiene ese aspecto de la empatía literaria, así como la

relatividad sobre los efectos empáticos de los trabajos literarios cuando existen personajes pertenecientes a distintos grupos (sociales, raciales, jerárquicos, etcétera). Ambas obras cuentan con personajes que cumplen esta característica –por ejemplo, en *The Tempest* apreciamos el contraste entre Próspero, duque de Milán y ejemplo de europeo ilustrado, y Calibán, esclavo primitivo, salvaje y deformado-, y por este motivo producen empatía hacia uno u otro grupo en función de la naturaleza del público. En el caso de *Disgrace*, David Lurie es un profesor universitario blanco de cincuenta y dos años. Soraya, una prostituta musulmana *exótica* que probablemente oculta su profesión a sus hijos y a su marido. Melanie Isaacs, por último, es una joven estudiante y actriz amateur de color indefinido. Los tres personajes forman parte de distintos grupos sociales, raciales y jerárquicos que cumplen con el aspecto que destaca Hogan sobre la causa (o inhibición) de empatía hacia ellos.

Coetzee es capaz de bloquear o inhibir la generación de empatía hacia un personaje externo al grupo del lector (y provocarla o potenciarla hacia personajes de su propio grupo) mediante la representación de actitudes o acciones hostiles del primero hacia el segundo<sup>52</sup>. Lurie acosa a Soraya logrando su dirección y teléfono y observándola cuando ella intenta mantener una vida con su familia al margen de su profesión; y fuerza a Melanie a mantener relaciones sexuales con él repetidas veces, localiza el piso donde vive o el teatro donde actúa. Esta representación del hostigamiento por parte del cliente y profesor es capaz de provocar sentimientos correlativos en el lector: ira hacia Lurie o miedo por Soraya y Melanie.

Pero la fuerza del relato de Coetzee se encuentra precisamente en jugar con esta representación y desorientar la mente del lector (al menos, al lector occidental) sobre hacia dónde dirigir su empatía. Nos acerca a Lurie a través de su perfil social y nos aleja a través del perfil moral. Lo que le sucede al personaje masculino en el libro se representa como un testimonio comprensible porque lo está narrando a través de una sensibilidad de varón blanco de clase media que en gran parte ha acabado normalizándose en la literatura. Los esfuerzos del escritor van entonces dirigidos a provocar lo que Suzanne Keen acuñó como *empatía estratégica* (2015:156), un recurso

---

<sup>52</sup> Tal como propone Terry Eagleton en *El acontecimiento de la literatura*, saber qué siente una persona no tiene por qué animarnos a tratarla con benevolencia, poniendo el ejemplo de que un sádico necesita saber qué siente su víctima aunque no tanto como para perder las ganas de torturarla, o que podemos empatizar con un neofascista sin dejar de criticar su política (2013:90).

narrativo basado en generar una sensación de familiaridad en el lector hacia un personaje o personajes de la trama.

Según Keen, existen tres tipos de empatía estratégica a los que un autor puede recurrir para lograr el efecto deseado en su obra. El primer tipo es la empatía estratégica *acotada o de cercanía (bounded)*, en que el escritor hace referencia a un grupo específico que pueda ser cercano al lector en cuanto a época, territorio o cualquier aspecto de identidad como raza. Este tipo de empatía corre el riesgo de no producirse en aquellos que pertenecen a otros grupos de identidad, pero en aquellos en que se produce puede causar una importante sensación de reconocimiento.

El segundo tipo de empatía se conoce como empatía estratégica *de buena voluntad (ambassadorial)* y busca a los lectores con tendencia a empatizar con los necesitados, los incomprendidos y, en general, con las minorías necesitadas de reconocimiento, ayuda o justicia. Cualquier obra de Dickens encajaría perfectamente en la búsqueda de este tipo de empatía en el lector.

Por último, la empatía estratégica *de difusión (broadcast)* se dirige a cualquier lector dado su carácter universal a la hora de provocar emociones a partir de nuestras experiencias humanas comunes, así como nuestros sentimientos, deseos y vulnerabilidades.

Coetzee persigue en *Disgrace* provocar en sus lectores una empatía estratégica de cercanía, dado que estos se sienten hasta cierto punto obligados a identificarse con muchas de las reacciones del protagonista porque les parecen lógicas y *de sentido común* (por ejemplo, su reacción frente a la violación de Lucy pidiendo el castigo para los perpetradores). En palabras de Mardorossian, “Readers are thus brought into an uncomfortable proximity to and complicity with the white masculinist subject’s way of thinking” (2011:78).

Así sucede durante las primeras páginas pese a lo censurable que puede ser la conducta de un hombre que satisface sus necesidades con una prostituta. Esta profesión, por muy perseguida o penalizada que esté en muchos países, es una práctica extendida dentro de la sociedad y no tiene por qué ser vista por el lector como un acto extraño, ni tan siquiera polémico. Tampoco la diferencia de edad entre Lurie y Soraya ni la sensación de comodidad emocional del primero en compañía de la chica, un cliché que

podemos ver repetido en distintas ficciones contemporáneas como *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata o *Memorias de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez, inspirada en la primera. Escribe Coetzee:

Because he takes pleasure in her, because his pleasure is unfailing, an affection has grown up in him for her. [...] His sentiments are, he is aware, complacent, even uxorious. [...] he trusts her, within limits. During their sessions he speaks to her with a certain freedom, even on occasion unburdens himself. (2-3).

No obstante, el cambio de actitud del protagonista al descubrir a Soraya con sus hijos llevando una vida apartada de la prostitución sí que presenta las características adecuadas para la censura por parte del lector. Tras cruzar sus miradas un sábado por la mañana en el centro de la ciudad, Lurie inicia un acoso hacia la prostituta que aumenta progresivamente. Ese mismo día sigue a la mujer y sus dos hijos para observar todo lo que hacen. A pesar de que ninguno menciona el encuentro durante las siguientes citas, los niños empiezan a cobrar relevancia en el comportamiento de ambos. Se produce un extrañamiento. Lurie piensa en los pequeños y también en el padre. Ella está más fría y le trata como a un cliente más. El cuarto jueves tras el incidente, Soraya le dice que va a tomar unas vacaciones. Lurie pasa una velada con otra prostituta de la misma agencia, intenta acercarse a una secretaria de la universidad, pero su mente vuelve a Soraya y pese a que debería dar por cerrado ese juego -“He ought to close that chapter” (9)- decide contratar a un detective para que la localice. Es la propia Soraya quien pone en palabras lo que está sucediendo antes de zanjar el asunto definitivamente: “You are harassing me in my own house.” (10).

La última imagen del capítulo es la del “predator expect when he intrudes into the vixen's nest, into the home of her cubs” (10) que imagina Lurie antes de colgar el teléfono. La descripción del depredador sirve para que el lector reafirme su visión de un Lurie acosador y peligroso, pero también para demostrar que pese a que él es consciente de la situación que está viviendo Soraya, se siente incapaz de evitar provocarla. De un modo parecido, durante su acoso Melanie, su alumna, dice que no es más que un sirviente de Eros. En cualquier caso, la culpa es lo último que siente frente al daño que pueda estar causando desde su posición de superioridad jerárquica, ya que “the novel features a hero who notoriously refuses to say sorry for an abuse of power” (Vermeulen 2004:186).

Este tipo de sentimiento, conocido como *hibris*<sup>53</sup>, está muy asociado a la exagerada confianza en uno mismo, rasgo típico en personas que ostentan una posición de poder frente a otras y no son capaces de realizar una autocrítica. La *hibris* es, sin embargo, una emoción difícil de mantener, ya que no existe ninguna acción específica que la cause. Debido a la naturaleza adictiva de esta sensación de superioridad, la gente que la sufre extrae poca satisfacción de la emoción, por lo que buscan e inventan constantemente situaciones que les permita repetir ese estado emocional. Esta búsqueda continua de recompensa se puede observar en Lurie sobre todo en la primera parte de la novela, durante sus encuentros con Soraya y con Melanie, y, sobre todo, en su comportamiento exageradamente altivo durante la comisión encargada de juzgar sus acciones con su alumna.

Coetzee es capaz de captar este matiz de la *hibris* y trasladarlo al texto mediante el mencionado uso de la técnica de un narrador omnisciente que lo observa todo a través del filtro del protagonista, cuya mente no hace más que interferir con los deseos y necesidades de los otros. Nunca somos capaces de ver de forma directa el sufrimiento de Soraya, Melanie o Lucy sino a través de las valoraciones y observaciones del protagonista. La *hibris* se convierte de esa forma en la base de un recurso narrativo clave para la interpretación de la obra y que se puede resumir en los tres puntos que Michael Lewis describe en su estudio sobre esta emoción (2008):

1. Es una emoción pasajera pero adictiva;
2. no está relacionada con una causa concreta, lo que requiere una búsqueda de patrones similares para provocarla o una evaluación del que la sufre para comprender cómo aparece;
3. interfiere en las relaciones interpersonales por su naturaleza despectiva e insolente.

Existe un fragmento de *Disgrace* en que el carácter metadiscursivo de la obra hace más patente el efecto de ese sentimiento en el protagonista. El episodio en que Lurie imparte su clase sobre el escándalo y sobre el ángel caído es, por su naturaleza

---

<sup>53</sup> La *hibris* (o *hybris*) es un concepto griego que se suele asociar a un comportamiento desmesurado, insolente o prepotente y se caracteriza por la transgresión de algún tipo de límite. En la Antigua Grecia aludía a los límites impuestos por los dioses a los hombres. Por ejemplo, Sófocles hacía referencia con esta palabra en su *Ajax* a la actitud insultante de Ulises y los átridas. Electra acusa de *hibris* a su madre, Clitemnestra, y esta a su vez acusa a su hija del mismo mal. Probablemente sea en la *Odisea* donde se relacione por primera vez la *hibris* con la sexualidad, a través de los pretendientes de Penélope.

simbólica, la situación que mejor describe la hibris que sufre su protagonista y que en ese momento, con el novio de Melanie entre sus alumnos, se encuentra en uno de sus puntos más álgidos. Existen además complejos niveles de intertextualidad adicionales. Lurie es un marginado, figura asociada a Byron, a Lucifer o a Caín; también un interlocutor sagaz que como Stavrogin o Humbert Humbert, en su acto de confesión trata de justificar sus acciones en un doble juego donde es consciente de su culpabilidad y a la vez muestra un arrepentimiento que, sin ser el buscado por todos, sirve para desarmar la indignación moral del lector (Kossew 2003:158).

Al inicio del episodio mencionado, Lurie destaca lo poco que le sorprende el grado de ignorancia de sus alumnos, situándose de nuevo en una posición de superioridad (en este caso académica e intelectual) frente a ellos. A continuación destaca algunos detalles sobre Lucifer que por otra parte guardan una importante analogía con los acontecimientos que el propio Lurie sufrirá en un futuro cercano: “hurled out of heaven”, “he finds himself cast out into this strange “breathing world” of ours” o “a being who chooses his own path, who lives dangerously, even creating danger for himself” (32).

Pero es en el diálogo con el novio de Melanie donde Lurie acaba demostrando en un inteligente ejercicio de autorreferencia esa hibris que se manifestó primero con la prostituta y después con la alumna: “He doesn't act on principle but on impulse [...] we are not asked to condemn this being with the mad heart [...] we are invited to understand and sympathize” (33). A su vez describe esa separación entre él y el resto, marcando en todo momento el límite existente entre su posición elevada y la de los otros, y haciendo manifiesta la dificultad de interrelacionarse del que siente la hibris en su interior: “[f]or though he lives among us, he is not one of us [...] He will be condemned to solitude.” (33-34).

Todas esas reflexiones nacen con la intención de llevar al lector a una posición de distanciamiento y reflexión no solo hacia el contenido explícito de la conversación sino también hacia la autorreferencia que está teniendo lugar en el texto. Lurie es el Lucifer de *Disgrace*, un personaje al que no debemos condenar por estar “loco del corazón” y al que se invita a comprender. Lamentablemente, esa comprensión es más probable que nazca al desentrañar los mecanismos internos de la obra y su

intencionalidad, y no a través del desarrollo de empatía hacia el personaje. Para más de un lector es difícil ponerse en la piel de David Lurie.

Otro episodio donde se puede observar el comportamiento de Lurie bajo los efectos de la *hibris* es el de la comisión disciplinaria que se convoca como consecuencia de la acusación de Melanie. Incluso antes del arranque del proceso formal, la actitud de Lurie no tiene ningún atisbo de culpa e incluso se acerca más a la irritación: “[d]on't tell me what to do, I'm not a child.” (41), “[h]e shrugs irritably” (42). El lector observa cómo Lurie responde a la situación en la que se encuentra “walking with head held high” (42) y ese contraste entre el orgullo del profesor y las acusaciones hacia sus actos pueden generar cierto desasosiego en quienes han ido siguiendo a través de las páginas cómo Lurie acosaba a su alumna hasta acostarse con ella.

Durante la comparecencia, Coetzee describe a un Lurie seguro de sí mismo y sin nervios que se declara culpable de los cargos sin preocuparse en conocer las acusaciones de Melanie, lo que de nuevo actúa como filtro para que el lector no llegue a tener toda la información y no pueda más que elucubrar teorías a partir de los propios razonamientos y reflexiones del protagonista. Éste se muestra vanidoso y desafiante con un jurado que, a su vez, se encuentra sorprendido por su actitud burlona. Al final y tras muchos rodeos, Lurie accede a confesar y les describe su primer encuentro con Melanie y cómo se convirtió en sirviente de Eros, según sus palabras.

Esa expresión de nuevo capta los matices principales de una persona poseída por la *hibris*, dando rienda suelta a su autosatisfacción sin preocuparse ni por las consecuencias ni por los deseos de Melanie, quien como veremos en el siguiente punto, mantiene una actitud pasiva frente a la insistencia del profesor. Lurie incluso lleva el debate al terreno filosófico mencionando la naturaleza de las relaciones entre personas de distintas generaciones, creando una atmósfera de división jerárquica que se ha ido representando desde las primeras páginas con la relación del profesor y la prostituta.

Es precisamente esa diferenciación grupal y sobre todo las características de cada uno de los protagonistas de la acusación -Lurie, profesor blanco de mediana edad; Melanie, joven estudiante que ha sido vejada- la que sienta las bases de la evolución de los acontecimientos narrados. No solo se está juzgando a Lurie por sus correrías con una jovencita. Coetzee contrasta la situación de esta primera violación producida en un entorno civilizado con la que se producirá más adelante en el campo, y, sobre todo,

destaca que la primera ha sido perpetrada por un hombre blanco mientras que la segunda es llevada a cabo por tres hombres negros. Tal como destaca Mardorossian:

*Disgrace* reveals the extent to which the law's effectivity or validity is conditioned by these cultural expectations. Had the professor having the "affair" been a black middle-aged man forcing himself on one of his young white students, the emotional (and legal) response to that scene of violence would be fundamentally different (both diegetically and extradiegetically) (2011:79).

Para comprender el contraste que se produce entre ambas situaciones -la primera llevada a cabo por Lurie, nuestro focalizador en la novela; la segunda, sin haber estado presentes-, entremos un poco más en detalle en el primer acto de violación y en las distintas reacciones de la víctima.

Melanie es la alumna con la que David Lurie mantiene la relación que provoca su marcha de Ciudad del Cabo en busca de la tranquilidad de la granja de Lucy. La chica es descrita como "small and thin", con "her smile sly rather than shy", que "[h]er outfits are always striking" (11). Lo interesante de esta descripción, y de las que la complementan más adelante en distintas páginas, es que en ningún momento se menciona el color de la piel de la chica, lo que no deja de ser un recurso que Coetzee utiliza para jugar con tan relevante indeterminación.

Lo que sí queda definido es la posición de Melanie respecto a Lurie en esta nueva relación. Igual que en el caso del cliente y la prostituta, la relación del profesor con la alumna muestra una clara desigualdad jerárquica donde Lurie tiene la posición privilegiada. Coetzee acentúa la posición de vulnerabilidad de Melanie dándole una apariencia física débil (pequeñita, delgada), además de quitarle su condición de individuo introduciéndola en un grupo mayor del que ella es solo un componente más: "barely a term passes when he does not fall for one or other of his charges" (11-12).

Pero lo que nos interesa de Melanie para nuestro análisis de la representación de emociones en la obra de Coetzee es su reacción ante Lurie en los distintos episodios que tienen lugar entre ambos. La alumna se mueve entre la vergüenza de pasar por semejante situación embarazosa y la culpabilidad por los actos que se está viendo obligada a realizar. Sin embargo, Lurie parece ser ciego a estos sentimientos y la fuerza a llevar a cabo distintos actos sexuales.



Tanto la vergüenza como la culpa se producen cuando alguien compara o evalúa su propia conducta y comprueba que no ha logrado cumplir con la norma social o meta para dicha situación. Al tratarse de emociones sociales y no primarias, son distintos procesos cognitivos lo que causan la aparición de estas emociones complejas. Lewis lo resume explicando que “It is the way we think or what we think about that becomes the elicitor of pride, shame, guilt, or embarrassment” (2008:742). Tal como podemos suponer, son estas emociones creadas a un nivel cultural las que mayor relación tienen con aspectos como la simulación social en la lectura de ficción literaria.

La dimensión cultural de estas emociones hace que exista un gran desacuerdo a la hora de encontrar causas específicas para la vergüenza, la culpa o el embarazo. De hecho, no se conoce ningún estímulo concreto que haya sido identificado como causante de alguna de ellas. En cuanto a los efectos, en el caso de la vergüenza, la experiencia fenomenológica de quien está sufriendo esta emoción es un deseo de esconderse, desaparecer o morir. Más en concreto, se trata de un estado negativo y doloroso que resulta en una interrupción de la conducta externa, confusión de pensamiento e inhabilidad a la hora de hablar. Por otro lado, esta emoción suele estar asociada a un encogimiento del cuerpo, a un deseo de desaparecer frente al otro. Podemos deducir de esta forma que la vergüenza no viene producida tanto por una situación específica como por la interpretación que hace una persona de esa situación y que puede ser tanto una acción física como moral.

Podemos identificar marcas textuales de esa emoción desde los primeros instantes en que Melanie se encuentra a solas con su profesor. El primer encuentro entre ambos viene acompañado por una descripción que transmite al lector la comodidad y placer que Lurie está sintiendo: “from the pathside runnels comes the soft rush of water [...] My favourite season, my favourite time of day [...] quiet residential pocket” (12). Acompaña a este escenario la extrema sensibilidad del hombre ante la descripción que hace de su encuentro con Melanie: “takes her bag [...] raindrops on her hair [...] She lowers her eyes [...] evasive and perhaps even coquettish little smile” (12). De nuevo se está jugando con la habilidad del lector a la hora de emitir un juicio sobre los verdaderos acontecimientos que tienen lugar durante esos instantes.

La actitud de Melanie en esos primeros momentos se puede asociar a la simple cautela. Esta emoción está relacionada con una incomodidad psicológica provocada por

una situación social y una oscilación entre el miedo y el interés. Ese parece ser el caso de Melanie con su caída de ojos o esa ambigua sonrisa evasiva y tal vez algo coqueta provocada por una respuesta emocional causada por experiencias novedosas. La forma de distinguir esta emoción de la vergüenza o el miedo es que la cautela aparece siempre antes que las otras; es, por así decirlo, un estadio inicial.

En cambio, el protagonista no es capaz de percibir esa indecisión por parte de la alumna y se va dejando llevar: la mira embobado, francamente embelesado e incluso traslada al lector su propio juicio sobre lo que está percibiendo. El texto concreta que la sonrisa es evasiva, mientras que Lurie supone el coqueteo por parte de la joven.

La incomodidad psicológica y la vacilación siguen estando presentes en el comportamiento de Melanie dentro de casa de Lurie: Ella frunce el ceño, el profesor se plantea si ella trata de disuadirlo, incluso cree que parece dubitativa, y solo a partir de su insistencia subiendo el tono de voz -“Come on!” he says. ‘Say yes!’” (13)- logra convencer a Melanie para que cene con él.

Hay más episodios como éste en el que el protagonista se muestra autoritario y obliga a la chica, en instantes incluso forzándola físicamente, a obedecerle. Cuando Melanie decide irse y Lurie le responde “‘Don’t go yet.’ He takes her by the hand and leads her to the sofa.” (14), el lector aprecia que pese a que no existe violencia, hay un componente físico (la toma, la lleva) en la acción de retenerla. Durante la despedida él se inclina y le roza la mejilla, a lo que ella responde ocultándose en una muestra de la vergüenza que está sintiendo en ese momento: “[a]cross the rim of the cup she regards him steadily” (16). Lurie la invita a pasar la noche juntos y trata de convencerla mediante argumentos metafísicos, lo que no hace más que estropearlo todo aún más porque acaba provocando cierto extrañamiento en la chica. Aquí Coetzee juega de nuevo con las marcas textuales pretendidamente objetivas y la percepción del propio Lurie, que frente a la incomodidad que está causando a la joven no es capaz de pensar otra cosa que “[e]xciting, always, to be courted: exciting, pleasurable.” (16). El profesor está poseído por la hbris y en ese estado no da importancia a los claros indicadores de insatisfacción de la chica frente a su conducta. Incluso cuando ha logrado trancar la sonrisa de Melanie y provocar que por fin se marche, el narrador no puede evitar destacar el erotismo producido en “[f]or a moment he can feel her little breasts against him” (26).

El contraste que nace entre lo narrado y lo sugerido por el narrador a partir de los sentimientos de Lurie probablemente provoque la incomodidad de un lector que sabe lo que está sucediendo y es consciente de que el protagonista no presta atención a las reacciones ajenas o no desea hacerlo. Esa incongruencia introducida en la narración nos distancia inevitablemente de la situación narrada para observarlo desde fuera, objetivando a los dos personajes y no poniéndonos en la piel de ninguno de ellos. Ser espectadores y no participantes de la narración nos lleva a poder juzgar los acontecimientos que están teniendo lugar, y no a emocionarnos por experimentarlos en primera persona<sup>54</sup>. De ser así, de ponernos en el lugar de Melanie o Lurie, perderíamos parte de ese juicio que solo ofrece la distancia contemplativa.

A partir de ese instante, el juego entre Lurie y Melanie se vuelve complejo y plagado de desconcierto en cuanto a las emociones que embargan a uno y a otro. La alumna continúa moviéndose entre la confusión típica de la vergüenza -“she is too confused” (18) justo antes de aceptar almorzar con él; a este hecho se suma la descripción de la vulnerabilidad de Melanie al asociarla con su apariencia de niña: “[h]er hips are as slim as a twelve-year-old's”-. Por su lado, Lurie llega a su mayor momento de gozo al conseguir acostarse con ella.

El episodio merece ser descrito en mayor detalle. Coetzee logra crear de nuevo una doble descripción de los sucesos, según sean reflexionados por el propio Lurie o simplemente percibidos, sin darles mayor importancia. Así, pese a que Melanie se muestra pasiva en todo momento, el acto a él le resulta placentero, lo que transmite al lector la insensibilidad del profesor hacia los sentimientos de la otra persona.

Otras marcas de ese sometimiento por parte de Lurie vienen descritas de forma velada: Coetzee no recurre en ningún momento a conceptos como “obligar”, “someter” o “violar”, pero sí que lo transmite a través de imágenes como “[t]he girl is lying

---

<sup>54</sup> Este extrañamiento nos remite a la propuesta de Bertolt Brecht del *verfremdungseffekt* o efecto de distanciamiento. Brecht proponía la necesidad de que las obras teatrales se centraran en las ideas y no en la creación de un mundo posible que pudiera llevar al espectador al fenómeno de la transportación y a efectos como la catarsis (2009). Criticaba que ese distanciamiento se hubiera visto suprimido como recurso artístico por culpa del aburguesamiento del teatro, que llevaba a los espectadores a acudir a éste para evadirse de su época y lugar y verse envuelto en ilusiones y hechizos. Era necesario, por tanto, un distanciamiento emocional ante la obra que permitiera al público reflexionar de forma crítica y objetiva. Aunque en *Disgrace* no se dificulta el proceso de transportación literaria al ofrecerse el material necesario para que el lector se sienta trasladado al mundo ficcional, pasajes como los expuestos pueden llevar a una reflexión profunda que transitoriamente nos desvinculen de los acontecimientos de la narración.

beneath him, her eyes closed, her hands slack above her head, a slight frown on her face.”, y finalmente “she frees herself” (19). Continúa utilizando este recurso la siguiente vez que se encuentran bajo la lluvia y él le ofrece llevarla en coche a su casa diciéndole “[h]e comes up behind her, puts a hand on her shoulder. 'Wait for me here,' he says.” [20]).

Por su parte, la reacción de Melanie tras el acto sexual es un ejemplo paradigmático de la respuesta de una persona que sufre vergüenza. Si antes decíamos que esa emoción se asocia con un deseo de esconderse y un estado negativo y doloroso que resulta en una disrupción de la conducta externa, confusión de pensamiento e inhabilidad a la hora de hablar, Melanie se marcha tras liberarse de Lurie (“I must go”) y no se presenta a clase al día siguiente, y cuando él la lleva en coche, asistimos a esa inhabilidad para hablar (“She does not reply”, “She does not answer”). Más adelante continúa ese deseo de esconderse, esta vez en clase y utilizando la lectura como pretexto, y cuando Lurie menciona el amor y recuerda cómo le subía a la fuerza el jersey -de nuevo una marca de sometimiento-, ella levanta la vista y confusa -confusión de pensamiento-, baja de nuevo la mirada.

Como podemos suponer, la reacción emocional de una persona frente a una situación de esta complejidad sentimental no puede acotarse a una única emoción sino que implica una combinación de varias. Por ejemplo, la culpa también está presente en el comportamiento de una joven que se ha acostado con su profesor. Según Basile y Mancini, la culpa representa la respuesta emocional de un conflicto entre nuestros valores y normas internas y nuestra conducta. Tiene que ver con la sensación de haber desobedecido nuestro propio sistema de valores, lo que provoca la espera de un castigo, expiación o disculpa. En resumen, la persona que se siente culpable tiene la sensación de haberse comportado de manera errónea en el plano moral (2011:98).

Su comportamiento durante el siguiente encuentro sexual es una muestra de esta conjugación de emociones: “[s]he does not resist. All she does is avert herself: avert her lips, avert her eyes.” (25). Melanie siente culpa y vergüenza por sus actos, mientras que Lurie no parece tener ningún escrúpulo. La insensibilidad del profesor queda al descubierto de forma explícita cuando al pensar sobre lo que está haciendo con su alumna, leemos que “[n]ot rape, not quite that” (25).

Tal como hemos ido explicando, la perspectiva totalmente sesgada de Lurie tiene una importancia capital en la novela, sobre todo en relación con los dos actos de violencia sexual que se producen. En lugar de narrar los acontecimientos a través de sus víctimas, Coetzee decide hacerlo a través de David Lurie, quien considera que forzar a su alumna a tener sexo no es una violación -o no del todo-, y que por tanto el castigo que recibe por ello (el comité disciplinario, su autoexclusión) es desproporcionado frente a los hechos que lo han causado. En cambio, considera que el castigo que merecen los violadores de su hija nunca es lo suficientemente duro. Sumado a esa perspectiva, la técnica narrativa del escritor acrecienta la incomodidad del lector al no separar el punto de vista del personaje y del narrador, obligándonos a entrar en ese espacio privado que son los razonamientos y reflexiones de Lurie. Con esta estrategia, Coetzee logra que sea difícil no participar en esa forma de pensar y de percibir los sucesos del mundo narrativo sin, a la vez, aliviar la naturaleza violenta del acto.

En definitiva, es el pensamiento de Lurie lo que se describe en el texto, así como las reflexiones que realiza el protagonista a raíz de sus actos sexuales con Melanie. En cambio, nada se sabe sobre la potencial amenaza en que se convierte para la joven haber accedido a practicarlos. El lector observa cómo Melanie deja la Universidad y el teatro, pero sus acciones siempre son procesadas previamente por la mente de Lurie, lo que nos deja una perspectiva alejada al sufrimiento de la chica (Kochin 2004:8). Como muestra de ello, cuando una semana después Melanie reaparece en casa de Lurie claramente avergonzada, el texto aproxima al lector a que observe que la joven está rígida y fría y que a la mañana siguiente parece demacrada, que no pronuncia palabra y que empieza a sollozar, pero el pensamiento de Lurie reaparece cuando el narrador explica que lo que siente el protagonista frente a esa estampa es deseo hacia su alumna. De nuevo la *hybris* toma el control de Lurie y con ello aumenta nuestro desconcierto hacia sus acciones y reflexiones.

Por último, un poco más adelante en la narración, Lurie reflexiona de la siguiente forma: “[h]e is vexed, irritated. She is behaving badly, getting away with too much; she is learning to exploit him” (28). Es cierto que la actitud de ella es más distendida y se la ve más cómoda. Incluso practican de nuevo el sexo y ella está más activa, y en sus relaciones no sexuales le hace preguntas sobre su vida personal siendo incluso descarada, lo que consigue descolocar al lector frente a esa incongruencia de

perspectivas y preguntarse, ¿es Melanie una víctima del deseo de Lurie o es más inteligente de lo que parece?

Lógicamente, esta actitud renovada por parte de Melanie no minimiza las acciones anteriores en las que Lurie forzaba a la chica a tener relaciones sexuales, pero añade un nuevo punto de confusión inducido por las reflexiones reflejadas a través del punto de vista del protagonista. Coetzee vuelve a obligarnos a alejarnos del maniqueísmo y tomemos partido a la hora de juzgar una situación con distintos grados de ambigüedad. Lurie, en un gesto de irritación, se convierte -en su opinión- en la víctima de la situación y se siente en cierta manera engañado por la joven. La información que maneja el lector es escasa y debe jugar con las indeterminaciones que le ofrece el texto para creer o no en esa nueva forma de actuar de la chica. Y el resultado, esté de acuerdo o no con el protagonista, acaba siendo el mismo: un distanciamiento respecto a los acontecimientos de la narración que nos dificulta el desarrollo de una identificación empática hacia cualquiera de los personajes de la forma que lo haría una narración menos alejada de convencionalismos.

### **5.3 De una violación no narrada**

Si la imagen que tenemos de Melanie a través de la mente de Lurie está sesgada, esta parcialidad llega a sus mayores cotas con la violación de Lucy, la hija del profesor. Durante el acto de violencia en que se produce la violación, toda la narración se ve continuamente enfocada en los acontecimientos del lavabo desde donde Lurie no puede hacer otra cosa que escuchar lo que sucede a su alrededor y asomarse a la ventana del baño intentando inútilmente ver qué hacen los agresores. Además, la elección de Salem, una zona rural de la Provincia Oriental del Cabo, como lugar de la violación de Lucy por parte de tres hombres acentúa las complejas relaciones históricas en cuestión de raza, género y territorios, lo que promueve una mayor participación de los prejuicios y clichés (Graham 2003:438) que el lector, a través de los recursos narrativos empleados, pone en tela de juicio en la mente del lector.

Para empezar, nos vemos obligados a suponer la forma en que Lucy ha sido agredida, ya que cuando ella reaparece en la narración es para liberar a su padre: “[b]y the time he has the door open, Lucy has turned her back on him. She is wearing a bathrobe, her feet are bare, her hair wet.” (97). De hecho, llevados por los acontecimientos estrictamente narrados, el lector podría suponer que la violación no ha tenido lugar y no sería hasta muy avanzada la lectura de la novela que no aparecerían signos de la misma a través de su propia confesión y del embarazo.

Si recordamos, un enfoque muy parecido tiene lugar en *Waiting for the Barbarians*. En esa obra, Coetzee elude en distintas ocasiones la crónica de cualquier tipo de tortura física, un tema que ha ejercido cierta fascinación en él y que describe a través del concepto de “cámara oscura” de los dos dilemas morales que implica narrar acontecimientos de este tipo. El primero de los dilemas surgía entre mantenerse ignorante de estos actos de crueldad y representarlos en su escritura. Coetzee rechaza hacer descripciones realistas de cualquier tipo de tortura al considerarlo, como hemos señalado antes, una participación vicaria en las atrocidades y una validación de esos actos de tortura, pero también está en contra de esconder la existencia de estas medidas de opresión. En *Waiting for the Barbarians* no encontramos descripciones del propio acto de tortura pero sí de sus consecuencias, forma indirecta de presentarnos un castigo indeterminado pero cruel de cualquier forma imaginable. En cuanto al segundo de los dilemas, Coetzee advierte que es moral pero también estético, y se refiere a la representación del propio torturador. El escritor evita cualquier cliché que acerque al torturador a un ser malvado arquetípico, ya que cree que es importante evitar esa separación conceptual entre nosotros y los otros, los torturadores.

En *Disgrace* vemos maneras de proceder similares por parte del escritor. Sobre la representación de los violadores, situando a Lurie en el mismo grupo de los tres asaltantes de la casa de Lucy. Tanto uno como los otros son violadores que simplemente llevan a cabo sus actos de violencia en contextos distintos, lo que diluye la separación entre el *yo* del protagonista y el *otro* representado por los tres negros. Y sobre la representación del propio acto de violación, evitando narrar la violación de Lucy al situarnos con Lurie en el lavabo de la casa –no la de Melanie, lo que es un detalle esclarecedor sobre el contraste de esas situaciones y que existe en la mentalidad del protagonista-. Sin embargo, el lector sí que puede apreciar la posterior reacción emocional de Lucy y empatizar o simpatizar con su personaje. De hecho, la respuesta de

la víctima de un abuso sexual ha sido estudiada desde hace años por sociólogos y psicólogos y se han desarrollado distintas teorías sobre el episodio emocional posterior a la violación, y Coetzee ha sido capaz de lograr representar gran parte de esos episodios durante la narración.

La vergüenza es el mecanismo central asociado al trauma de haber sufrido una violación. De cómo la víctima evalúe lo que ha sucedido depende el conjunto de efectos perdurables causados por el abuso sexual, entre los que encontramos una mala adaptación social, una baja autoestima, un sentimiento de indefensión, angustia psicológica y depresión. (Lewis 2008:752).

El *South Eastern Centre Against Sexual Assault* (SECASA) publicó en 2011 un resumen de los sentimientos más comunes entre las víctimas de una violación<sup>55</sup>. Tal como explican en la introducción, cada persona tiene su propia experiencia privada al estar condicionada la respuesta a ese abuso por multitud de factores, pero existen patrones comunes que las víctimas experimentan en ciertos instantes.

El retrato de Lucy tras la violación es de una gran fidelidad en cuanto a que representa la mayoría de esos sentimientos durante la narración. Efectos como la impotencia y falta de control, los cambios de humor o la desconfianza a nivel sexual no han sido representados de forma explícita aunque pueden inferirse de la narración, y otros como la depresión no son fácilmente descriptibles en unas pocas palabras, pero el resto de patrones son identificables de forma objetiva.

La *insensibilidad emocional* es uno de esos efectos. Muchas víctimas de una violación se muestran frías tras el abuso, lo que es un signo del estado de shock en el que se encuentran. En *Disgrace*, tras la violación de Lucy su padre trata de abrazarla, a lo que “[g]endy, decisively, she wriggles loose” (97). Otro ejemplo de esta insensibilidad aparece más adelante en la historia, cuando “Lucy keeps to herself, expresses no feelings, shows no interest in anything around her.” (114).

Como decíamos, también la *vergüenza* es identificable en el comportamiento de Lucy. Una sensación habitual es sentirse sucia o marcada de por vida tras haber sido víctima de un abuso sexual. “She does not reply. She would rather hide her face, and he knows why. Because of the disgrace. Because of the shame.” (115). La palabra *shame*

---

<sup>55</sup> <http://www.secasa.com.au/assets/Documents/feelings-after-sexual-assault.pdf>



aparece explícitamente, pese a que no debemos olvidar que la observación la realiza el propio Lurie y con ello no deja de ser una reflexión subjetiva que pretende plasmarse en la mente del lector.

Coetzee también recurre a la intermediación de Lurie en otros patrones de comportamiento como el *miedo*. Un acto tan violento y traumático como la violación provoca en la víctima, posteriormente, un intenso miedo a cualquier situación potencialmente peligrosa (la oscuridad, estar solo en casa o salir solo de ella). Lurie reflexiona sobre ese momento y, sin saber en ningún momento qué sucedió, piensa:

Lucy was frightened, frightened near to death. Her voice choked, she could not breathe, her limbs went numb. *This is not happening*, she said to herself as the men forced her down; *it is just a dream, a nightmare*. (160).

Otra forma de describir los acontecimientos a través de Lurie es dejando a un lado sus reflexiones pero siempre a través de sus observaciones. Estas percepciones no están viciadas por la intencionalidad del protagonista y son más objetivas para el lector. Es el caso de la *ansiedad* de Lucy al pasar las páginas con impaciencia, la *hostilidad* que muestra hacia él<sup>56</sup> y que Lurie describe como “[t]here is a snappishness to Lucy nowadays that he sees no justification for” (124), o el *sueño interrumpido* que observa Lurie cuando ve que su hija pasa la noche entera en vela, o que está “asleep on the sofa, her thumb in her mouth like a child. She has lost interest in food” (121).

Por último, en otros casos como la *baja autoestima* es la propia Lucy la que hace evidentes los efectos con sus palabras. La violación elimina autoridad a la víctima, humillándola y degradándola. Lucy, al hablar sobre su violación, dice que “I am a dead person and I do not know yet what will bring me back to life.” (161), y sobre las consecuencias de quedarse o irse cree que “if I leave the farm now I will leave defeated, and will taste that defeat for the rest of my life”. Incluso un recurso narrativo como son las analepsis o *flashbacks* también son efectos habituales en las víctimas de violaciones. En ciertos casos, estas retrospectivas pueden llegar a ser tan vívidos que la víctima siente que está reviviendo la situación. A Lucy, “[h]er face is stiff as she fights off tears” (155) y luego “[s]he rests her head on her arms; her shoulders heave as she gives in.” (156) antes de confesar lo que sintió durante el abuso: “[i]t was so personal”.

---

<sup>56</sup> Según la guía de la SECASA, esa hostilidad es habitual observarla orientada hacia el género del agresor, aunque en ciertas ocasiones está dirigida hacia aquél del que se espera su protección, como parece ser el caso de Lurie.

Todos estos efectos tienen mayor o menor presencia en el libro, pero existen dos cuya importancia ha generado la mayoría de debates en torno a este episodio de la novela. Se tratan de la *negación* y la *culpabilidad*.

La *negación* es un resultado habitual después de la violación. Tras el shock inicial, es probable que muchas víctimas de una violación nieguen que el suceso fuera tal, intentando borrar de su memoria (y de la memoria colectiva) el abuso y así restablecer la previa estabilidad en sus vidas. En la novela, Lucy pide a su padre que cuente lo que le ha pasado exclusivamente a él y ella guarda silencio al respecto del abuso sexual. Un poco más adelante y tras ver de nuevo a sus agresores, Lucy pide a Lurie que no llame por teléfono a la policía, a lo que él “is astonished, astonished enough to turn on his daughter” y concluye: “[y]ou want to make up for the wrongs of the past” (133).

Lucy quiere dejar la violación en un ámbito privado porque no quiere verse juzgada y separada de la sociedad en la que vive. Su padre es incapaz de encontrar una explicación a su silencio que no sea ese deseo de enmendar los males del pasado y esa incompreensión es difícil que no se traslade a los lectores, quienes frente a la ausencia de denuncia de Lucy se ven invadidos por las reflexiones de su padre.

Al lector se le puede hacer difícil comprender que Lucy siente *culpabilidad* a un nivel racial por los actos cometidos en el pasado en aquellas tierras. En ciertas ocasiones las víctimas de una violación pueden llegar a pensar que si hubieran actuado de otra forma, podrían haber evitado el abuso. El caso de Lucy es peculiar porque no se siente culpable a nivel individual sino como parte de un colectivo, llegando a justificar lo sucedido diciendo que “[i]t was history speaking through them” (156) e incluso defendiendo lo que han hecho como un pago: “What if. . . what if *that* is the price one has to pay for staying on? [...] Why should I be allowed to live here without paying?” (158).

Tal como decíamos, la violación no narrada de Lucy, su comportamiento posterior y las reflexiones de Lurie sobre esta situación y la de Melanie han generado diversos estudios sociológicos al respecto (Graham 2003; Kossew 2003; Marais 2006). Sin embargo, si la violación de Lucy nos parece obvia y claramente punible, la de Melanie entra en un terreno lleno de vaguedades derivadas de esa normalización de la violencia de género en ciertos lugares. Solo un lector capaz de eludir las reflexiones y

subjetividades del propio Lurie tiene la capacidad suficiente para ver que ambos acontecimientos son abusos sexuales llevados a cabo por figuras de poder. La victimización del profesor en este proceso no es más que otra forma que tiene Coetzee para distanciar al lector de la verdadera víctima de cada situación y, con ello, de promover una actitud crítica hacia los acontecimientos narrados.

Si en el episodio con Melanie era el placer y la pasión de Lurie lo que evitaba que pudiéramos tener acceso directo a los sentimientos de Melanie, en el caso de Lucy es el sufrimiento de su padre lo que nos aparta de percibir el suyo. Desde el primer momento Lurie se pone frente al objetivo restando relevancia a lo que sucede a sus espaldas, y así el narrador destaca que el protagonista “has to call Bill Shaw and suffer the ignominy of being helped out of the bath, helped to dry himself, helped into borrowed pyjamas.” (103), o que “[t]he events of yesterday have shocked him to the depths. [...] He has a sense that, inside him, a vital organ has been bruised, abused” (107). Pero sin duda el culmen de la autocompasión de Lurie se produce en la disculpa que el profesor pide a la familia Isaacs. En un alarde de sinceridad dice que “I apologize for the grief I have caused you and Mrs Isaacs. I ask for your pardon.” (171), para más adelante aclarar que:

In my own terms, I am being punished for what happened between myself and your daughter. I am sunk into a state of disgrace from which it will not be easy to lift myself.” (172).

Lurie puede estar sufriendo por su hija, pero la narración deja claro que quien se siente la víctima de la historia es él, y este mensaje se ve trasladado a los lectores.

*Disgrace* es la historia de dos violaciones, pero sobre todo y principalmente, es la historia de cómo Lurie vive y percibe ambos sucesos y de las reflexiones que hace de ellos. Nunca sabemos qué siente Melanie o qué sucedió realmente durante la violación de Lucy. Los acontecimientos de la novela tienen lugar en un contexto donde las mujeres son vistas como propiedades y donde solo están protegidas si pertenecen a un hombre.

Como lesbiana, Lucy está expuesta a la violación que acaba sufriendo e insiste en que no debe convertirse en un asunto público, escapándose de formar parte de la historia de la opresión de su país. Sin embargo, esta razón no explica tanto la ausencia de la descripción de su violación como lo expuesto anteriormente, de la misma forma

que desconocemos la versión de Melanie. Lucy Valerie Graham lo asocia al modo de proceder canónico de la narrativa occidental:

In canonical literary narratives of the West, rape is often depicted as ‘unspeakable’, as severed from articulation, and literary references to hidden rape stories cannot but bring into relief the complex relationship between literary silences and the aftermath of actual violation. Although Shakespeare’s Lucrece names the one who has raped her, her account does not save her from perceiving herself as ‘disgraced’, or from giving herself death. Philomela, in Ovid’s *Metamorphosis*, is raped and has her tongue cut out to prevent her from naming the crime and the perpetrator. Yet she sews her account into a tapestry, thus making it possible for her sister to discover the rapist’s identity. In the workings of art, Philomela can thus convey that which is ‘unspeakable’ in the realm of life. It is no accident that the names of Melanie and Lucy in *Disgrace* echo those of the two mythological rape victims, highlighting Western artistic traditions in which rape has had a fraught relationship with articulation or representation (2003:439).

Coetzee experimenta con la fórmula de lo inexplicable a través del punto de vista de David Lurie para ocultar dos acciones repletas de violencia de dos formas distintas. La primera, con Melanie, mediante una percepción de los acontecimientos que dista mucho de la realidad. La segunda, con Lucy, mediante la ausencia de contenido y el relleno de todos los espacios de indeterminación a partir de los prejuicios e ideas personales de Lurie. En *Desgracia* todo empieza y acaba en su protagonista y no existe mejor resumen a esta situación que las palabras de Lucy a su padre en un brillante giro metanarrativo del autor:

You behave as if everything I do is part of the story of your life. You are the main character, I am a minor character who doesn't make an appearance until halfway through. (245).

Este anecdótico gesto de autorreferencia nos devuelve a la idea de Brecht del distanciamiento emocional del lector. *Disgrace* es una obra que conmociona por los duros acontecimientos que narra, pero que a través de una inteligente manipulación de la voz narrativa consigue desorientarnos para alejarnos de los habituales clichés sobre esas situaciones. El resultado es un texto con dos niveles de lectura donde el primero, compuesto por las ideas, razonamientos y reflexiones de David Lurie, interfiere y contamina el segundo, el de los acontecimientos reales. Esa interacción entre niveles representativos es la causa principal de que surja el distanciamiento en el lector y, con este, de que se abra un espacio para la reflexión sobre la veracidad de un relato no del todo fiable por lo sesgado de su foco narrativo.

## 6. FOE (1986)

### 6.1 Introducción

Escribe Coetzee en *Costas Extrañas* que Daniel Defoe trató de dar forma en *Robinson Crusoe* a la historia de su héroe aventurero “para que encajase en el modelo bíblico de la desobediencia, el castigo, el arrepentimiento y la liberación” (2010:32). Que si Crusoe hubiera hecho caso a su padre y se hubiera dedicado a los negocios familiares, nunca hubiera sido tan famoso ni tan rico. Lo mismo dice de Moll Flanders, el Coronel Jack o Roxana. Coetzee considera que si ellos se hubieran dejado llevar por el mundo –tengamos en cuenta que en todo momento estamos hablando de personajes con autobiografías falsas creadas por Defoe-, nunca hubieran tenido una historia interesante que contar.

Tal vez Susan Barton -la protagonista de *Foe*- nazca de la idea de un personaje cuya incapacidad para hacer interesante su historia y su consecuente búsqueda de un autor que sea capaz de escribirla de forma “comercial” sea el motor de la historia. Suya es la voz de tres de los cuatro capítulos que conforman la novela, cada uno de ellos escrito en primera persona pero con variaciones en la forma: los dos primeros capítulos van dirigidos a Foe, con la diferencia de que el segundo adquiere un formato epistolar que no tiene el primero; en cambio, el tercer capítulo deja de estar dirigido a Foe al incluirlo como uno de los personajes de la trama y hablar de él en tercera persona en lugar de la segunda a la que nos habíamos acostumbrado.

La historia de *Foe* empieza con la llegada de Susan a una isla desierta tras haber sufrido distintos infortunios: viajó a Brasil a buscar a su hija desaparecida y, al no encontrarla, embarcó en una nave que acabó amotinándose y dejándola a su suerte en un bote junto al cadáver del capitán.

Una vez en la isla, Susan se encuentra con el mudo Friday y el taciturno Crusoe (sic). Tal como explicaremos en detalle, no son estos Friday y Crusoe los que Defoe creó para *Robinson Crusoe*. El Crusoe de Coetzee no tiene ninguna intención de escapar ni tampoco desea llevar un diario de los (pocos) acontecimientos que tienen lugar en la isla. Tampoco las condiciones de la isla tienen que ver con las descritas por Defoe: la

isla que habitan Susan, Friday y Cruso es un islote con apenas unos pocos arbustos, algas apestosas, pulgas, reptiles y unos molestos monos.

Las huellas colonialistas e imperialistas de *Robinson Crusoe* se ven acentuadas en la reinterpretación de la obra que realiza Coetzee dado el origen sudafricano del autor. De este modo, son muchas las interpretaciones que se realizan de esta obra en clave política o histórica, aunque el propio autor ha destacado en más de una ocasión que no hay motivo para intentar interpretar de forma automática su pensamiento desde esa perspectiva política que se le acostumbra a dar. Según Coetzee, no es necesario conocer sus ideas para entender sus novelas (Gallagher 1991:167).

La narración continúa con distintos acontecimientos en la isla que sirven para describir el carácter conformista de los dos naufragos, su difícil convivencia con Susan y la enfermedad de Cruso que acaba por matarlo cuando ya han sido rescatados y van de camino a Inglaterra, o en el caso de Friday, llevado contra su voluntad y por orden de Susan para pasar a su cuidado personal mientras ella intenta que el famoso escritor Foe escriba los acontecimientos de la isla en forma de obra literaria, dada su incapacidad para hacerlo<sup>57</sup>. Las intervenciones de Susan son una constante a lo largo de todo el capítulo, poniendo el foco en el propio discurso y con ello, en nuestro acto de lectura. Expresiones como “[f]or readers reared on travellers’ tales” (Coetzee 1987:7), “let me give my description of him all together” (8), o “I shall have more to say of the terraces later” (15) sirven de hitos en la narración que nos devuelven a la voz de Susan y nos recuerdan el motivo de su escritura: contar la historia del naufragio a Foe (Defoe), cuyo nombre es mencionado por primera vez al llegar a la última página del primer capítulo.

El segundo capítulo está constituido por un conjunto de cartas que Susan escribe a Foe una vez ya se han conocido, y donde insiste en la necesidad de que el escritor se encargue de narrar la historia que ella ha vivido en la isla. A través del formato epistolar podemos intuir la vida del esquivo escritor, quien amenazado por los acreedores desaparece sin dejar rastro, obligando a Susan y Friday, con dificultades económicas, a vivir en el antiguo hogar del escritor. También aparece en las cartas de Susan la

---

<sup>57</sup> Esta dinámica de amo y esclavo ya fue explotada por Coetzee en la relación de Jacobus Coetzee con los Khoi en *Dusklands* (1974), de Magda con sus sirvientes negros en *In the Heart of the Country* (1977), de Mrs. Curren y Florence en *Age of Iron* (1990) o David y Lucy Lurie con Petrus en *Disgrace* (Attridge 2004b:16-17)

misteriosa figura de una segunda Susan Barton, quien asegura ser la hija desaparecida de nuestra protagonista y a quien ella trata de loca.

En este capítulo tenemos oportunidad de leer cómo evoluciona la relación entre Susan y Friday a pesar del silencio que acompaña siempre a Friday y que suponemos, por las palabras de Cruso, que es debido a que le cortaron la lengua los traficantes de esclavos. Es el personaje de Friday una constante en la narración de Susan, quien no es capaz de penetrar en su mente y comprender en qué piensa, qué le motiva o cuáles son sus sentimientos. Tal como podemos leer en más de una ocasión, el silencio de Friday es precisamente el que le protege de los otros, el motivo que evita que su historia pueda ser contada. El intento de liberar al esclavo y de enviarlo a África son los acontecimientos que acompañan a los personajes hasta el final del segundo capítulo.

El tercer capítulo abandona el formato epistolar y trae al lector los pasajes de mayor experimentación metaficcional de la obra. Coetzee continúa empleando a Susan como narradora pero Foe deja de ser el destinatario del relato para convertirse en uno de los personajes. El diálogo en esta parte adquiere un elevado tono filosófico sobre la naturaleza de la creación literaria y sobre la condición de los personajes respecto al mundo que habitan. Coetzee, maestro en los juegos metanarrativos, es capaz de introducir en la misma habitación a Foe (recordemos, Defoe), Susan, Friday, la supuesta hija de Susan y su cuidadora, además del ayudante de Foe, y ponerlos a todos a hablar sobre su condición de seres ficcionales. Además, pone en voz de Susan la reflexión sobre la ruptura de las distintas fronteras ontológicas que se ha producido en este capítulo tan interesante: el escritor-personaje, dos de sus creaciones literarias, además de Susan y Friday, todos compartiendo el mismo universo narrativo y causando de esa forma el desasosiego propio de este tipo de estrategias narrativas en el lector.

La cuarta parte es la más enigmática y rompe con el estilo de narración empleado hasta el momento. Coetzee abandona la voz de Susan para emplear una primera persona desconocida que bien podría ser la voz del propio Coetzee, de Daniel Defoe o incluso de Friday. Escindido en dos partes muy similares, el capítulo cuenta con una primera mitad donde una voz indeterminada<sup>58</sup> narra la entrada en el alojamiento de Daniel Defoe –y no de Foe, tal como lee en una placa atornillada a la pared–,

---

<sup>58</sup> En la traducción al español se le supone género femenino: “tal vez me haya quedado dormida” (Coetzee 2005:154).

rompiendo de esta forma de nuevo las fronteras ontológicas entre el mundo narrativo y nuestro mundo real: el lector no sabe discernir si la placa hace referencia al Foe ficcional que protagoniza la obra o al Defoe real que escribió *Robinson Crusoe*.

La separación entre esta primera parte y el fragmento final del capítulo es un pretendido ejercicio de cambio de universo ontológico donde, a través de la lectura de las cartas de Susan (y concretamente, del inicio de la novela), el narrador anónimo se zambulle en las aguas de la isla desierta y donde se vuelve a encontrar con algunos de los personajes, teniendo especial protagonismo la figura de Friday, de cuya boca brotan, por fin, sonidos. En todo el capítulo final el lector es forzado a preguntarse en qué ocasión o por qué motivo las palabras que está leyendo fueron producidas, o a qué audiencia van dirigidas (Attridge 2004b:73).

Tal y como podemos ver, las lecturas de *Foe* son numerosas. Coetzee nos ofrece una obra que juega con la intertextualidad al tratarse de un hipertexto de *Robinson Crusoe* y, en menor medida, de *Roxana*, ambas novelas de Daniel Defoe. Esta característica influye de manera relevante en las expectativas de un lector que es incapaz de abordar la lectura de la obra de Coetzee sin encontrar paralelismos con las novelas del escritor inglés. Es en *Foe* donde Coetzee hace de la intertextualidad canónica un principio fundamental al reescribir y fundir la biografía de Daniel Defoe y algunos de los personajes de sus obras ficcionales (Attridge 2004b:69).

También son de gran importancia los silencios y vacíos en este relato. Partiendo de la supuesta mudez de Friday y pasando por el misterioso pasado de Susan, son muchos los espacios de indeterminación que el lector debe rellenar y que lo obligan a realizar múltiples inferencias para resolver las ambigüedades que plantea el texto. Si a esto sumamos los juegos metaficcionales entre personajes y universos narrativos, encontramos en la lectura de *Foe* un interesante ejercicio creativo por parte del receptor de una obra que se cuestiona a sí misma continuamente. La complejidad de *Foe* no queda limitada a sus páginas, sino que se extiende a la interpretación de la obra respecto a todas aquellas a que hace referencia, empezando por *Roxana* y su posible alter ego en Susan Barton, y llegando hasta *The Tempest*, de Shakespeare, a través de Caliban como un más que probable ancestro de Friday (Attridge 2004b:70).



## 6.2 Transtextualidad y expectativas del lector en *Foe*

La lectura de *Foe* viene condicionada desde su propio título. Cualquier lector que se acerca a la obra y conoce la existencia del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe sabe que la obra de Coetzee no solo hace referencia a la del autor inglés sino que se construye como hipertexto<sup>59</sup> en relación con ella. *Foe* es un texto cargado de ironía en sus referencias hacia la sociedad descrita en su antecedente, así como hacia sus personajes e incluso hacia la trama, lo que lo convierte en un buen ejemplo de lo que Genette entiende por transtextualidad.

Sin embargo, las diferencias entre *Foe* y *Robinson Crusoe* son fácilmente apreciables desde la primera página. Para empezar, la narración va a cargo de una voz femenina, Susan Barton, personaje que no aparece en ningún momento en la obra de Defoe y que deja al antiguo protagonista en un discreto segundo plano. Además, la ironía de Coetzee no se limita al aspecto narrativo y también convierte al náufrago en una sombra de lo que es en el hipotexto en que se basa la historia. Cruso, a diferencia de Crusoe, no lleva ningún diario, esencial en el primer relato; se muestra totalmente indiferente a ser rescatado y nunca da muestras de querer replicar su viejo mundo en la isla. Al personaje de Coetzee le basta con fabricar una cama y un conjunto de terrazas inservibles para sobrevivir (Bongie 1993:264).

De esta forma, el nuevo Cruso no puede ser el héroe cultural que sí es el modelo en que se basa, porque a diferencia de este, no abriga ni el deseo ni la motivación por mejorar su existencia en la isla (Dolezel 1999:304). Cruso es feliz en la monotonía de su vida y un héroe nace necesariamente de la acción, por lo que su actitud conformista, sumada a su carácter huraño, dista mucho de conseguir simpatías entre los lectores. Friday, por su lado, es totalmente silencioso a diferencia del Friday de Defoe, cómicamente expresivo, y cuenta con un protagonismo inesperado que en ningún lugar se vislumbra del *Robinson Crusoe*. En *Foe*, Friday no es solo un personaje secundario sino que a través de su silencio logra convertirse en el centro de atención de Foe y de Susan, personajes en disputa por la autoría de la narración de los acontecimientos de la isla.

---

<sup>59</sup> Según la terminología de Genette, el hipertexto es un texto derivado de un texto anterior -o hipotexto- por una transformación que puede ser simple o indirecta (1989:17).

Precisamente el acto de escritura es un aspecto fundamental en la interpretación de esta obra de Coetzee en relación con *Robinson Crusoe*. Las diferencias existentes entre hipertexto e hipotexto pueden ser interpretadas a partir de la relación entre Susan Barton, Foe y la narración que tratan de construir entre los dos. Por ejemplo, la indiferencia de Cruso a ser rescatado que podemos observar en pasajes como “[s]o I early began to see it was a waste of breath to urge Cruso to save himself [...] His heart was set on remaining not fear of pirates or cannibals that held him from making bonfires or dancing about on the hilltop waving his hat, but indifference to salvation, and habit, and the stubbornness of old age” (13-14) nos puede llevar a imaginar que, jugando con el *Robinson Crusoe* que le precede, Coetzee nos está presentando un mundo posible en que Defoe convierte deliberadamente al holgazán real –Cruso- en un héroe ficcional –Crusoe- a pesar del relato veraz de Susan.

En cambio, si el lector no ha leído *Robinson Crusoe* o desconoce la existencia de esa obra, su manera de rellenar los espacios de indeterminación es distinta. En lugar de recurrir a su memoria de largo plazo para recordar los acontecimientos narrados en el hipotexto de *Foe* y elaborar un modelo de escritura basada en la referencia intertextual, un lector naif interpreta la obra solo a partir del mundo que esta construye. Su conocimiento intertextual<sup>60</sup> no le permite encontrar los elementos o estructuras que resuenan en esas otras obras (Panagiotidou 2010:3). Además, no reinterpreta la novela de Defoe en función de la revisión que propone Coetzee, algo que sí puede tener lugar en el caso de quien conoce o ha leído ambas obras. Una relectura de *Robinson Crusoe* tras *Foe* probablemente provoque ciertas resonancias con la trama de su hipertexto.

Lo mismo sucede con el contraste existente entre el Crusoe interesado en narrar los acontecimientos de la isla y el Cruso que no lleva ningún registro. Susan cuenta que “Cruso kept no journal, perhaps because he lacked paper and ink, but more likely, I now believe, because he lacked the inclination to keep one, or, if he ever possessed the inclination, had lost it” (16). Es el personaje de Susan quien tiene el espíritu de recoger la historia de la isla y adaptarla a su manera, lo que la lleva a enfrentarse con Foe

---

<sup>60</sup> El concepto de conocimiento intertextual (*intertextual knowledge*) se puede dividir en dos categorías: la temática, referida a la información que poseemos sobre los personajes, sus acciones o lugares mencionados en otras obras literarias; y la estilística, asociada a las características particulares de un subgénero –el soneto, por ejemplo- o a frases específicas que han adquirido una naturaleza formulaica. En el caso de *Foe* tenemos una intertextualidad principal del primer tipo, aunque Coetzee parodia la fórmula seguida por la novela colonialista del siglo XIX y podría considerarse una intertextualidad estilística.

respecto a la autoría de un relato cuya estructura no le convence. De nuevo aquí puede suponerse la intención del autor (Coetzee) respecto a cómo Defoe pudo corregir con un simple gesto la ausencia de narración de Cruso y la inadecuada voz de Susan: dando la autoría narrativa al Crusoe ficcional.

De hecho, la desaparición de Susan de la historia de la isla no solo puede intuirse sino que también se expresa de forma explícita en *Foe*. Coetzee pone en boca de la protagonista que “When I reflect on my story I seem to exist only as the one who came, the one who witnessed, the one who longed to be gone: a being without substance, a ghost beside the true body of Cruso. Is that the fate of all storytellers?” (51). Como hemos mencionado, esta reflexión puede tener una doble interpretación a partir de la metaficción en que participa el personaje de Susan. En primer lugar, en *Foe* existe un conflicto constante respecto a la autoría de la narración. La historia de Cruso pasa a ser la de Susan y de ahí a ser la de Foe pese a que Susan se niega a que el material de su historia se convierta en otra cosa distinta. El lector de *Foe* observa de esta manera cómo Susan va perdiendo progresivamente su papel de creadora de la historia para acabar siendo aquello que teme, un fantasma que levanta acta de testigo a merced del narrador Foe. Susan representa a los excluidos de la historia al ser partícipe de la representación de un proceso de nulificación de la voz femenina. Coetzee describe esa voz en *Foe* como carente de interés para una sociedad que necesita de la pátina de un escritor varón que sepa cómo combinar los elementos de la trama de la mejor forma posible.

En segundo lugar, si analizamos esa confesión a partir de la intertextualidad con *Robinson Crusoe*, las palabras de Susan, y sobre todo el empleo del sustantivo “ghost”, cobran un nuevo significado. En el mundo narrativo creado por Daniel Defoe no aparece ninguna Susan, solo viven Crusoe y Friday, lo que desde la perspectiva del lector de *Foe* la convierte, efectivamente, en un fantasma que ha sido mero contenedor del material primario para la historia y ha sido borrado convenientemente en la narración. La súplica de Susan al decir “[r]eturn to me the substance I have lost, Mr Foe: that is my entreaty. For though my story gives the truth, it does not give the substance of the truth (I see that clearly, we need not pretend it is otherwise)” (51) parece no surtir efecto ante la perspectiva de la novela de Defoe. De nada sirven entonces sus palabras, palabras que son lo único valioso que se ha llevado de la isla y que expresa de esta forma al hablar con Friday: “Mr Foe has not met you, but he knows

of you, from what I have told him, using words. That is part of the magic of words.” (58).

Como decíamos, no es este el único ejercicio de transtextualidad que realiza Coetzee en *Foe*. Si la obra es conocida por tratarse de un hipertexto de *Robinson Crusoe*, además existen importantes referencias mediante las que el autor reinterpreta otra de las novelas más conocidas de Defoe: *Roxana*. La intervención de esta segunda obra en el texto de Coetzee reconfiguran las bases del universo narrativo de *Foe* y forman una nueva capa metaficcional que acaba siendo visible incluso para Susan Barton, causa y víctima de esta nueva interferencia transtextual: su supuesta hija es, en realidad, la hija de Roxana. De esta forma, Susan podría tratarse de la Roxana de Defoe. De hecho, en *Roxana* el pasado regresa de forma obsesiva, efecto que podemos ver representado de forma insistente en *Foe* de la mano de Defoe y su interés por la historia de Susan, y también a través de la existencia –e insistencia– de la supuesta hija. En la novela de Defoe, la hija de Roxana, abandonada al principio de la novela, aparece de nuevo y se encariña por instinto de Roxana, de la que sospecha que es su madre (Pavel 2005:100).

De hecho, la aparición de quien dice ser hija de Susan Barton trae consigo el descubrimiento de otros detalles velados respecto a ese nexo entre obras. Para empezar, Roxana es, en *Roxana*, el pseudónimo de la protagonista que, en realidad, se llama Susan. Pero la señal inequívoca del nexo entre las dos narraciones la encontramos en que la historia que cuenta la joven Susan es la misma que la de la hija de Roxana: ambas han sufrido el abandono por parte del padre, la miseria de la madre y han contado con el apoyo de su cuidadora. Incluso se hace una referencia al trabajo de cortesana (“gentlewoman” (76)) que Roxana acaba realizando en la obra de Defoe.

En este fragmento vuelve a ser recomendable la lectura previa de la obra a la que se hace referencia para comprender el motivo por el que Coetzee ha decidido emplear algunos de sus elementos en *Foe*. El lector naif descubre a una chica que se llama igual que la protagonista y que ha tenido una vida difícil, pero ninguno de los detalles trae a su memoria una resonancia con historias anteriores. Sin embargo, el lector de *Roxana* que recuerde los detalles de la obra de Defoe considera relevantes las similitudes entre el personaje de origen y el presentado por Coetzee. ¿Es entonces Susan Barton la misma Roxana de la novela original? ¿Y la hija que aparece en *Foe*, es entonces su hija?

Además, los cruces entre distintos mundos ficcionales despiertan una mayor curiosidad en el caso de conocer el origen de cada creación. ¿Qué relación tienen esos dos personajes que se acaban de encontrar con el Foe personaje de la obra?

Identifique o no el lector la referencia a *Roxana*, es interesante comprobar el efecto que tiene el encuentro entre personajes de distintos niveles ontológicos en la piel de la protagonista. Que la protagonista no esté de acuerdo con las palabras de la segunda Susan no tiene por qué traer motivos para sospechar ningún juego metaficcional: es un hecho verosímil que puede darse en nuestro mundo real. Incluso las diferencias a nivel perceptivo –la joven Susan afirma que ambas tienen las mismas manos, mientras que la narradora lo desmiente describiendo las grandes diferencias entre ambas- puede ser coherente con el punto de vista de un personaje desequilibrado –según la versión de nuestra protagonista- o de una narradora engañosa.

Sin embargo, unas páginas más adelante la narradora describe la naturaleza ficcional de la segunda Susan. Pide a su supuesta hija que le acompañe al bosque y una vez allí le dice:

' "I have brought you here to tell you of your parentage," I commence. "I do not know who told you that your father was a brewer from Deptford who fled to the Low Countries, but the story is false. Your father is a man named Daniel Foe. He is the man who set you to watching the house in Newington. Just as it was he who told you I am your mother, I will vouch he is the author of the story of the brewer. He maintains whole regiments in Flanders." (90-91)

Al descubrir a Foe como padre de la hija impostora, Susan está asumiendo que comparte mundo narrativo con un ser nacido (creado) en otro nivel ontológico: la imaginación de Foe. Pese al shock que podemos esperar en un personaje al descubrir semejante revelación dentro de una narración de carácter ilusionista, Susan parece estar tranquila y no muestra ningún tipo de extrañamiento ni desasosiego frente a la inverosimilitud de lo que tiene delante: un ser corpóreo nacido de la imaginación de otra persona. Paradójicamente, la falta de desasosiego de Susan acaba siendo la causa del nuestro como lectores. Proponía Norman Holland que cuando leemos un relato ficcional sentimos cierta ansiedad porque surge la vaga sensación de que tenemos que hacer algo –reaccionar, actuar físicamente- mientras que a la vez sabemos que lo que percibimos es simple ficción (2012:85). Lo que nos encontramos en fragmentos como este de *Foe* es precisamente la metarrepresentación de esa situación y la anómala reacción de una Susan que demuestra una inusual entereza. Además, y si quedaban dudas de sus

palabras y razonamientos, un poco más adelante puntualiza que “[y]ou are father-born. You have no mother.” (91), aclarando que en ningún momento considera a Foe padre biológico sino creador literario de la joven. El lector es plenamente consciente de que un personaje se ha cruzado con otro de un nivel ontológico distinto y que ha reaccionado con total normalidad, lo que lleva al extrañamiento frente a una situación inicialmente cotidiana.

Un acontecimiento muy parecido tiene lugar en el tercer capítulo, cuando todos los personajes principales se reúnen en la habitación de Foe. Durante el transcurso de ese episodio la propia Susan identifica a la niñera de su supuesta hija como un habitante de otro nivel ontológico, ya que la reconoce como un ser de un orden diferente, engendrado por Foe, el personaje escritor y a la vez representación del Daniel Defoe real.

El lector cobra conciencia así de que coexisten en la misma habitación seres ficcionales de distintos órdenes ontológicos, provocándole la necesidad de identificar creador y creaciones entre todos los personajes existentes. Aun así, la dificultad es obvia: si coexisten en el mismo espacio, sus categorías ontológicas se vuelve inciertas tanto para nosotros, lectores del relato, como lo está siendo para los propios personajes.

En definitiva, la sensación de desasosiego que invade a Susan es la misma que la que experimentamos nosotros al sentirnos inmersos en el juego metaficcional que presenta Coetzee. En este caso, la reacción de la protagonista sí que encaja con la ansiedad que Holland describía en los encuentros metaficcionales de distinto orden ontológico. Por ejemplo, cuando Susan expone a Foe sus reticencias a introducir cualquier cambio en la narración para hacerla más interesante, dice:

...if I were a mere receptacle ready to accommodate whatever story is stuffed in me, surely you would dismiss me, surely you would say to yourself, "This is no woman but a house of words, hollow, without substance"?

I am not a story. Mr Foe. I may impress you as a story because I began my account of myself without preamble, slipping overboard into the water and striking out for the shore. But my life did not begin in the waves. (130-131)

Este interesante fragmento es una muestra paradigmática de narración autoconsciente. En primer lugar, Susan plantea el interrogante de si Foe la considera mujer o castillo de palabras sin vida propia, cuando su naturaleza ficcional es

precisamente esa. Cualquier personaje ficcional es una construcción simbólica constituida a partir de palabras dentro de un texto. A su vez, mediante el acto de lectura literaria, el lector lo construye e interpreta como un ser con vida propia. Por lo tanto, podemos afirmar que, a un nivel fenomenológico, Susan cumple con las dos naturalezas que plantea: es un castillo de palabras que se convierte en mujer a través de la lectura.

Además, el juego metaficcional nacido de las palabras de la protagonista se extiende hasta los límites de la obra al mencionar Susan el comienzo del relato. Desde el punto de vista del lector, ella “nace” precisamente durante su naufragio, ya que no contamos con más información que esa. El modelo mental que podemos realizar de Susan solo incluye ese dato y es a medida que vamos leyendo más detalles de su vida que podemos ir rellenando los grandes huecos que existen en su biografía, tanto la del intervalo temporal que transcurre durante la novela como de los acontecimientos previos –la búsqueda de su hija en Brasil-.

Se produce así una contradicción en las palabras de Susan. Desde el punto de vista fenomenológico, su vida sí que “surgió de las olas”, pero no su historia, que conforme la vamos descubriendo va abarcando más tiempo tanto hacia adelante –la vida en la isla, el rescate, la nueva vida en Inglaterra- como hacia atrás –la mencionada búsqueda de su hija-. El error de Susan es creer que “ser una historia” supone no hacer referencia a momentos previos a su arranque. La autoconsciencia de la narración en esa reflexión es de una enorme profundidad no solo literaria sino también filosófica.

Pero si existe un fragmento en que las reflexiones de Susan rompen por completo el ritmo de la lectura es unas páginas más adelante, cuando dice:

'Yet, in the same room as yourself at last, where I need surely not relate to you my every action – you have me under your eyes, you are not blind – I continue to describe and explain. Listen! I describe the dark staircase, the bare room, the curtained alcove, particulars a thousand times more familiar to you than to me; I tell of your looks and my looks, I relate your words and mine. Why do I speak, to whom do I speak, when there is no need to speak?

'In the beginning I thought I would tell you the story of the island and, being done with that, return to my former life. But now all my life grows to be story and there is nothing of my own left to me. I thought I was myself and this girl a creature from another order speaking words you made up for her. But now I am full of doubt. Nothing is left to me but doubt. I am doubt itself. Who is speaking me? Am I a phantom too? To what order do I belong? And you: who are you?'  
(133)

El ejercicio metaficcional que realiza Coetzee a través del discurso de Susan muy probablemente consiga romper la ilusión de un lector que con dificultades mantenía la coherencia interna de un relato que ya cruza demasiados niveles de realidad. La transportación literaria se ve resentida cuando prevalece la experimentación narrativa sobre la historia.

Susan empieza explicando lo innecesario de tener que explicar nada. Esta contradicción es un ejercicio de autoconsciencia que precede a un uso metadiscursivo de sus palabras, al describir la habitación de Foe y descubrirla así para el lector, que no conoce los detalles y que se siente atraído hacia el propio acto de lectura (“Listen! I describe...”). Esa atracción se ve aumentada cuando la mención es directa ya no al acto de lectura sino al lector en sí: preguntándose “...to whom do I speak...” está consiguiendo desviar la atención que el lector tenía puesta en el mundo narrativo hacia la construcción y recepción del mismo, lo que acaba causando una ruptura de la inmersión en el universo ficcional.

El lector seguirá encontrando barreras a la inmersión en la continuación del relato. Cuando Susan afirma que su vida se está convirtiendo en un relato novelesco es porque en realidad está siendo así, lo que nos mantiene atados al discurso y no a la historia. Y lo mismo sucede cuando menciona el orden distinto al que pertenece la chica que dice ser su hija y, aunque no la mencione, su cuidadora. Incluso la propia narradora se pregunta a qué orden pertenece ella y quién es Foe, demostrando la confusión ontológica que está teniendo lugar en ese escenario.

Lisa Zunshine sostiene al respecto de esa capacidad metarrepresentacional puesta a prueba por Susan que sirve como método de supervisión y restablecimiento de fronteras, algo esencial para planear, interpretar cualquier acto comunicativo, evaluar las demandas de los otros, interpretar sus intenciones, y muchas otras funciones cognitivas que hacen de la mente humana un mecanismo tan distintivo (2006:53). Dado que nuestra mente tiene una capacidad de abstracción limitada, a partir del sexto nivel hipodiegético –A escribió que B pensaba que C creía que D imaginaba que E contó que F hizo algo- necesitamos de ayuda externa para mantener el control de las fuentes de información, sean o no ficcionales. Por lo tanto, podemos suponer que en la situación en la que se encuentra, la protagonista está teniendo serias dificultades para ubicarse en semejante baile de fuentes representacionales.



A modo de epílogo de estas circunstancias metadiscursivas del relato, Susan acaba hablando con Foe sobre su supuesta hija y la naturaleza de la misma. En la última página del tercer capítulo Foe pregunta a Susan si ha tenido alguna vez una hija o si, por el contrario, es otra ficción. Ella promete decírselo a cambio de que le conteste si la chiquilla que le envió era un ser de carne y hueso, a lo que prosiguen:

'You touch her; you embrace her; you kiss her. Would you dare to say she is not substantial?'

'No, she is substantial, as my daughter is substantial and I am substantial; and you too are substantial, no less and no more than any of us. We are all alive, we are all substantial, we are all in the same world.' (152)

La respuesta de Susan no nos brinda ningún detalle ni pista sobre la inverosimilitud de que personajes de distintos niveles ontológicos habiten un mismo lugar. Ella simplemente observa la realidad que existe para el lector, y es que todos los personajes habitan el mismo mundo: el mundo textual. La condición de ser “de carne y hueso” es la única que comparten y cumplen todos los personajes, pero solo sirve al lector como marca de actualidad: desde nuestro mundo empírico, ninguno de los personajes son de carne y hueso pero comparten el mismo universo. Por lo tanto, podemos deducir del discurso que en *Foe* las fronteras entre distintos niveles ontológicos no existen y que por tanto, cualquier personaje puede moverse libremente entre ellas.

### 6.3 La indeterminación en *Foe*

Desde su arranque, *Foe* esconde muchos interrogantes que desafían nuestra habilidad para responderlos a partir de la información que tenemos de su hipotexto, *Robinson Crusoe*. Para empezar, la propia novela empieza in media res: “[a]t last I could row no further” (5), aunque en el cuarto capítulo el lector descubre que el texto contenía inicialmente un “Dear Mr Foe” (155) que lo antecedería y convertiría en un discurso epistolar.

Por lo tanto, sin saber que el texto va dirigido a Foe (Defoe), el lector se encuentra con la única información de un personaje femenino que no aparece en la obra a la que hace referencia. Las inferencias que puede hacer en ese fragmento son múltiples: que el autor ha decidido cambiar de sexo a Crusoe, que el personaje femenino se entrelaza con la narración original de una forma aún desconocida, que el relato nada tiene que ver con el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. La aparición de un Friday distinto -pero Friday al fin y al cabo- sirve para recuperar la posibilidad del hipertexto en clave paródica y descartar una historia independiente. Pese a ello, hasta que no se encuentran con Cruso el lector no tiene ningún indicio claro de las intenciones del autor.

Paralelamente, otro foco de indeterminación exige de una importante labor creativa por parte de nuestras mentes. Susan es aún un personaje desconocido y al no tener relación con *Robinson Crusoe* no podemos suponer nada de su vida previa. Solo cuando se encuentra con Friday leemos que “the ship that had brought me receded under full sail” (8) y entendemos que la narradora ha sido abandonada a su suerte, aunque desconocemos el motivo. Es en la página siguiente cuando descubrimos que ha existido un motín:

"My name is Susan Barton," I said. "I was cast adrift by the crew of the ship yonder. They killed their master and did this to me." (9)

Como lectores seguimos sin conocer el sufrimiento de Susan durante el motín hasta que más adelante relata que fue víctima de vejaciones varias y que fue abandonada junto al cadáver del capitán. Esta estrategia de Coetzee consigue mantenernos en vilo a cada párrafo, absorbidos por la narración y desgranando poco a poco lo sucedido mientras mantiene la incertidumbre en todo momento. No existe ningún impedimento para que nos sintamos transportados al mundo narrativo de la historia, mientras que nuestro horizonte de expectativas se va actualizando paulatinamente al ir adquiriendo un mayor conocimiento de la biografía de la narradora y vamos corrigiendo el modelo que teníamos de ella.

Tal como decíamos, el propio arranque de la novela se produce in media res, ya que muchas de las marcas de indeterminación siguientes hacen referencia a partes de un relato que se ha contado con anterioridad al inicio de nuestra lectura. La forma en que la narradora interpela continuamente a su lector -Foe-, sirve para que imaginemos a Susan escribiendo líneas anteriores a las que vuelve al decir cosas como “who was of course

the Cruso I told you of" (9). Al no haber leído el nombre de Cruso hasta ese momento, el escritor está consiguiendo que pensemos en un contenido previo al que no tenemos acceso y con el que tenemos que contar a la hora de reconstruir el relato.

Precisamente del arranque in media res se hace mención más adelante cuando Susan dice que "[i]t was as though he wished his story to begin with his arrival on the island, and mine to begin with my arrival, and the story of us together to end on the island too" (34). Si en el epígrafe anterior comentábamos la interpelación de Susan a Foe al decirle que "I am not a story, Mr Foe. I may impress you as a story because I began my account of myself without preamble, slipping overboard into the water and striking out for the shore. But my life did not begin in the waves." (130), en este otro fragmento Coetzee también convierte en relato nuestra percepción de la historia como lectores, ya que ese es precisamente nuestro punto de vista: nuestra Susan y nuestro Cruso empiezan su vida con su (nuestra) "llegada" a la isla.

Pero no es esta toda la indeterminación con la que debe lidiar el lector. La propia voz de Susan se presenta como la de una narradora imprecisa, poco veraz, y que conforme avanza el relato va pareciendo menos fiable. En el episodio de la isla Cruso no deja ningún documento sobre sus quehaceres diarios y sus mensajes, siempre según Susan, son a veces contradictorios. La propia narradora confiesa no saber distinguir verdad, mentira o simple incoherencia. De hecho, hay un fragmento muy revelador sobre el papel de Susan como narradora –y por tanto, como voz que se impone sobre las otras- cuando dice:

I would gladly now recount to you the history of this singular Cruso, as I heard it from his own lips. But the stories he told me were so various, and so hard to reconcile one with another, that I was more and more driven to conclude age and isolation had taken their toll on his memory, and he no longer knew for sure what was truth, what fancy. (11-12).

Susan muestra un elevado interés en la relevancia de la conversación -y con ello, de la comunicación- cuando dice a Cruso que "Yet would it not have lightened your solitude had Friday been master of English? You and he might have experienced, all these years, the pleasures of conversation; you might have brought home to him some of the blessings of civilization and made him a better man. What benefit is there in a life of silence?" (22). La propia narradora encuentra la respuesta a su pregunta en las páginas de *Foe*: el silencio de Cruso y Friday le dan la posición de única voz, un papel de

autoridad narrativa que le permite modular los acontecimientos de la isla a su antojo. El propio Cruso lo materializa en palabras durante una conversación sobre la mudez de Friday. El náufrago cree que le debieron cortar la lengua por distintos motivos, y concluye: “[p]erhaps they wanted to prevent him from ever telling his story: who he was, where his home lay, how it came about that he was taken. Perhaps they cut out the tongue of every cannibal they took, as a punishment. How will we ever know the truth?” (23).

Visto desde una perspectiva metadiscursiva, el silencio de Friday puede ser entendido como una metáfora del papel del lector, incapaz de intervenir en los acontecimientos del mundo narrativo (Caracciolo 2012:96). Friday, como nosotros, tiene que seguir las instrucciones del autor, Susan, para la reconstrucción del universo ficcional, y solo a través de esa voz femenina es capaz de ser receptor de lo que existe en el mundo narrativo. Siguiendo estas ideas, Caracciolo interpreta el último capítulo de *Foe* como un metarrelato de la corporeización del lector, en el que se da por fin voz a Friday en la búsqueda de significado de la obra. La actividad interpretativa del lector encuentra un paralelismo en los propios personajes de la narración. Mientras que Susan es la figura del narrador fallido, Friday es la del no narrador. Rechaza poner su historia en manos de otro y con esa maniobra nadie puede manipularle. Visto así, su silencio impide que él se convierta en material de la narración de otro (MacLeod 2006:6).

En relación con la situación en que un individuo o grupo no ofrece material suficiente para una narración, Coetzee escribe en su ensayo “La ociosidad en Sudáfrica” que los colonos encargados de realizar las crónicas sobre las tribus que encontraron en Sudáfrica se frustraban ante la supuesta pereza de los hotentotes, quienes parecían negarse a producir material para rellenar su discurso (Coetzee 2016:45). Criticaban que en las vidas de los bóers nunca sucedía nada, condenando el material de las colonias por ser demasiado exiguo para las formas europeas. Coetzee se pregunta a partir de esos testimonios si acaso los nuevos materiales no requieren una remodelación de las viejas formas y los viejos marcos conceptuales. Tal vez *Foe* sea su respuesta a esa cuestión.

Susan no tiene ningún tapujo al decir que “[h]itherto I had given to Friday's life as little thought as I would have a dog's or any other dumb beast's - less, indeed, for I had a horror of his mutilated state which made me shut him from my mind, and flinch away when he came near me” (32). La supuesta mutilación de Friday se convierte en

barrera que impide cualquier interés por acercarse a él, lo que le acaba funcionando para lograr el fin de no ser manipulado. Sin embargo, su mutismo no impide toda forma de comunicación. Tal como sabemos a través de la teoría de la mente, sus acciones son elocuentes y también hablan por él gracias a la interpretación que hacemos de ellas, lo que permite a Susan dotar de profundidad a un personaje que parecía carente de cualquier vida interior: “[t]his casting of petals was the first sign I had that a spirit or soul - call it what you will - stirred beneath that dull and unpleasing exterior” (32).

Lamentablemente para Susan, la elocuencia de los actos de Friday es bastante reducida. La narradora parece sentir un rechazo no tanto hacia el silencio de su compañero como hacia su incapacidad de transmitir cualquier tipo de emoción. La isla parece haber convertido tanto a Cruso como a Friday en personas sin espíritu o alma, lo que queda reflejado en su falta de empatía o cualquier tipo de sentimiento hacia Susan. Es por ese motivo que, mientras que con Cruso puede intercambiar algunas palabras para tratar de comprenderle mejor, con Friday tiene esa puerta cerrada.

Como consecuencia, Susan no es capaz de comunicarse con Friday, lo que le impide desarrollar su teoría de la mente con él en la mayoría de casos. Si no hay gestos ni expresiones que transmiten una emoción, por mucho que Susan esté receptiva no puede atribuirle ningún estado mental o emoción, lo que le hace mudo no solo a nivel verbal sino también expresivo. Si a ese problema sumamos que la supuesta mutilación física de Friday provoca repulsión en la narradora, nos encontramos ante una comunicación fallida por ambas partes –emisor y receptor-. Como consecuencia, solo observándolo desde la distancia, realizando un acto ceremonial como es lanzar pétalos al mar, es cuando Susan puede empezar a comprender a la persona que hay debajo de ese aspecto externo que tanta repulsa le causa en las distancias cortas.

Curiosamente, MacLeod cree que Friday no ha perdido la lengua y sugiere que busquemos algún punto de la historia en que se dé esta información de manera explícita. El investigador defiende que tal vez Friday mantiene silencio durante toda la obra como acto voluntario, teniendo la capacidad pero no la voluntad para hablar. Según MacLeod, cuando Foe y Susan empiezan a discutir, el posible motivo de la amputación de la lengua de Friday se ha olvidado y la mutilación del personaje es asumida por ambos (2006:8). De ser cierta esta interpretación, el silencio de Friday pasa a tener una gran elocuencia en comparación con la situación en que lo comprendemos como un silencio

impuesto de forma externa a través de la amputación. Friday es el marginado sin voz, igual que los bárbaros y la joven protagonista en *Waiting for the Barbarians*, Michael en *Life & Times of Michael K*, o Mbeki en *Age of Iron*.

La idea de un Friday voluntariamente mudo cambia totalmente la interpretación de todos sus silencios. Si entendemos que Friday no habla porque no puede, todas las veces que calla solo tienen la profundidad del sentido que pueda tener la existencia del personaje en la obra: el esclavo, el extranjero, el marginado al que no se le permite expresarse. Pero un Friday mudo por decisión propia cambia totalmente el sentido de sus acciones. En ese caso el personaje no calla por no poder hacer otra cosa, sino que deliberadamente no se expresa. Comprender la narración de esa forma abre un mundo de posibilidades que llevan al lector a añadir capas de significación al relato. Friday puede guardar silencio a modo de penitencia o, volviendo a la propuesta que mencionábamos al principio, con la voluntad de que su discurso no le sea arrebatado.

Y si en el caso de Friday la indeterminación surge de su propia naturaleza dentro del universo ficcional, en otros casos es la propia narración la que crea esos huecos. El formato epistolar del segundo capítulo hace que pese a la ausencia de Foe, éste siga presente en nuestras mentes. El escritor es el objeto de todas las epístolas de Susan y continuamente se hace mención a distintos episodios que ambos han compartido. Ella habla de “when I first laid eyes on you” (48), dice a Foe que “[y]ou looked me up and down but did not reply” (48), e incluso emplea el discurso directo para usar palabras de Foe: ““So are we all seeking a new situation,” you replied” (48).

Sin embargo, para dar veracidad a los acontecimientos de la narración hay que creer en la versión de Susan de los mismos. Interpretada como una narradora no fiable, el universo narrativo creado por Susan se vuelve inaccesible -pero no así el creado por Coetzee-. A través de su rol de narradora no fiable, Susan construye una versión distorsionada de los acontecimientos que vuelve problemática la accesibilidad al mundo narrativo, inspirando cautela en el lector y provocando que este marque distancias. Considerar a Susan una mentirosa es, en efecto, dotarla de intencionalidad, y para que se produzca este efecto tenemos que habernos sentido previamente transportados al mundo que la protagonista habita y entenderla como un ser vivo, con mente propia.

Un ejemplo paradigmático de narrador no fiable lo encontramos, como ya se ha indicado antes, en *Lolita*. Nabokov juega con el lector al presentarle a un Humbert

Humbert perturbado que ofrece una visión de la narración totalmente distorsionada y pone a prueba sus habilidades de observación e interpretación. A fin de cuentas, el escritor que crea un narrador de este tipo corre de manera consciente el riesgo de que sus lectores creen que la versión de los acontecimientos del narrador es la cierta. E incluso detectando la desfiguración de los acontecimientos de la trama es probable que el lector tenga que mantener constantemente lo que Brian Boyd define como una *strong guard* o vigilancia intensa (1991:232), donde tenga que recordarse constantemente que “esto es lo que dice Susan/Humbert Humbert, no lo que sucedió en el universo ficcional”. Ese es el problema que plantea un narrador no fiable: que requiere de un estado de vigilancia que presupone una sospecha constante difícil de mantener tanto en la vida real como en la lectura de ficción (Zunshine 2006:102).

La no fiabilidad de Susan se hace especialmente relevante en el episodio en que se encuentra con quien dice ser su hija desaparecida. La misteriosa chica que empieza siendo “[a] stranger [...] a girl” que “has been watching the house” (72) dice a Susan en su primer encuentro:

"My name is Susan Banon," she whispered; by which I knew I was conversing with a madwoman. [...]

"And what may your business be with me?"

"Do you not know," said she, in a voice so low I could barely hear - "Do you not know whose child I am?" (73)

La nueva Susan Barton dice ser hija de nuestra protagonista y su actitud, siempre narrada por su supuesta madre, es coherente y en todo momento verosímil con sus palabras. Los efectos que este encuentro puede causar en la estrategia del lector son muy variados. Podemos creer a la Susan narradora, con lo cual entenderemos que la nueva Susan es una impostora o como sugiere nuestra protagonista, una loca. También podemos creer a la nueva Susan, lo que puede verse reforzado por el extraño comportamiento que tiene a veces la narradora sumado a su hermetismo respecto al capítulo de su vida previo a la isla, donde no quiere revelar ninguna información sobre qué sucedió en Brasil.

Lo que parece evidente es que una de las dos voces no está siendo sincera. Sin ir más lejos, poco después en la conversación leemos que la supuesta hija pide a Susan que observe el parecido de sus manos, a lo que la narradora responde: “I stare at the two

hands -side by side. My hand is long, hers short. Her fingers are the plump unformed fingers of a child. Her eyes are grey, mine brown. What kind of being is she, so serenely blind to the evidence of her senses?" (76).

Habiendo llegado a este punto de la novela, el lector observa que el conflicto entre las dos Susan no solo es una cuestión discursiva, sino también perceptiva. Si antes existían dos voces que se desautorizaban la una a la otra, ahora se está describiendo una supuesta realidad en el mundo narrativo. Es aquí donde la necesidad de buscar la voz coherente se hace imprescindible. ¿Es la verdad del mundo ficcional la que nos está narrando Susan o es su voz un filtro discursivo –y cognitivo- a través del que estamos percibiéndolo todo de manera sesgada?

Algo parecido sucede en *Disgrace*. La narración en este caso no es en primera persona, pero el efecto que acaba logrando es muy parecido al de *Foe*. Si recordamos, en *Disgrace* la voz narrativa nos habla en presente y en tercera persona, lo que a primera vista puede parecer más objetivo dada la supuesta ausencia de cualquier tipo de sesgo por parte de ninguno de los protagonistas. Pero lo que está sucediendo es que esa tercera persona parece estar situada dentro de la mente de David Lurie, el protagonista, con lo que percibe lo que sucede siempre a través del filtro del personaje. Como consecuencia, toda apreciación o percepción del mundo narrativo tiene lugar a través del prisma de Lurie, y con ello de todos sus prejuicios, creencias y opiniones.

En el caso de *Foe*, la estrategia utilizada para la narración cambia en cada capítulo pero –excepto el enigmático cuarto capítulo- todos están escritos desde el punto de vista de Susan Barton, con lo que el sesgo cognitivo que podemos suponerle es mucho más evidente. Es por ese motivo por lo que ante tal obviedad debemos saber juzgar cada una de las voces del relato, interpretar la mente de los personajes gracias a nuestra teoría de la mente, y adivinar si la narradora está siendo fiel a los acontecimientos de su universo narrativo o si por el contrario, nos está mintiendo –sea o no deliberadamente-.

Además, tal como hemos explicado en el epígrafe anterior Coetzee decide añadir otro grado de confusión a este juego entre lector y obra al introducir en la misma habitación a personajes pertenecientes a distintos niveles ontológicos. No es fácil para un lector saber cuál es la verdad del relato cuando personajes de distintos mundos habitan el mismo espacio. Las ficciones son, a su vez, verdades en un mismo universo



donde creador y obra se dan la mano e incluso llegan a tener relaciones sexuales, como en el caso de Foe y Susan Barton.

#### 6.4 La representación del acto de escritura en *Foe*

Una obra tan marcadamente metaficcional como *Foe* no puede dejar en un segundo plano la representación ficcional del acto de escritura y con ello, de la lectura. Desde el primer capítulo de la novela, las continuas marcas que atraen la atención del lector hacia su actividad receptiva nos van indicando el papel protagonista de un relato que no solo narra el qué, sino también el cómo. Coetzee logra de esta forma que crezca nuestra atención hacia el proceso de lectura y nos identifiquemos como el lector *en* la novela (Marais 1989:10), reteniendo de forma deliberada una información que solo se desvela en el cuarto capítulo, cuando descubrimos que el texto empezaba con un “Dear Mr Foe” (155).

Fragmentos como “I have told you how Cruso was dressed; now let me tell you of his habitation.” (9) nos remiten al propio acto de la narración desviando nuestra atención momentáneamente de los acontecimientos narrados y, con ello, interrumpiendo nuestra transportación al universo narrativo que Susan está creando. La voz de la narradora es tan importante como los acontecimientos que cuenta, ya que como descubrimos más adelante en el relato, se trata de un personaje en busca de autor –lo que no deja de tener cierto paralelismo con los *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello-.

La relevancia de esa voz se hace mayor cuando descubrimos que Cruso ha muerto en el viaje de regreso y sabemos que Friday es (o está) mudo. Susan queda entonces como la única voz capaz de contar la historia en la isla, lo que le obliga a convencer a Foe de su autoridad de autenticación. Lamentablemente, las estrategias de Susan son poco eficaces y tal como dice Dolezel, “una existencia insulsa produce una historia insulsa” (1999:305). El discurso de Susan es monótono y plagado de

interrupciones autorreferentes, lo que lo hace poco atractivo para su lectura. Aún así, en su defensa, la protagonista transmite a Foe –todavía sin nombrarlo- que cuando contó la historia al capitán del *John Hobart*, este le dijo:

"It is a story you should set down in writing and offer to the booksellers," he urged - "There has never before, to my knowledge, been a female castaway of our nation. It will cause a great stir" (40).

El propio capitán Smith le dice a Susan que "the booksellers will hire a man to set your story to rights, and put in a dash of color too, here and there" (40), a lo que Susan replica que no permitirá que cuenten mentiras, y el capitán responde que no se fiaría en exceso porque "their trade is in books, not in truth" (40). El debate que surge en este punto sobre la verdad de una historia y su interés comercial cobra un matiz distinto si lo vemos a través de la referencia a *Robinson Crusoe* y entendemos la obra de Defoe como el resultado final del relato de Susan. Según esta propuesta interpretativa, Foe entendería la historia de origen como un buen punto de partida pero carente de esas "notas de color" a las que hace referencia el capitán Smith, llevándole a eliminar a personajes, cambiar a otros y modificar los acontecimientos en pos de una mayor acogida comercial.

Desde este punto de vista, se presenta revelador el final del primer capítulo, cuando Susan menciona por primera vez de forma explícita a "Mr Foe" (45) y cuenta que ella es la que dispone "all that Cruso leaves behind, which is the story of his island" (45). La narradora se siente con la responsabilidad y libertad para hacer suya, como si de una herencia se tratara, la forma en que contar lo sucedido en la isla -incluso antes de su llegada- ya que quien narra la historia es quien la posee y quien impone la verdad del relato. Su acto de apropiación de la historia de Cruso no está tan alejado del acto de apropiación de Foe respecto a su historia. En *Foe*, la lucha entre Susan y Cruso y más tarde entre Susan y Foe en el fondo tienen que ver con quién es el que va a establecer y mantener el marco narrativo y con quién va a seducir a aquellos que acaben sumergiéndose en su mundo narrativo (MacLeod 2006:3).

De hecho, es la propia Susan la que va dando las pistas de lo que necesita el relato para poder ser comercial. A mitad del segundo capítulo, hablando a Friday -o sobre Friday-, dice: "I ask these questions because they are the questions any reader of our story will ask" (86). Esta afirmación es, en el fondo, una declaración de intenciones

del propio autor, expresando de forma deliberada una opinión sobre la actitud que según Susan deben tener los lectores (ficcional, aquellos que viven dentro de su mundo narrativo) pero a la vez comprensible como la opinión del propio Coetzee respecto a la actitud de sus lectores (reales, los que habitamos este mundo empírico).

La protagonista insiste en ciertos argumentos que juegan una importante baza paratextual. Con el *Robinson Crusoe* en mente, el lector es consciente del interés de la obra de Defoe frente al poco interés de la narración de Susan. Es por ese motivo que podemos imaginar a un Foe (ficcional) eligiendo borrar a Susan de la historia para acabar escribiendo la que acabó siendo su obra (real). Este sentimiento lo podemos encontrar escrito en palabras de Susan en la obra, cuando, por ejemplo, dice: “[o]n the sorrows of Friday, I once thought to tell Mr Foe, but did not, a story entire of itself might be built; whereas from the indifference of Cruso there is little to be squeezed” (87), o un poco más adelante, “[t]he storyteller, by contrast (forgive me, I would not lecture you on storytelling if you were here in the flesh!), must divine which episodes of his history hold promise of fullness, and tease from them their hidden meanings, braiding these together as one braids a rope” (88-89).

El interés del escritor ficcional parece estar centrado en convertir el material bruto de la historia en una versión procesada de mayor literariedad. Habiendo escuchado la vida de Susan en la isla, Foe insiste en conocer un contexto que empiece en Londres y pase por Brasil, etapas que Susan evita de forma deliberada por razones desconocidas: “[w]e therefore have five parts in all: the loss of the daughter; the quest for the daughter in Brazil; abandonment of the quest, and the adventure of the island; assumption of the quest by the daughter; and reunion of the daughter with her mother. It is thus that we make up a book: loss, then quest, then recovery; beginning, then middle, then end” (117). Esa linealidad es deficiente desde el punto de vista narrativo, lo que lleva a Foe a simplificar en exceso la trama argumental e incluso a inventarse detalles como la búsqueda de la madre por parte de la hija desaparecida (Bongie 1993:267), invención que de forma irónica cobra presencia en la novela y pasa a ser, en el universo de *Foe*, verdad. Por otro lado, el lector puede apreciar que Defoe muestra un mayor interés por la vida de Susan Barton antes y después de su periodo en la isla, prestando especial atención a su relación con la hija desaparecida y dejándonos sospechas en el texto de su posible trabajo como cortesana. Todo ese material es, en el fondo, el que acabaría convirtiéndose en su novela *Roxana* (Attridge 2004b:78).

Por cuestiones como las planteadas, una novela como *Foe* no es solo una historia sino también una crítica metaficcional hacia la propia práctica narrativa. El lector se ve forzado en esta situación a considerar cómo las ficciones pueden hablar sobre la verdad de la vida real –política, social, psicológica, emocional- (MacLeod 2006:1). La obra nos plantea si los discursos narrativos nos llevan a una mayor comprensión de cómo es la realidad, o si por el contrario lo único que hacen es realimentarse a sí mismos creando todo un universo discursivo que se vuelve cada vez más opaco en lugar de iluminarnos. La experiencia humana parece carente de sustancia y significancia si no es representada en formas narrativas validadas culturalmente como las novelas, pero a la vez esas formas narrativas amenazan constantemente, dada su exterioridad y convencionalidad, la especificidad de la experiencia (Attridge 2004b:80). A este hecho se suman las circunstancias históricas del hipotexto al que hace referencia *Foe*, puesto que la voz femenina, habitualmente oprimida, se muestra a través de una Susan Barton insistente y de esa manera, irónicamente autoritaria, tratando de lograr que su historia sea por fin escrita (Bongie 1993:264).

Desde esa perspectiva, podemos situar *Foe* en una tradición de confesiones antiagustinianas: historias donde el narrador empieza con certeza, autoridad y confianza en el marco de una identidad estable y que progresivamente va perdiendo todas esas características entre una proliferación de personalidades y voces (Greenfield 1995:225). Las confesiones agustinianas describen un proceso que va de la personalidad rota o disoluta a la concentrada o aglutinada y orientada hacia un destino final. En el caso de Susan, la narradora sufre una inversión de ese proceso pasando de una personalidad fuerte al deshilachamiento de su destino, perdiendo su autoridad desde la primera vez que es consciente de su escasa habilidad para hacer interesante la historia que ha vivido en la isla. Por ejemplo, en el inicio del segundo capítulo, donde Coetzee emplea la técnica epistolar, Susan expresa lo siguiente:

I have set down the history of our time on the island as well as I can, and enclose it herewith. It is a sorry, limping affair (the history, not the time itself) -"the next day," its refrain goes, "the next day ... the next day" - but you will know how to set it right. (49).

La búsqueda de Susan de un narrador con oficio como Foe es, sin esperarlo por su parte, el inicio de un conflicto entre la verdad de la historia y el interés de la narración. La protagonista está interesada en que se cuente la historia que ella ha escrito de manera que simplemente se le dé la forma adecuada, o como dice más adelante, que

Foe “must not only tell the truth about us but please its readers too” (63). Considera que ese proceso es el único necesario para que su relato sea de interés para algún editor, pero no es consciente de que Foe pretende realizar todos los cambios y aderezos que conviertan la historia original en una obra destacable a nivel literario. Susan buscaba a un escritor y acabó, muy a su pesar, por convertirse en uno de sus personajes.

Existen distintas señales que indican este cambio de nivel ontológico entre los distintos universos que confluyen en *Foe*. Susan dedica a Foe estas palabras en su epístola del 1 de mayo en que hace referencia a ese cambio en su naturaleza: “Are Friday and I the only personages you have settled in lodgings while you write their story, or are there many more of us dispersed about London - old campaigners from the wars in Italy, cast-off mistresses, penitent highwaymen, prosperous thieves?” (61). Probablemente Susan se está refiriendo a su condición de futuro personaje en el relato de Foe y no dentro del mundo ficcional que habita en *Foe*, pero la ambigüedad de sus palabras es reveladora para un lector que en todo momento la reconoce como un personaje ficcional sin referente en nuestro mundo real. Además, es muy probable que esos otros personajes a los que Susan hace mención sean personajes de otras obras de Defoe (Moll Flanders o Roxana como amantes repudiadas; o el salteador de caminos Hind, protagonista del relato *El fantasma y el salteador de caminos*), con lo que ese cruce de fronteras se hace aún más difuso, y más si, dándole otra vuelta de tuerca ontológica, entendemos que Susan se refiere con la mención del “próspero ladrón” al famoso Jonathan Wild, personaje que existió en la realidad y que impresionó tanto a Daniel Defoe, por entonces periodista, que le llevó a escribir en 1725 el relato *True and Genuine Account of the Life and Actions of the Late Jonathan Wild*. Los mundos de origen de todos los personajes se mezclan al crecer las posibilidades, lo que lleva al lector a una sensación de confusión dada su incapacidad para gestionarlos.

No es necesario avanzar mucho más en el diario de Susan para encontrar nuevas menciones a ese juego en el que participa como escritora, narradora y personaje. El 29 de mayo escribe:

I have your table to sit at, your window to gaze through. I write with your pen on your paper, and when the sheets are completed they go into your chest. So your life continues to be lived, though you are gone (65).

Lo que parece una mención sin mayor interés al lugar físico que ocupa Susan en ausencia de Foe, se hace más interesante cuando un poco más adelante continúa diciendo: “[d]oes it surprise you as much as it does me, this correspondence between things as they are and the pictures we have of them in our minds?” (65), y un poco más adelante, “your pen, your ink, I know, but somehow the pen becomes mine while I write with it, as though growing out of my hand” (66-67).

Estos fragmentos del discurso de Susan encuentran un paralelismo directo en las palabras que Flaubert empleó para referirse a uno de sus personajes más icónicos: “Madame Bovary c’est moi”. El propio Coetzee escribía en *Diary of a Bad Year* respecto a la escritura de una obra narrativa que “[t]o write a novel you have to be like Atlas, holding up a whole world on your shoulders and supporting it there for months and years while its affairs work themselves out” (2007b:54). Esa relación entre creador y creación obliga al escritor a ponerse en cada una de las situaciones a las que sus personajes se enfrentan en la narración, lo que causa una dualidad en la que es el origen y a la vez el destino de las emociones ficticias de estos. Como resultado, el escritor se pone en la piel de cada personaje y puede sentir empatía, simpatía o antipatía hacia ellos, pese a que han nacido de su imaginación. Flaubert no erró al decir que él era Madame Bovary, ya que su personaje nació de su imaginación y para dotarla de verosimilitud, tuvo que ponerse en su pellejo y sentir lo que ella debía sentir en cada circunstancia narrativa.

Tal vez por ese motivo, Susan comenta a Foe que “toward this house [...] I feel as we feel toward the home we were born in.” (66). Siguiendo el razonamiento de Flaubert sobre Madame Bovary, y teniendo en cuenta que la construcción simbólica que es un personaje de novela nace de la mente del escritor, podemos aventurarnos a decir que desde una perspectiva inversa y lógicamente incoherente –los personajes no cobran entidad propia- los recuerdos de Susan son los recuerdos de Foe. Cualquier personaje ficcional no deja de ser un fragmento de su creador.

## 6.5 El final de *Foe* y la corporeización del lector

El último capítulo de *Foe* es todo un enigma y ha llevado a multitud de interpretaciones respecto a su significado. La cuarta parte de la novela parece descubrir la existencia de una voz interior que habita en Friday –“[f]rom his mouth, without a breath, issue the sounds of the island” (154)- y que ha sido negada rigurosamente hasta ese punto de la obra y considerada únicamente a la luz de su ausencia. El narrador anónimo dice en un punto que ha llegado a un lugar no de palabras, sino donde los cuerpos son sus propios signos (Bongie 1993:278).

La razón por la que estas páginas son todo un desafío para el lector parece no estar tanto en su contenido como en las expectativas que hemos ido creando en los capítulos anteriores (Caracciolo 2012:90). Hasta ese momento la novela estaba siendo una variación posmoderna del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe cuyo mundo ficcional es, a pesar de la mezcla de niveles ontológicos, una creación con coherencia interna. En cambio, las últimas páginas nos confunden distorsionando ese mundo en una situación semejante a un sueño, llena de contradicciones e indeterminaciones. Dolezel reflexiona sobre la naturaleza de este capítulo en su *Heterocósmica* y dice que no refleja un mundo ficcional ordinario. Destaca que el proceso creativo de Coetzee va más allá de las contradicciones ontológicas de la metaficción hasta alcanzar las contradicciones lógicas de un mundo imposible –Friday está vivo y a la vez está muerto, Susan yace muerta en la cama de Foe y luego flota hinchada como un cerdo en el agua- (1999:310).

Esa coherencia entre los primeros capítulos lleva al lector a continuar con la misma estrategia de lectura, por lo que inesperadamente se encuentra con unas nuevas reglas que bloquean una comprensión de las nuevas páginas. La transportación que ya se había podido ver resentida mediante el uso de distintas técnicas metanarrativas se ve afectada por una nueva estrategia que atrae la atención del lector por su potente valor estético. El nuevo misterio que se le plantea en las últimas páginas es un misterio que no puede ser resuelto fuera de la retórica de la interpretación: no puede darse una solución, solo hipótesis, conjeturas y especulaciones.

Sin embargo, de todas las interpretaciones posibles, tal vez la que más interés nos despierta por su cercanía con el ámbito de estudios de esta investigación es la llevada a cabo por Marco Caracciolo. El autor propone que la conclusión de *Foe* es una

alegoría interpretativa donde las construcciones de sentido del lector se ven proyectadas en la exploración del entorno por parte del narrador anónimo. Para elaborar su propuesta se apoya en la metodología de la lingüística cognitiva y la psicología cognitiva:

One of the tenets of today's cognitive linguistics is that conceptual representations are grounded in the physical interaction between a subject and the environment, by way of so-called image schemas and metaphorical projections. For example, when I talk about grasping the meaning of something, I am projecting the comprehension process onto the physical action of grasping an object. An abstract concept is thus mapped onto an embodied action unfolding in space. This is the idea behind my reading of the final chapter of *Foe*: the space explored by the narrator is a hermeneutic space — a metafictional allegory for the hermeneutic interaction between readers and texts. As we'll see, the five pages are rich in image-schematic structures, they lay great emphasis on the narrator's embodiment, and they contain clear references to the dynamics of reading. Coetzee combines those elements into a repetitive, dreamlike pattern, wherein scraps of the novel keep rushing back to reader's mind. In turn, the internal inconsistency of these pages (the fact that they present not one but three different and partly contradictory narrative sequences) alludes to the reader's repeated attempts at making sense of one of the central motifs of the novel, Friday's tonguelessness (2012:92).

Caracciolo considera que el narrador que asciende al apartamento de Foe en la primera mitad y bucea en las aguas de la isla en la segunda parte del capítulo es en realidad una corporeización del lector tratando de comprender la novela en general y el silencio de Friday en particular. Distintos detalles descritos durante la narración apoyan esta visión extradiegética respecto al mundo descrito en los capítulos anteriores. Por ejemplo, la placa atornillada en una de las paredes de la casa indica “Daniel Defoe, autor”, mientras que al personaje que representa al escritor se le ha llamado en todo momento “Foe”. El lector sabe de la correspondencia entre el Foe ficcional y el Defoe real, pero también es consciente de que en el universo de la novela, hasta ese punto, siempre se le ha conocido con el nombre ficcional y no el real. Este “recuerdo” es por tanto extratextual y no intratextual, activado por el lector para tratar de dotar de sentido a la narración, lo que puede parecer un recurso por el que el narrador en realidad es el lector, tratando de dar sentido a la novela (Caracciolo 2012:95).

Aunque si existe un fragmento en el que la narración parece estar describiendo de forma fidedigna el proceso de lectura, y, más concretamente, el de la transportation del lector al mundo ficcional, es el siguiente:



Bringing the candle nearer, I read the first words of the tall, looping script: 'Dear Mr Foe, At last I could row no further.'

With a sigh, making barely a splash, I slip overboard. Gripped by the current, the boat bobs away, drawn south toward the realm of the whales and eternal ice. Around me on the waters are the petals cast by Friday. (155)

Tal como podemos ver, este es un claro ejemplo de la sensación cognitiva asociada a la transportación literaria. El narrador lee las primeras palabras de la carta de Susan y se ve físicamente transportado al comienzo de la novela, deslizándose por la borda al agua. Este traslado se corresponde con la proyección imaginaria del lector en el mundo ficcional, gracias al que nos ponemos en la piel de los personajes y sentimos lo que ellos sienten, o vivimos lo que ellos viven. Es lo que Marie-Laure Ryan define como *recentrado* (2004:131).

La investigadora utiliza una analogía para definir este efecto de traslado cognitivo. Mientras que una afirmación contrafactual dirige nuestra atención como un telescopio –nuestra consciencia se mantiene anclada al mundo de origen, el mundo real, mientras observamos lo que sucede en los mundos posibles desde fuera-, una ficción funciona como una máquina del tiempo: la consciencia del lector se traslada a otro mundo y reorganiza su universo como si se tratara del nuevo entorno al que se ha visto transportado. Ese efecto, el recentrado, es la base de la lectura inmersiva. Y es justo lo que describe Coetzee en el fragmento que estamos comentando: en cuanto el narrador empieza a leer la carta de Susan, se ve movido al universo descrito a través de las palabras de la protagonista. Y es que en el fondo *Foe* trata precisamente de eso, de personajes que se ven recentrados dentro de un mismo universo ficcional y donde todos conviven junto al propio creador sin plantearse la inverosimilitud de esa situación.

*Foe* es una obra que esconde numerosos niveles de complejidad en su interpretación y que exige al lector una gran destreza a la hora de desentrañar sus múltiples referencias. Un lector naíf puede realizar una lectura completa pasando por alto todas ellas, pero alguien interesado en conocer las relaciones intertextuales y metarreferenciales que esta novela alberga encontrará un importante disfrute en la tarea de localizarlas y catalogarlas. Como obra ilusionista, Coetzee revisita el clásico de Daniel Defoe para ofrecer una crítica a la nulificación de la voz femenina dentro del marco conceptual europeo de aquella época. Como metaficción, desarrolla una compleja puesta en escena en la que creador y creaciones comparten un único espacio ontológico,

y no solo eso, sino que además desarrolla sus biografías ficcionales para darles sentido en relación con las obras originales y con *Foe*. Por último, como experimento narrativo aporta un último capítulo que rompe toda coherencia interna del relato e introduce al lector en un espacio desasosegante propio de la imposibilidad del relato. La exigencia de este tipo de lectura es elevada, pero también el goce estético que causa en el lector atento y predispuesto.

## 7. SLOW MAN (2005)

### 7.1 Introducción

En su reseña de *Slow Man*, John Lanchester describe la obra como una novela sobre la dificultad de escribir novelas. Interpreta que Paul Rayment no quiere ser el protagonista y que, en contra de los deseos de Elizabeth Costello -su autora dentro del universo ficcional de la novela-, el personaje no quiere convertirse en el héroe en que ella pretende convertirlo (2005:6). Vista desde esta perspectiva, *Slow Man* se une a *Elizabeth Costello* y *Diary of a Bad Year* en una tríada de obras que sitúan el ejercicio de autoría como eje principal del relato (Attwell 2010:217). Si en *Elizabeth Costello* se aborda a través de distintas conferencias que imparte la protagonista y en *Diary of a Bad Year* es el autor uno de los personajes que mediante sus ensayos transmite sus reflexiones sobre la creación literaria y muchos otros temas, en *Slow Man* Coetzee recurre a un giro ontológico en que creadora y creación comparten universo para desconcierto del lector y reflexión sobre los límites de la capacidad decisoria del autor en su propia obra.

La confusión que aporta el uso de la metalepsis<sup>61</sup> para fundir los mundos de Elizabeth y Paul, creadora y criatura respectivamente, tiene aquí todo el sentido al querer representar esa dificultad fenomenológica en las páginas de la obra. Según apunta Zoë Wicomb, el insistente juego de referencialidades de los personajes es un dispositivo heurístico cuyo cometido es alertar al lector sobre la complejidad en las relaciones entre autor, narrador y personaje (2009:8). Una lección que no es tanto sobre la lectura como sobre la relectura, ya que *Slow Man* requiere que el lector tenga que interpretar continuamente la naturaleza de las relaciones existentes entre los distintos niveles de realidad de la obra.

Además, la presencia de la metalepsis, lejos de ayudar a diferenciar los distintos niveles ontológicos en que se moverían los distintos participantes de la construcción narrativa, sirve de traba pero a la vez de pista de tal complejidad creativa. Si en novelas como *La mujer del teniente francés* de John Fowles el traslado entre universos se ve

---

<sup>61</sup> La metalepsis del autor es un recurso metanarrativo caracterizado por una transgresión en la que el creador de un universo diegético accede al mismo, adquiriendo el mismo nivel ontológico que sus creaciones. Se explicará en más detalle a lo largo de este capítulo.

claramente diferenciado según sea el mundo real del lector, el mundo ficcional del autor y el mundo ficcional de su creación literaria, en el caso de *Slow Man* los mundos de Elizabeth Costello y Paul Rayment conforman una unidad ontológica a partir de un uso de la metalepsis que desorienta al lector a la hora de situar a cada uno de ellos en el conjunto de la obra. ¿Es Costello un *deus ex machina* que pierde sus poderes de creador para pasar a vivir como uno más de los personajes de su propia novela? Al intervenir en su relato, ¿lo hace como autora o como protagonista?

De hecho, cuando Paul Rayment sufre un accidente de tráfico y pierde una de sus piernas en la primera página de *Slow Man*, nada parece indicar la naturaleza metaficcional del texto. La narración avanza con la convalecencia de su protagonista, la primera etapa en el hospital, su negativa a ponerse una prótesis<sup>62</sup> y el posterior confinamiento en su apartamento, pero nunca se sale de los límites de una narración de corte ilusionista. A partir del retorno a su hogar, la dependencia de Paul pasa a ser el motor de la historia, llevándole a conocer a distintas cuidadoras hasta llegar a Marijana, inmigrante croata de mediana edad de la que se enamora.

Esta primera etapa de *Slow Man* muy probablemente se caracterice en su lectura por cierto tedio narrativo. A excepción del atropello inicial, nada sucede en la trama que nos mantenga intrigados por lo que va a suceder a continuación y el protagonista, lejos de poseer una personalidad que nos lleve a desarrollar cierta simpatía hacia su persona, sigue en la línea del David Lurie de *Desgracia* o del señor C de *Diary of a Bad Year*. Personajes solitarios, poco complacientes para un lector que va perdiendo progresivamente el interés por los acontecimientos del cada vez más reducido universo de la narración.

Para obstaculizar la empatía, Coetzee se vale de un arranque de novela aséptico donde los hechos, desde el accidente hasta las distintas descripciones del cuidado de Paul Rayment en el hospital, están descritos sin incorporación de elementos emocionales a la voz narrativa –aunque sí a los gestos de personajes como el médico–.

---

<sup>62</sup> Es muy sugerente en relación con la amputación de Paul Rayment el siguiente fragmento del ensayo que Coetzee dedica al escritor Aharon Appelfeld: “[e]mpezar una nueva vida parecía requerir un deliberado esfuerzo de olvido: «[se] aprende a vivir sin memoria del mismo modo que se aprende a vivir sin un miembro del cuerpo»” (Coetzee 2004:221) . Siguiendo este hilo de pensamiento, la dificultad del señor Rayment para aceptar su nueva condición física podría estar directamente relacionada con su incapacidad para empezar una nueva vida y, teniendo en cuenta la presencia de Elizabeth Costello, con su incapacidad de generar las condiciones necesarias para una narración con un mínimo de interés.

Así, por ejemplo, cuando se habla por primera vez sobre la pierna que va a ser amputada se hace desde una distancia crítica, sin implicación por parte de esa voz narrativa:

‘Save your leg,’ repeats the doctor. ‘We are going to have to amputate, but we will save what we can.’

Something must happen to his face at this point, because the young man does a surprising thing. He reaches out to touch his cheek, and then lets his hand rest there, cradling his old-man’s head. It is the kind of thing a woman might do, a woman who loved one. The gesture embarrasses him but he cannot decently pull away. (2006:5)

Coetzee dirige la mirada del lector no hacia los sentimientos del protagonista o hacia su cuerpo, sino hacia la comparación que realiza entre el gesto compasivo del médico y el de una mujer, gesto que lo avergüenza y, con ello, evoca ese sentimiento de vergüenza también en el lector. Coetzee busca la objetivación de los acontecimientos de la novela por parte del lector. Una objetivación que aporte el extrañamiento hacia hechos aparentemente normales.

Esa misma incomodidad se transmite durante toda la etapa posterior en el hospital, por ejemplo mediante la mención constante de las diferencias existentes entre la vejez del protagonista y la juventud de los que le rodean. Cuando se habla de la amputación se dice que “[i]n a younger person they might perhaps have gone for a reconstruction” (7), y cuando instalan a otro anciano en su habitación, “Two oldsters; two old fellows in the same boat” (12). Son continuas las alusiones a esa nueva situación en la que Paul Rayment tiene un papel secundario y donde el tiempo pasa a ser protagonista. Ya sea el tiempo que transcurre en el presente, cuando “[t]he nights are endless”, “[t]he hands have not stirred. It is as though they have to push their way through glue” o directamente, “[t]ime is gnawing away at him” (11), como hablando sobre su escaso futuro en frases como “but to him there is no future, the door to the future has been closed and locked” (12-13) o “[y]et *frivolous* is not a bad word to sum him up, as he was before the event and may still be. If in the course of a lifetime he has done no significant harm, he has done no good either. He will leave no trace behind, not even an heir to carry on his name” (19).

Sin embargo, lo que en una primera lectura se podría interpretar como una mala decisión narrativa del autor, es en realidad parte de una meticulosa estrategia mediante la que jugar con esa sensación de desinterés y aburrimiento que probablemente nazca en

la mayoría de lectores. Coetzee, demostrando un amplio conocimiento del modo en que debe manipular las emociones de sus lectores, prepara el terreno para la reflexión posterior sobre las discusiones entre el personaje principal de *Slow Man* y su creadora en ese mundo ficcional. Que la transportación ficcional al universo narrativo haya sido dificultosa es el meditado resultado de un autor que necesita convertir al protagonista de su obra en alguien con poco interés. Sin esa razón, Elizabeth Costello no tendría excusa para aparecer en sus páginas.

La aparición de la escritora y sobre todo la mención que hace de la primera frase de la novela -“Heavily she seats herself again, squares her shoulders, and begins to recite. *‘The blow catches him from the right, sharp and surprising and painful, like a bolt of electricity, lifting him up off the bicycle. Relax! he tells himself as he tumbles through the air, and so forth.’*” (81)- obliga al lector a replantearse la estructura narrativa y ontológica de *Slow Man*, modificando de forma inevitable su estrategia de lectura al encontrarse frente a una obra que de golpe ha adquirido un carácter no ilusionista. Tal como define Kenneth Pellow, es el juego metaficcional de Coetzee, ese *post-Pirandello-ish trick*, de incluir al “autor” como un personaje más lo que dota a la novela de gran parte de su peso temático. Todas las consideraciones teológicas que se plantean en la obra generan en Paul Rayment una gran incertidumbre al desear ser un agente libre temiendo que su destino está predeterminado, un rasgo muy cercano a la condición humana pero que en el caso de Paul se ve exacerbado por el hecho fundamental de que Elizabeth Costello es su autora (2009:549). Es inevitable establecer la semejanza entre esta obra y la *Niebla* de Unamuno, donde su protagonista, Augusto Pérez, tras ser abandonado por la que iba a ser su esposa, Eugenia Domingo del Arco, decide ir a visitar a Don Miguel de Unamuno, su creador, antes de suicidarse. En el diálogo entre escritor y personaje, el Unamuno de la obra explica a Augusto que no puede suicidarse porque no existe al ser una invención suya.

El desenlace de la obra cobra un gran interés desde el punto de vista del análisis metaficcional de la obra. El Unamuno ficcional dice a Augusto que él mismo lo matará y unas páginas después Augusto muere, irónicamente, tras comer demasiado y sentirse mal. El prólogo indica que fue un suicidio del personaje, mientras que el post-prólogo, escrito con la voz del propio Unamuno, indica lo contrario, que fue él quien decidió matarlo. En el caso de *Slow Man*, Elizabeth Costello se diferencia en dos rasgos principales del Unamuno de *Niebla*. En primer lugar, la escritora no es omnipotente

como Unamuno y es incapaz de acabar con la vida de Paul Rayment, lo que le lleva a visitarlo para tratar de convencerlo de interpretar otro papel en la obra. En segundo lugar, mientras que el Unamuno ficcional se corresponde con el real en una relación de identidad, Costello es un personaje puramente ficcional sin esa referencia directa. El lector habitual de Coetzee sospecha que Costello es un alter ego a través del que el escritor sudafricano expresa algunas de sus opiniones sobre el mundo, pero no se produce la misma relación identitaria entre creador (ficcional) del personaje y creador (real) de la obra.

Coetzee ofrece así un juego metaléptico donde autora y personaje comparten el mismo universo narrativo. Elizabeth ha decidido intervenir para cambiar el rumbo de una historia aburrida por culpa de un personaje aburrido. Por su parte, Paul no quiere más que estar tranquilo y vivir instalado en la rutina que le rodea, apartándose del papel que Costello pretende asignarle. La escritora desea que Paul Rayment se comporte como un héroe literario y, en concreto, como Don Quijote (Aubrey 2010:96). Al rechazar Paul ese papel, la novela trata sobre un héroe literario que simplemente no se comporta como Don Quijote pese a que su entorno –lector incluido- así lo espera. Es Paul un protagonista anodino e insulso que pese a contar con las características habituales de la que sería una figura idónea para provocar empatía en el lector –persona mayor, débil, necesitada, sin familia, que se asocia a una empatía estratégica *de buena voluntad*- pone continuamente trabas emocionales en nuestra recepción lectora para evitar esa creación de lazos afectivos.

Coetzee continúa con la idea presentada en *Foe* (1986) y *The Master of Petersburg* (1994) de hacer protagonista al escritor -Defoe y Dostoievski, respectivamente-, pero en *Slow Man* le da una nueva vuelta de tuerca al hacer que la escritora, Elizabeth Costello, sea a su vez un ser ficcional que ha utilizado en otras ocasiones como figuración paródica de su propia persona. La elección del autor de emplear a Costello y no crear un nuevo personaje totalmente independiente de ésta suma un carácter intertextual dentro de la obra del propio Coetzee que añade nuevos matices a la interpretación que podemos hacer de la novela.

El conocedor de la producción del escritor sudafricano sabe de la existencia de *Elizabeth Costello*, y sabe que Coetzee la emplea a modo de máscara para expresar sus opiniones sobre cuestiones como la creación literaria u otras más alejadas del mundo

literario como el animalismo. Partiendo de esa premisa, entender que la presencia de Costello en *Slow Man* es, de alguna manera, la presencia del propio autor, aporta un nuevo nivel de complejidad en las relaciones entre autor, narrador y personajes. Un nivel que lejos de aparecer plasmado en las propias páginas de la obra, surge del conocimiento del lector y por tanto, de la manera en que rellena los espacios de indeterminación de la novela.

Porque *Slow Man* es otra muestra de las obras de Coetzee cuyo objetivo está en generar una reflexión en el lector sobre la creación literaria necesaria para comprender el sentido de la obra. Nada queda al azar dentro del proceso creativo del escritor e incluso lo que puede parecer un arranque aburrido para la novela se puede convertir, si el lector es capaz de comprender la intención del escritor, en un recurso indispensable sin el que la obra perdería gran parte de su razón de ser.

## **7.2 La transportación dificultosa al mundo de Paul Rayment**

Con anterioridad hemos definido el fenómeno de la transportación como un proceso mental por el que el lector se siente involucrado cognitiva, emocional e imaginariamente en la historia narrada. El principal efecto de este fenómeno es que los personajes son percibidos como personas reales con mente propia y el mundo donde tienen lugar los acontecimientos cobra vida en nuestra imaginación.

Para lograr que se produzca la transportación del lector es necesario que se cumplan ciertas condiciones que predispongan su mente a dicho proceso cognitivo. Aspectos como las expectativas de lectura, el conocimiento previo sobre el tema, libro o autor son de gran importancia a este respecto, así como las características personales de cada lector (las conocidas como *diferencias individuales*), la propia construcción textual de la obra y por último los factores situacionales como pueden ser la comodidad durante la lectura o el cansancio que pueda tener el lector a la hora de empezar a leer.



Si dirigimos nuestra atención hacia la construcción de la primera parte de *Slow Man*, nada parece indicar que no sea posible el efecto de la transportación literaria. El universo en que se mueve Paul Rayment, ese universo que “has contracted to this flat and the block or two around, and it will not expand again” (25), es descrito de una forma que ayuda al lector a crear una imagen mental del mismo y de los acontecimientos que van sucediendo en él:

When the ambulancemen bring him home, Sheena is ready and waiting. It is she who reorganises his bedroom for him, supervises the cleaning woman, instructs the handyman where to install rails, and generally takes over. She has already drafted a day-by-day schedule for the two of them covering meals, exercises, and what she calls SC, stump care, which she tapes to the wall above his head. (23)

Habiendo leído ese fragmento el lector es capaz de imaginar esos primeros momentos tras la vuelta de Paul a su casa, el trajín de los cambios necesarios para adaptarla a las nuevas condiciones de su inquilino e incluso el papel de Sheena en todo ello. Las escenas costumbristas se suceden y permiten así al lector ir imaginándolas gracias a las descripciones que Coetzee va incorporando, tales como la del uso del retrete:

The first test of his physical powers comes when, with Sheena supporting his elbow, he attempts to use the toilet. The sitting-down manoeuvre defeats him: the left leg, the leg left to him, is as weak as putty. Sheena purses her lips. (23)

El lector cuenta con información suficiente como para imaginar vívidamente la situación que está teniendo lugar: La cuidadora le sostiene por el codo, Paul se siente derrotado porque su pierna izquierda es tan débil como si fuera de masilla. Incluso podemos imaginar a Sheena frunciendo la boca, lo que evoca una imagen mental de lo que sucede en casa del señor Rayment. Toda esa información sirve en primer lugar para visualizar las escenas que se van sucediendo pero a su vez nos permiten ir captando información sobre sus personajes y así tener unos modelos mentales que nos sirvan para imaginarlos como personas. Tras la descripción del uso del retrete, Coetzee continúa con los lavados de Paul:

‘Back to the bed at once,’ she says. ‘I’ll fetch you the potty.’

She calls the bedpan the potty; she calls his penis his willie. Halfway through a sponge bath, before dealing with the stump, she pauses and puts on a baby voice. ‘Now if he wants Sheena to

wash his willie, he must ask very nicely,' she says. 'Otherwise he will think Sheena is one of those naughty girls. Those naughty naughty girls.' (23-24)

Mediante una secuencia de acciones sencilla se está dando mucha información sobre Sheena y su comportamiento, lo que a su vez permite al lector rellenar todos los espacios de indeterminación del carácter de la cuidadora con sus propias inferencias. Mente infantil, persona que trata a los ancianos como niños... Coetzee da al lector la oportunidad de crear el dibujo mediante la unión de los puntos que va ofreciendo sobre Sheena, o esbozando directamente ciertas emociones que provoca en el protagonista, como cuando en voz del narrador dice “[h]e puts up with Sheena until the end of the week” y más adelante, en voz del propio Paul, “I cannot abide her” (24).

Una narración que presentaba un arranque con un gran potencial como fuente de conflicto parece irse desinflando poco a poco a medida que avanza el relato. Paul vive recluido en su hogar y no parece hacer nada para revertir esa situación. Las cuidadoras se suceden y el interés por cualquier nuevo acontecimiento en la narración que rompa con nuestro horizonte de expectativas se va apagando. Si la historia no destaca por una trama que nos atrape y no existen otros factores –sean estéticos, o discursivos- que retengan nuestra atención, el lector puede perder las ganas de seguir pasando página. Y *Slow Man* no solo cuenta con una trama con pocos acontecimientos a reseñar en su primera parte, sino que la narración de los mismos se realiza de una forma estéril y mecánica que unida a la aridez de su protagonista -un personaje huraño y cerrado a cualquier experiencia- rompe en gran medida las posibilidades de transportación a su universo narrativo.

Sin embargo, mientras que el arranque de la novela es totalmente aséptico y ausente de emociones, la situación cambia cuando Paul conoce a Marijana y empieza a sentirse interesado por ella. El relato pasa a llenarse de menciones continuas al enamoramiento que poco a poco va naciendo en el protagonista: “It is on the day of the book-dusting that what had been a mild interest in Marijana, an interest that had not amounted to more than curiosity, turns into something else” (50); “It is Marijana’s smile, lingering in his memory, that brings about the longed-for, the long-needed change” (72); o “I love you. That is all” (76) son ejemplos de fragmentos que atraen la atención del lector por su contenido emocional y pueden dar pie a que nazca el interés por lo que puede venir a continuación e incluso a sentirse identificado por el contenido emocional del relato. El amor es uno de los grandes temas de la literatura y la mayoría

de lectores ha sentido de forma directa o indirecta emociones parecidas, lo que puede provocar cierta resonancia entre los acontecimientos de la historia –acentuados por el desamparo del personaje- y los de sus experiencias personales.

Por lo tanto, tras un arranque deliberadamente carente de emociones, Coetzee va jugando con el contraste entre el afecto que va naciendo en su protagonista y la falta de empatía que el lector siente hacia él. Esta disparidad probablemente cause dificultades en el lector a la hora de sentirse transportado al universo narrativo de la historia, aunque no tiene por qué impedir que ese proceso tenga lugar. A fin de cuentas, se ha provocado un cambio en el horizonte de expectativa del lector con la aparición de Marijana y la reacción que ha causado en Paul, y esa variación puede ser suficiente para mantener su atención en el relato.

Hasta ese punto nada parece sugerir que la narración se escape de las características habituales de una ficción ilusionista: el mundo construido es verosímil y no existe ninguna transgresión de la ontología del universo narrativo. Ni los personajes apelan al lector ni delatan su condición ficcional. Tampoco se juega con la intertextualidad ni existen recursos metadiscursivos como en otras obras del escritor. Pero todo cambia cuando un personaje inesperado realiza su súbita aparición mediante un *deus ex machina* perfectamente planeado. Elizabeth Costello entra en acción y, presentándose como la escritora y creadora del relato de la vida de Paul Rayment, desbarata toda posibilidad de lectura compatible con una transportación literaria cómoda para el lector.

Para nuestra sorpresa, *Slow Man* se convierte en una metaficción que a partir del uso de esa abrupta metalepsis explora la naturaleza autorreferencial de la obra y sus efectos en el lector. La transportación literaria se ve dificultada sobremanera ante las continuas referencias al texto que estamos leyendo y con ello Coetzee exige del lector su mirada más crítica para comprender los mecanismos que construyen la obra y la relación que ésta tiene con nosotros. La frontera antes perfectamente definida entre nuestro mundo real y el mundo narrativo se hace porosa y nuestra estrategia de lectura tiene que adaptarse a esa nueva situación.

### 7.3 Rompiendo fronteras ontológicas

La mayoría de obras de Coetzee abordan la problemática de los límites y las zonas fronterizas. No nos estamos refiriendo solo al sentido de la relación metatextual entre texto y lector a la que se refería Derrida, sino también a las constantes alusiones de Coetzee a su propia autoría y a la naturaleza de la autoría en sí misma (Kossev 2009:61). La frontera según Coetzee separa el aquí del allí, el yo del otro, el humano del animal, el cuerpo y el alma, y el contraste en todos estos niveles de sentido se ve reflejado en obras como *Waiting for the Barbarians*, *Foe*, *Disgrace*, *Diary of a Bad Year* y, por supuesto, *Slow Man*. En la carrera del autor es tan importante la clara separación entre los que quedan a ambos lados de esa frontera como la ambigüedad que reside en ella, y en esas obras tenemos muestras de ambos acercamientos.

Coetzee requiere de esta manera una gran atención por parte del lector para poder captar la multitud de matices que construyen la complejidad de sus obras. Tal como hemos ido comentando, debemos desarrollar una mirada crítica sobre las mismas, lo que en ocasiones puede dificultar nuestra disponibilidad para sentirnos transportados a los mundos que el escritor crea en sus libros. Leer a Coetzee implica tomar una distancia óptima para enjuiciar el conjunto de la obra, lo que no siempre es compatible con salvar esa separación y adentrarse de lleno en el universo que habitan sus personajes.

Incluso cuando la narración aparenta alejarse de cualquier aspecto metatextual y con ello nos permite sentirnos transportados a los acontecimientos que tienen lugar en ella, muchas veces estaremos obviando parte del contenido subyacente al texto narrativo. El propio arranque de *Slow Man* es una muestra de esta situación. Leída de un modo ilusionista, la novela empieza con el atropello de Paul Rayment, su estancia en el hospital y posterior recuperación en el hogar. Sin embargo, ciertos detalles introducidos en el texto pueden dar pistas hacia otras direcciones que más adelante promueven nuevas interpretaciones metanarrativas.

Por ejemplo, el inicio del segundo capítulo cuenta con una escena que parece surgir del estado adormecido en que Paul está instalado tras el accidente. El narrador dice lo siguiente:

Something is coming to him. A letter at a time, *clack clack clack*, a message is being typed on a rosepink screen that trembles like water each time he blinks and is therefore quite likely his own inner eyelid. E-R-T-Y, say the letters, then F-R-I-V-O-L, then a trembling, then E, then Q-W-E-R-T-Y, on and on. (3)

El lector parece estar presenciando durante la lectura de estas líneas el propio acto de escritura, el sonido de las teclas, primero componiendo una palabra sin sentido (E-R-T-Y), luego “frívolo” –escrito como *FRIVOLE*, cuya E final puede estar apuntando al origen francés del protagonista, y por último QWERTY, que sin tener ningún significado se refiere a la distribución de las primeras teclas en una máquina de escribir o un ordenador. Una combinación de letras que puede estar apuntando hacia los inicios, sea de la propia escritura del texto real o, desde el punto de vista de Paul, de la dificultad de convertirse en un personaje literario (Wicomb 2009:9). Visto desde esa perspectiva, la metanarración empieza mucho antes de la aparición del personaje de Elizabeth Costello.

Sin embargo, el carácter metaficcional de *Slow Man* se presenta de forma explícita cuando Elizabeth Costello entra a la casa de Paul Rayment con intención de provocar cambios en la vida que el personaje está llevando hasta el momento y que poco tiene que ver con la de cualquier héroe literario. Costello está rompiendo con la frontera ontológica que separa a creador y creación para compartir con su personaje el universo ficcional que ella mismo ha creado. A diferencia de *Foe*, donde era un personaje femenino el que va en busca de un autor, en *Slow Man* es la novelista quien va en busca de su personaje (Pellow 2009:530). Este juego narrativo hace que los acontecimientos de la novela, así como los personajes, no tengan una relación realista entre ellos por sus diferencias ontológicas, pero Coetzee realiza un abordaje de esta situación que sí que sigue ese tipo de narración ilusionista. Gracias al uso de la metalepsis, si observáramos los sucesos sin saber de qué hablan los personajes, podríamos asegurar que se trata de una novela de corte convencional.

La peculiaridad de este recurso narrativo puede llevar a un mayor desasosiego que en el caso de las metaficciones diegéticas donde queda perfectamente definido el terreno del autor y el de los personajes. En esas obras es fácil identificar la posición del escritor en un estrato ontológico separado del de sus personajes, ya que las intervenciones de éste, así como su universo al completo, quedan acotados en un discurso separado del de sus creaciones. Sea el autor una representación fiel a la

realidad empírica o una imagen totalmente ficcional, la narración permite identificar cada uno de los estratos ontológicos y nos ayuda a crear un mapa mental del relato tal como muestra la siguiente figura:

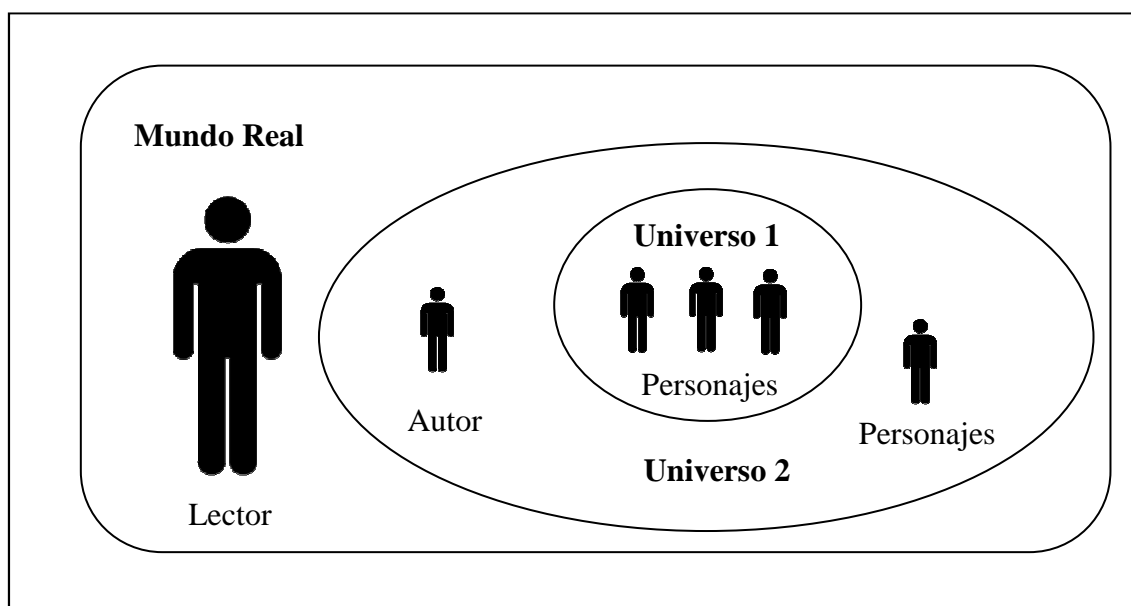


figura 22. Esquema de relaciones ontológicas durante la lectura de una metaficción diegética

En la recepción de este tipo de obra, el lector se siente transportado en una primera etapa al Universo 1, mundo narrativo donde tiene lugar el relato principal y donde viven los personajes que ha creado el autor del Universo 2 -que puede a su vez tener su correspondencia en nuestro mundo a través del escritor real-. Cuando la figura del autor aparece de forma explícita en el relato y rompe de esa forma la inmersión del lector en el primer nivel del relato, acostumbra a darse la situación de que no interrumpe la transportación a ese segundo universo que lo contiene (Universo 2). Por lo tanto, el marco no se rompe sino que se expande para incluir al autor como otro personaje ficcional de la obra literaria (McHale 1987a:198). El autor se convierte así en otra herramienta para la exploración y explotación de la ontología. Tal como explica McHale, funciona a dos niveles teóricos distintos dentro de la estructura ontológica: como vehículo de hechos autobiográficos dentro del mundo ficcional que contiene a su vez el submundo de su creación –lo que hemos llamado Universo 2-, y como el creador de ese mundo, ocupando un nivel visiblemente superior a este (1987a:202).

La ruptura de la transportación se convierte así en una redirección del foco del lector hacia el mundo del autor, que a su vez puede contar con otros personajes dentro de su mismo nivel ontológico. Esta modalidad metaficcional se puede interpretar de esta forma como una ruptura parcial de la transportación del lector, ruptura que reconduce la atención hacia el mundo narrativo intermedio entre la ficción principal y el mundo real del lector.

Por el contrario, la metalepsis empleada en *Slow Man* difiere de la modalidad anterior en la relación que existe entre los universos 1 y 2. Si en el caso de la metaficción clásica los mundos de autor y personajes estaban perfectamente separados por una frontera ontológica, en el caso de la metalepsis se produce la situación descrita en la siguiente figura:

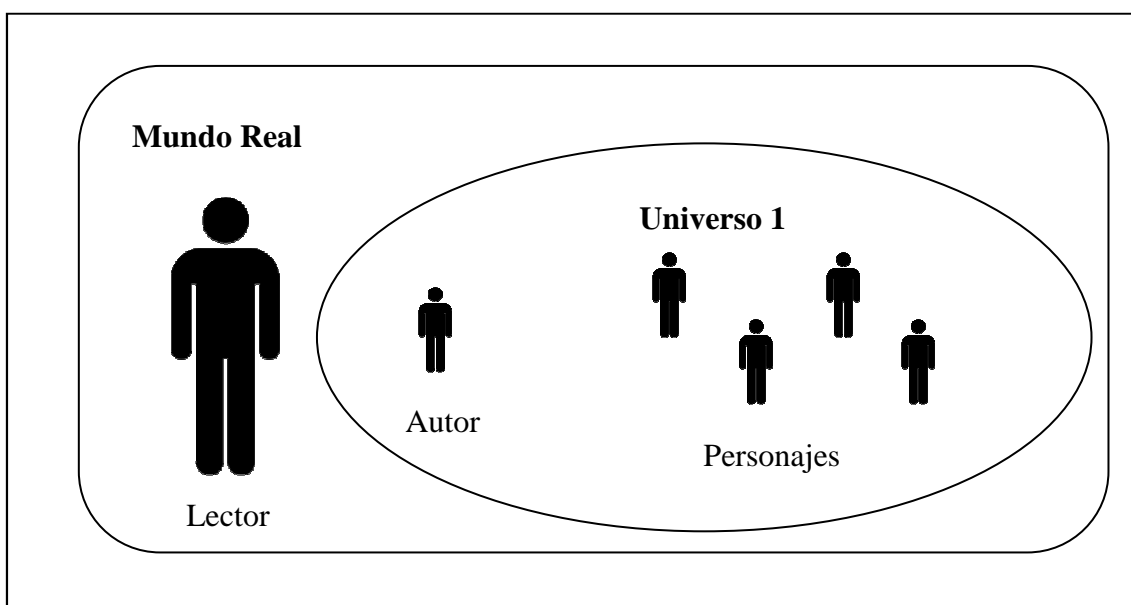


figura 23. Esquema de relaciones ontológicas provocado por la metalepsis

La aparición de Elizabeth Costello no reconduce al lector desde el universo inicial a un segundo universo separado ontológicamente, sino que los fusiona en un único mundo narrativo que autor y personajes comparten. Se produce una violación de los niveles narrativos. Es ella la que parece entrar en el mundo de Paul Rayment siguiendo el concepto clásico de metalepsis como transgresión, donde el autor se inmiscuye en su ficción como figura de su capacidad creadora (Genette 2004:24-25), teniendo en cuenta que en el caso de *Slow Man* no es Coetzee quien realiza el traslado

diegético, sino su alter ego ficcional. Es, por así decirlo, la representación ficcional de una metalepsis dentro del propio relato donde la supuesta autora real, Elizabeth Costello, entra en el mundo ficcional de su obra para poder manipular los acontecimientos que están teniendo lugar –y que están siendo escritos por ella-.

Como decíamos, este tipo de metaficción se hace más difícil de gestionar por parte del lector, ya que la explicación formal que debe encontrar a esta relación entre creador y creaciones no es tan inmediata como la de una metaficción clásica. Como describe Jorge Lagos en su artículo sobre esta figura retórica, “la incorporación [de la metalepsis] descoloca al lector empírico de textos literarios porque la narración rompe con su propio verosímil instaurado” (2011:83).

Costello mantiene cierto misterio sobre su identidad en los primeros instantes que comparte con su personaje. Esos momentos permiten a Coetzee jugar con el lector y su percepción de lo que está sucediendo. Cuando la mujer dice “‘Bad heart,’ she says, fanning herself. ‘Nearly as much of an impediment as’ (she pauses to catch her breath) ‘a bad leg.’”, el narrador esconde el detalle de la relación entre creación y creador y añade que “[c]oming from a stranger the remark strikes him as inappropriate, unseemly” (80). Se nos sitúa así en el punto de vista de Paul Rayment, quien asiste a una situación que, como a nosotros, le desconcierta.

De hecho, Costello añade un punto de suspense a su presentación diciendo que “‘I was going to say I was from the State Library,’ she says. ‘I was going to introduce myself as one of the Library’s volunteers, come to assess the scale of your donation, the physical scale, I mean, the dimensions, so that we could plan ahead. Later it would have come out who I actually am.’” (80). También da algunos detalles personales de Paul, ayudando o tal vez confundiendo al lector con las posibles relaciones que puede haber entre esos dos personajes.

Pero no es hasta un poco más adelante cuando podemos unir todas las piezas y comprender que Elizabeth Costello es la autora ficcional del libro que estamos leyendo. La mujer pide a Paul que le dé la mano y dice lo siguiente:

‘So,’ she says. ‘I am rather a doubting Thomas, as you see.’ And when he looks puzzled: ‘I mean, wanting to explore for myself what kind of being you are. Wanting to be sure,’ she proceeds, and now he is really losing her, ‘that our two bodies would not just pass through each



other. Naïve, of course. We are not ghosts, either of us – why should I have thought so? Shall we proceed?’

Heavily she seats herself again, squares her shoulders, and begins to recite. ‘*The blow catches him from the right, sharp and surprising and painful, like a bolt of electricity, lifting him up off the bicycle. Relax! he tells himself as he tumbles through the air, and so forth.*’ (81)

Costello se descubre en ese instante como la escritora de una novela en la que de alguna manera ha logrado corporeizarse. El fragmento es exactamente el mismo que el arranque de *Slow Man*, lo que requiere de nuestra atención y de un uso de la memoria a más largo plazo que la que estamos acostumbrados a utilizar durante la lectura -la conocida como memoria de trabajo-. No todos los lectores son capaces de recordar con facilidad ese fragmento textual separado más de ochenta páginas del punto actual, pero muy probablemente recuerden la situación que da lugar a todos los acontecimientos que han llevado al protagonista frente a su autora. Paul está, en una situación que mezcla autorreferencia y metaficcionalidad, escuchando cómo le cuentan su propia historia; de alguna manera, le están leyendo *Slow Man* (Aubrey 2010:97). Además, el gesto de Costello de dar la mano a Paul se puede entender como una exploración de los límites ontológicos de su persona y la de su personaje, con lo que comprendemos que la autora está experimentando por primera vez con este tipo de relaciones ficcionales. La corporeidad de Paul no solo se hace relevante en ese fragmento. Su amputación señala al lector la frontera de su vida entre el pasado sin discapacidad y la nueva condición a la que se resiste a formar parte, rechazando cualquier prótesis que confirme su estatus de minusvalía (Kossew 2009:65).

Volviendo a Costello, la incredulidad y cautela que demuestra en cada uno de sus pasos acompañan a la inverosimilitud de un relato que con mucha probabilidad lleva a un estado de desasosiego en el lector por su extrañeza. Con la metalepsis narrativa empleada asistimos a la fusión de narrador y mundo narrado, lo que como resultado provoca una ruptura total de la relación entre los elementos de la narración y de la historia, y una dislocación de la estructura novelesca merced a la ruptura de las normas que rigen el relato (Lagos 2011:84). Si en obras como *Niebla* existe una relación de identidad entre autor empírico y autor representado, en el caso de *Slow Man* la figura de Costello no corresponde con la del autor empírico (Coetzee), sino que es una portavoz de las ironías teóricas del propio escritor que ya utiliza en la obra *Elizabeth Costello* (2003), tratándose de una intertextualidad condicionada con esa obra ya que, sin ella,

Costello no existiría. Gracias a esa peculiaridad, Coetzee se permite emplear la voz de la escritura para ironizar sobre la tradición literaria y con ello sobre cuestiones como por qué un personaje no puede ser un hombre lento y aburrido. Además, gracias a la naturaleza de inmigrante de Costello en términos de mundos posibles -llegando al mundo en que Paul es un nativo- el lector puede ser aún más consciente de la naturaleza artificiosa de un texto que destaca su espacio intertextual a través de esa *identidad transmundo* respecto a la transmigración de personajes entre universos ficcionales (McHale 1987:56).

*Elizabeth Costello* está compuesta de ocho capítulos o lecciones más un epílogo constituido por una carta de Lady Chandos a Francis Bacon. Las lecciones fueron empleadas por el propio escritor para dar metaconferencias en las que hablaba a través de la autora ficcional para poner en su boca sus propias opiniones sobre las distintas cuestiones que aborda, efecto que repite en *Slow Man*. La ficción le puede servir como forma de elusión de responsabilidades, ya que permite a Coetzee articular argumentos en términos contundentes sin tomar responsabilidad directa sobre ellos (Attridge 2004b:149). Sin embargo, no debemos limitar esa hipótesis a comprender los razonamientos presentados a través de Costello como argumentos, o que la creación de los mismos es el propósito fundamental por el que han sido escritos. Estaríamos olvidando el propósito de la obra en sí y con ello, de esa ficcionalidad que precisamente estamos estudiando.

En este conjunto de lecciones ya podemos apreciar las diferencias y similitudes entre Costello y su creador, Coetzee. Ella es católica y australiano-irlandesa. Él es sudafricano pero vive en Australia y en los Estados Unidos, y en *Youth* relata que pretendió ser católico para ahorrarse las clases de instrucción religiosa. Costello es una escritora famosa a nivel mundial y Coetzee recibió el Premio Nobel de Literatura el mismo año de la publicación de esta obra. Ninguno de los dos escribe una literatura confortante e incluso dos de sus obras (*The House on Eccles* para Costello y *Foe* para Coetzee) crean un juego intertextual con la reescritura de dos clásicos (*Ulysses* y *Robinson Crusoe*, respectivamente).

Especialmente remarcable por su relación con el estudio de *Slow Man* es la primera pieza de *Elizabeth Costello*. La primera de las lecciones (*Realism*) es una metaficción cuyo arranque resume en muy pocas líneas el proceso de transportación

literaria por el que el lector se puede sentir dentro del universo de una obra de tipo realista:

There is first of all the problem of the opening, namely, how to get us from where we are, which is, as yet, nowhere, to the far bank. It is a simple bridging problem, a problem of knocking together a bridge. People solve such problems every day. They solve them, and having solved them push on.

Let us assume that, however it may have been done, it is done. Let us take it that the bridge is built and crossed, that we can put it out of our mind. We have left behind the territory in which we were. We are in the far territory, where we want to be. (2004:1)

Esta introducción, llevada a cabo por un narrador omnisciente que continúa con la descripción de Elizabeth Costello y su participación en la primera de las conferencias, es una verdadera declaración de intenciones sobre lo que va a ser el conjunto de la obra: una lección titulada *Realism* que ya en su primera frase recurre a un metadiscurso que describe ese viaje del lector desde su realidad empírica hasta el mundo ficcional a través de ese puente que hay que construir y cruzar.

El resto de la lección sigue el proceso de presentarnos de forma explícita cada uno de los detalles que convierte una obra en una novela realista. Así, al describir a Costello un poco más adelante, el narrador dice “[t]he blue costume, the greasy hair, are details, signs of a moderate realism. Supply the particulars, allow the significations to emerge of themselves. A procedure pioneered by Daniel Defoe” (4). La narración también nos muestra las costuras de las elipsis en fragmentos como “[t]here is a scene in the restaurant, mainly dialogue, which we will skip. We resume back at the hotel,...” (7), “[w]e skip ahead again, a skip this time in the text rather than in the performance” (24) o “[a] gap” (27); o describe el potencial de una ficción realista al decir que “[i]sn't that what is most important about fiction: that it takes us out of ourselves, into other lives?” (23). El juego autoreferencial tiene lugar incluso durante la propia conferencia de Elizabeth Costello, quien hace mención al relato de Kafka (*Informe para una academia*), historia sobre un simio que pronuncia un discurso ante una asociación de gente erudita. Si somos conscientes de la ironía, esa situación es exactamente la que está teniendo lugar con la escritora como protagonista, lo que sitúa a Costello al nivel del simio, y a Coetzee en el de Kafka.

El resto de lecciones sirven a Coetzee para dar su opinión -libre de cualquier responsabilidad gracias a la máscara que emplea con las palabras de Costello- sobre algunos de sus temas de interés. La segunda lección (*The Novel in Africa*) aborda la cuestión de la oralidad en la tradición africana a través de Emmanuel Egudu, interlocutor de Elizabeth Costello.

Según Egudu, la cultura africana es esencialmente oral y hostil a la lectura privada e íntima, por lo que cualquier escritor africano está condenado a desarrollar su carrera profesional fuera de este continente. Pese a su carácter reflexivo sobre la novela, este capítulo mantiene un estilo realista que no rompe en ningún momento el realismo que sí rompía en el capítulo anterior y no deja de ser una vía mediante la que Coetzee puede expresar sus opiniones sobre un tema de especial relevancia en sus escritor pese a las diferencias que puede tener con Egudu (el color de piel, por ejemplo, lo que le da una perspectiva totalmente opuesta en cuestiones históricas y sociales).

Las lecciones tres y cuatro (*The Lives of Animals*) son un alegato del animalismo y el vegetarianismo que defiende Coetzee en obras como *Disgrace*, pero acercándose desde la forma del diálogo platónico. *The Humanities in Africa* vuelven a la cuestión de los estudios humanísticos en este continente, mientras que *The Problem of Evil* aborda la tesis de que la escritura en sí, como forma de aventura moral, tiene el potencial de resultar peligrosa, acercándose a esa cuestión tan espinosa desde una obra de Paul West (autor real) sobre Hitler. La séptima lección, *Eros*, consiste en una conferencia de Costello sobre las relaciones sexuales entre dioses y humanos en los mitos y la envidia que pueden sentir los primeros hacia los segundos por sus orgasmos, irónicamente asociados a su mortalidad.

La octava lección, *At the gate*, cambia totalmente de registro y consiste en una narración donde Costello visita una suerte de purgatorio que parece diseñado a base de tópicos literarios para torturar a los escritores que acaban en él. La protagonista se ve obligada a seguir un procedimiento kafkiano (“a long line leading to who knows what featureless functionary in what chancellery in what castle” (198)) en un pueblo construido a base de clichés (“At the café she orders a drink in Italian--the right language, she says to herself, for such an opera-buffa town” (200)) y con jueces que la protagonista “half expects them to be creatures out of Grandville: crocodile, ass, raven, deathwatch beetle.” (202). La lección sirve para que Coetzee reflexione sobre el poder

de las creencias en los escritores, poniendo en boca de Costello que “a belief is a resistance, an obstacle” (203). Ciertos críticos se preguntan si no es la última visión de “an old dog, his lion-coloured hide scarred from innumerable manglings” (228) un recurso intertextual que hace referencia al perro del final de *Disgrace* y de esa forma una expresión del propio Coetzee y de su falta de fe en la literatura al escribir: “[t]oo literary, she thinks again. A curse on literature!” (228).

Advierte David Lodge en su reseña de *Elizabeth Costello* que esta obra requiere una segunda lectura pese a la que sigue ofreciendo una lectura ambigua, en parte debido a la forma en que la “novela” mezcla y transgrede las convenciones genéricas (Lodge 2003). Que sea precisamente el personaje de Costello el que aparece en las páginas de *Slow Man* hace de su presencia un dato revelador sobre las intenciones de Coetzee. Una novela de aparente corte ilusionista se convierte en una obra metaficcional y autorreferencial a partir del uso de la metalepsis. Un gesto que los lectores que conozcan la obra de Coetzee y, en concreto, al personaje de Elizabeth Costello dota de significaciones adicionales a su lectura de este relato.

La metalepsis que protagoniza Costello, y que cumple con el principio enunciado por Genette -intrusión del narrador o narratario extradiegético en el universo diegético (1971:244)- evidencia el afán de Coetzee de cometer una infracción contra las normas de construcción del relato (Lagos 2011:86). El escritor presenta una ilusión de realidad adecuada para sus reflexiones irónicas sobre la tradición de la novela a través de un personaje que ha nacido con ese fin. Con ello, la fusión de mundos de autora y personaje causa en el lector una sensación de desasosiego o extrañamiento cercano al que Borges describía en *Magias parciales del Quijote*:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro *Las Mil y Una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en él también los escriben. (1974:669)

Eso es precisamente lo que sucede con la aparición de Elizabeth Costello en *Slow Man*. La novela deja de ser una historia sobre un hombre con una pierna amputada y sin futuro ni pasiones para convertirse en un texto profundamente metanarrativo e

intertextual, aunque logra que sigamos interesados en el destino de los personajes y no dejemos de emocionarnos con la historia. *Slow Man* es una novela también sobre la construcción de una ficción narrativa, el poder e importancia de las historias, y la complicada relación entre un escritor y sus personajes (Aubrey 2010:99), y todo a través del prisma irónico de la máscara que es Costello para su autor empírico, Coetzee.

Se produce de esta forma la reacción que venimos asociando a la literatura de Coetzee, quien nos recentra en nuestro mundo real para desarrollar una mirada crítica sobre el acto de creación de la obra. En el caso de *Slow Man*, debemos además sumarle el yermo de un universo que se desprende de la vida de Paul Rayment y que apenas provoca ningún interés. Esta dificultad de sumergirnos en el mundo del relato tiene la finalidad de permitirnos mantener una perspectiva crítica ante el proceso de lectura gracias a la distancia que tomamos respecto a la narración. Podemos enjuiciar el truco de la metalepsis y sobre todo los motivos que han llevado al lector a emplearlo.

El lector se ve obligado a mantener una inteligencia vigilante frente a cada detalle de la trama. Nunca puede estar seguro de lo que es real o imaginado en el mundo narrativo, e incluso como dice el propio Paul, de si todo lo que sucede está pasando en vida o si tiene lugar después de ésta (Kossew 2009:66). Partiendo de que la aparición de Costello es indudablemente la intrusión metatextual de una autora que rompe el efecto de realidad que estaba produciendo la narración hasta ese momento, el resto de asunciones está sembrado de una duda causada por la propia escritora:

For both Paul and the reader, the remainder of the textual journey will be in company with Elizabeth who, it appears, like the ‘gods’ has the power to guide and control the narrative and therefore Paul’s fate as a character within it. Yet Elizabeth emphasizes her own mortality, suffering a heart complaint and looking ‘white about the gills’ (83). The boundary between ‘real’ and ‘imagined’, ‘life’ and ‘death’, ‘real life’ and ‘text’ is thereby made problematical. Elizabeth is both visitor and visitation, recalling the classical threshold between life and afterlife (the portal or gate), between gods and mortals, which is, by its very nature, a permeable boundary. (Kossew 2009:67)

Ese es probablemente uno de los rasgos que mayor desconcierto provoca en el lector la presencia de Costello en el relato. A diferencia de otros autores que se presentan como dioses, la escritora no tiene ningún problema en aceptar sus limitaciones, entre ellas el control que tiene sobre Paul: “‘You came to me,’ she says. ‘In certain respects I am not in command of what comes to me’” (81). Coetzee está

jugando en ese fragmento con la idea pirandelliana del autor que una vez ha creado un personaje es incapaz de controlar sus actos.

Son muchos los escritores que han reflejado esa idea en su proceso creativo. William Faulkner decía que una vez daba a luz al personaje y éste se ponía de pie y comenzaba a moverse, lo único que podía hacer era trotar detrás de él con un papel y un lápiz tratando de mantenerse cerca el tiempo suficiente para escribir lo que dice y hace. Joseph Conrad hablaba de amistad cuando se refería a Charles Marlow, uno de sus personajes más célebres, cuya relación se había hecho más íntima con el paso de los años y la reaparición en varias novelas.

La figura de Costello cumple con las condiciones descritas por Faulkner sobre el trabajo del escritor, una figura omnisciente pero en ningún caso omnipotente, quedando simplemente como un personaje encargado de observar atentamente al protagonista y guardar registro de sus acciones en lugar de crearlas desde el material de su imaginación. Coetzee describe en este sentido, según Pieter Vermeulen, que la relación entre autor y personaje, lejos de ser una cuestión de dominio unidireccional, es de hecho una relación de dependencia recíproca (2013:664) donde la autora conoce no solo los acontecimientos que han sucedido en la vida de Paul Rayment desde el accidente, sino también sus pensamientos más íntimos. Lo demuestra cuando le habla del incipiente interés que siente por Marijana: “[t]o whom you blurt out your feelings, instead of keeping them to yourself, though you have no idea *and you know you have no idea* what the consequences will be” (82).

La presencia de Costello en su anterior obra, *Elizabeth Costello*, sirve además para dotar de mayor profundidad intertextual a este personaje que al resto, lo que de alguna forma la sitúa en un estado de mayor presencia ficcional. No limitándose a lo que el lector pueda recordar de esa otra novela, el escritor introduce detalles de la vida anterior de Costello a través de los otros personajes, rizando el rizo ontológico. Cuando Paul comienza a recordar quién es la autora descubrimos que ha leído algunos artículos suyos e incluso que “[h]e tried once to read a book by her, a novel, but gave up on it, it did not hold his attention” (82). Costello es algo más que un personaje de *Slow Man*: su grado de ficcionalidad, situado en un nivel adicional al de Paul o Marijana, queda expresado a partir de su presencia en otras obras de Coetzee.

Sin embargo, esa superioridad ontológica de Costello no queda reflejada en sus múltiples limitaciones. Sumadas a sus múltiples achaques, las menciones a su omnipresencia pero no omnipotencia aparecen a lo largo del relato y no dejan que olvidemos que Costello ha entrado en su propia creación sin ser capaz de controlar los acontecimientos a voluntad. Y no solo eso. La escritora tampoco tiene una idea clara de qué es lo que tiene que realizar, reflejando así otra de las cuestiones comunes en la creación literaria: El bloqueo del autor. Esta situación se hace especialmente visible cuando Costello culpa a Paul Rayment de su inactividad pero no es capaz de proponer soluciones al relato para que este vuelva a ser interesante:

‘What case would you prefer me to make?’ he says. ‘What story would make me worthy of your attention?’

‘How must I know? Think of something.’ (84)

Elisabeth empuja a Paul a que cambie de vida, que recapacite, pero a la vez no sabe cómo lograrlo. Se siente encerrada por una historia de la que no tiene control pero que, como dice en distintas ocasiones, simplemente vino a ella: “You occurred to me — a man with a bad leg and no future and an unsuitable passion. That was where it started. Where we go from there I have no idea. Have you any proposal?” (85).

La dificultad añadida para el lector deriva de que Coetzee no se limita a desarrollar esta metalepsis narrativa y hacer patente la irrupción del autor en su propia obra, sino que juega continuamente con el discurso de los distintos personajes para añadir más confusión. Por ejemplo, en un punto del relato Paul llega a la conclusión errónea de que la escritora está simplemente recopilando datos de su vida para una futura obra que se pueda inspirar en él. En cambio, desde nuestra perspectiva sabemos mucho más que el protagonista: Costello está escribiendo *Slow Man* (Pellow 2009:534).

Que leamos una obra que alude a sí misma y a su proceso de creación añade una autorreferencia sobre la que muchos autores han escrito aludiendo no solo a la literatura sino a otros campos como la música, las matemáticas o la lógica. Douglas Hofstadter ha analizado ese fenómeno mediante el concepto de los *bucles extraños*. Este tipo de estructuras fueron propuestas por el autor en su obra *Gödel, Escher, Bach* (1987) y pueden resumirse como bucles en una estructura jerarquizada que al moverse hacia arriba o hacia abajo a nivel jerárquico acaban en el punto de inicio. Hofstadter lo define así en su obra *Yo soy un extraño bucle*:



Lo que quiero decir por "bucle extraño" es - aquí va, de todos modos, una primera punzada - no un circuito físico abstracto, sino un bucle en el que, en la serie de etapas que constituyen el ciclo-alrededor, hay un cambio de un nivel de abstracción (o estructura) a otro, lo que se siente como un movimiento hacia arriba en una jerarquía de alguna manera y, sin embargo, los sucesivos "hacia arriba" cambian a su vez para dar lugar a un ciclo cerrado. Esto es, a pesar de la sensación de que salgan cada vez más de su propio origen, uno termina, con el consiguiente choque, exactamente donde se había comenzado. En resumen, un bucle extraño es un lazo de retroalimentación paradójica a nivel cruzado (2008:101).

Tal como se puede observar en las dos obras de Hofstadter, los bucles extraños son estructuras que pueden apreciarse en campos como la música, las matemáticas o el propio estudio de la mente (un cerebro pensando cómo piensa un cerebro). La literatura no queda exenta de este tipo de estructuras y la metaficción es el ejemplo paradigmático: una obra ficcional que hace referencia a sus propios mecanismos.

En *Slow Man* el bucle extraño funciona de la siguiente manera: Elizabeth Costello aparece en la obra que está escribiendo, y con su aparición está a su vez generando contenido para la misma obra. Visto en una estructura de niveles, tenemos a Elizabeth Costello (escritora, primer nivel) que está escribiendo la historia de Paul Rayment (personaje, segundo nivel), en la que aparece Elizabeth Costello (personaje, segundo nivel) escribiendo la historia que estamos leyendo (tercer nivel que salta al primer nivel).

Gracias al bucle extraño que se produce con la aparición de Elizabeth Costello en *Slow Man*, el lector puede afirmar que sabe algo que Paul Rayment desconoce, y es que su relación con Costello es la de una creación con su creadora. De algo que inicialmente sospechamos por las líneas que repite Costello sobre el inicio de la obra vamos teniendo mayor seguridad a partir de su creciente rol en los acontecimientos y en sus habilidades y conocimientos no realistas en relación con lo que sería una obra de carácter ilusionista. Costello sabe cosas que nadie podría saber sobre la vida de Rayment, así como de muchas otras personas porque aunque "han llegado a ella", es su autora y cuenta con toda esa información (Pellow 2009:536). Esa posición de superioridad se puede apreciar en las continuas peleas con su personaje protagonista, quien no comprende los motivos de la aparición de esta mujer:

'And why should I put up with that? What if I refuse?'

'You must put up with it. It is not for you to say.' (87)

Además, una vez superada la primera etapa de incapacidad de Costello de proponer soluciones tiene lugar un episodio que refleja muy bien el carácter intrusivo de la autora en la vida de su protagonista. Costello pretende dar continuidad a una subtrama que había esbozado en las primeras páginas de la novela y que había quedado en una simple anécdota: el cruce con la mujer ciega en el ascensor del hospital. La autora intenta que Rayment cese en cualquier intención que tenga en su relación con Marijana y que recuerde a Marianna. Se excusa en que nada de lo que pasa en nuestras vidas carece de significado, para a continuación ponerle al corriente de la vida de la mujer con gafas oscuras. Esta situación es una nueva muestra de que Costello es la creadora ficcional de esa historia, ya que conoce al detalle toda interioridad de la vida de la mujer ciega.

Es durante la lectura de estas páginas cuando el contraste entre las limitaciones de Costello a la hora de provocar los acontecimientos del relato y su omnisciencia se ve mejor reflejado. Pasamos de las reflexiones de Rayment sobre por qué esa mujer sabe tanto de él -“[i]t is as if she were reading his diary. It is as if he kept a diary, and this woman crept nightly into the flat and read his secrets. But there is no diary, unless he writes in his sleep” (97)- a situaciones en la que Costello admite su escaso poder en ciertas cuestiones: “[a]nd no, the other Marijana, the nurse woman, was not my idea, if that is what you are wondering. There is no system for these things” (99) o “I say it again: this is your story, not mine. The moment you decide to take charge, I will fade away. You will hear no more from me; it will be as if I had never existed” (100).

En cambio, de los datos que sí ha creado no guarda ningún tipo de reparo en demostrar que conoce tanto los aspectos externos de un personaje como los privados. De Marianna dice lo siguiente:

It so happens that Marianna is at a loose end today. Does not know what to do with herself. Be in the cafe on the corner, Alfredo's I think it is called, at five this afternoon, and I will bring her to you. Dress up, even if she can't see. I will bring her, then I will bid adieu. Don't ask me how I do these things, it's not magic, I just do them. (101)

Y si hay un momento en que esta ambivalencia queda reflejada de forma explícita en el propio discurso es hacia el final del breve encuentro entre Rayment y Marianna. Es la respuesta de esta última la que abre distintas interpretaciones que el propio Rayment parece no haber entendido (Pellow 2009:537):

'Mrs Costello does not know everything. She cannot know what I do not know.'

'Yes.' (106)

¿A qué se está refiriendo Marianna? Podemos comprender que ese sí da la razón a Rayment y con ello acepta que la señora Costello no lo sabe todo, pero también se puede comprender como un sí en contra de la argumentación del protagonista. No existe una respuesta única sobre qué interpretación es la correcta, y precisamente en esa ambivalencia radica la fuerza de esa breve afirmación. El lector es libre de elegir, de forma más o menos deliberada, el sentido del sí de Marianna; puede cambiar su juicio en función de lo que lee a continuación; o simplemente puede entender el juego de Coetzee y dejar un espacio de indeterminación.

Además, el papel de Marianna no queda reducido a ese encuentro, ya que sirve más adelante para describir de nuevo el proceso creativo de Costello. Siempre a través de Rayment, la autora parece realmente interesada en el potencial de la mujer ciega e incluso provoca al protagonista con la posibilidad de centrarse en ella al decirle “[d]rop you, take up Marianna: maybe I won't, maybe I will. Who knows what one may not be driven to” (117). La breve aparición de Marianna parece haber dado suficiente material como para captar la atención de Costello –y al hacer esto explícito, también capta la atención del lector-, algo que se destapa en el relato a través de un pensamiento de Paul, que duda de si él será “simply one passage among many in Marianna’s quest for love” (118). Sumado a que un poco más adelante, el protagonista encuentra un texto del cuaderno de Costello donde aparece un personaje femenino de identidad desconocida, el lector cuenta con información suficiente como para pensar que tal vez esa posibilidad de abandonar a Paul Rayment y centrarse en Marianna puede acabar cumpliéndose en el relato principal de *Slow Man*.

No es hasta unas cuarenta páginas más adelante que conocemos el motivo por el que Costello se empeña en provocar a Paul para que sea ese héroe que él se niega a ser: “Should I abandon you and start anew somewhere else? I am sure that would make you happy. But I can't. Too much of a blow to my pride. No, I have to press on to the end” (155).

Estos juegos entre autora y personaje son continuos y dificultan en gran medida la transportación del lector al abordar de manera explícita el propio proceso de creación de la obra que tiene en sus manos. Paradójicamente, sus conversaciones adoptan un tono

de narración ilusionista que no perjudica que se produzca esa misma transportación, lo que lleva a un importante contraste entre los acontecimientos narrados y la naturaleza de los mismos. La construcción de *Slow Man* sigue apareciendo en sus propias páginas, pero temporalmente deja de hacerlo de forma explícita y lo hace desde el discurso de Costello y Rayment. Sin embargo, la situación cambia cuando la escritora hace referencia exacta a un fragmento que poco antes hemos leído:

*He finds her by the riverside, sitting on a bench, clustered around by ducks that she seems to be feeding — it may be simple, as an account, its simplicity may even beguile one, but it is not good enough. It does not bring me to life. Bringing me to life may not be important to you, but it has the drawback of not bringing you to life either. (159)*

En este párrafo, Costello es capaz de devolver nuestra atención a la superficie textual y alejarnos así de la transportación al mundo que habita junto a su personaje. Y no solo nos permite prestar atención a esas palabras poco antes leídas, sino también a la reflexión que hace de ellas. La escritora destaca la simplicidad del texto y con ello la poca capacidad para hacerle cobrar vida, lo que irónicamente es el efecto último de toda transportación del lector en una obra ficcional. En este juego metaléptico autorreferencial, Coetzee no solo vuelve a fundir en uno los mundos de creador y creación sino que la fisura apunta su foco de atención sobre sí misma y sobre su función de ruptura de la ilusión de un mundo narrativo. Costello acepta que la construcción simbólica que ha hecho de sí misma no le hace cobrar vida, yendo en contra de la definición que se hace sobre la transportación literaria y sobre su capacidad de hacer cobrar vida a los personajes en la mente del lector a partir de su interpretación de la obra.

Las reflexiones sobre la capacidad creadora de la autora vuelven más adelante, haciendo mención al proceso por el que un personaje nace en la mente del escritor. Como es de suponer, cuando un personaje es imaginado, éste tiene que empezar a andar para que el propio escritor sea capaz de imaginarle una personalidad, unas emociones, una mente. De alguna forma, el autor emplea sus habilidades de interpretación de mentes ajenas con personajes nacidos de su propia creación imaginaria, de forma que poniéndolos en situaciones hipotéticas los ve actuar de la forma que su propia mente haya decidido que sea la más coherente. Es el caso de Paul Rayment, a quien Costello confiesa lo siguiente: “It is new to me, Paul, I promise you. You came to me with no

history attached. A man with one leg and an unfortunate passion for his nurse, that was all. Your prior life was virgin territory” (195).

## 7.4 Del desconcierto como emoción lectora

*Slow Man* es una de las obras de Coetzee que mayor desconcierto generan en el lector por la súbita ruptura de sus expectativas. Si la primera mitad de la obra parece indicar que estamos leyendo una ficción de carácter ilusionista sin mayor repercusión en cualquier aspecto literario que no sea la propia historia de Paul Rayment, la repentina y sorpresiva intrusión de Elizabeth Costello cambia totalmente las reglas del juego y nos sitúa frente a una obra muy consciente de sí misma, donde el relato y sus personajes no dejan de emplear referencias hacia la naturaleza de la propia obra y donde el ritmo de la narración pasa a ser conducido por el conflicto existente entre una escritora que ha caído en un bloqueo creativo y un protagonista que no desea cumplir con el papel que ella espera que interprete.

Ese inesperado cambio de hábitos perceptivos en nuestra lectura es probablemente la mayor fuente de desasosiego durante la recepción de la obra, pero no la única. Todo está hilado de forma que nada ni nadie cumpla con un papel cómodo para el lector. El protagonista es huraño, frío, carente de empatía y sobre todo de la capacidad para poder provocarla. La narración de su atropello y posterior hospitalización se desarrolla de forma mecánica y despojada de toda emoción.

Su primera etapa en el hogar no es mucho más reconfortante y mantiene un tono aséptico con el que narra la aparición de distintos personajes que siguen la estela antipática de Paul Rayment. Solo la presencia de Marijana parece provocar un cambio en la narración, ya que los sentimientos del protagonista hacia ella cobran vida y nos permiten plantearnos una posible trama a partir del conflicto que puede nacer de estos dos personajes. Lamentablemente, Paul parece empeñado en mostrarse incapaz de generar una trama con suficiente interés para el lector.

Es en ese momento cuando Elizabeth Costello hace su aparición y rompe nuestros hábitos de descodificación genérica del texto. La escritora hace acto de presencia en su propio relato porque su personaje no es capaz de crear una historia convincente. La escritura de *Slow Man* toma de esta forma el protagonismo de la narración y Paul, Costello o Marijana se convierten en personajes explícitamente ficcionales a través de los que transmitir las inquietudes de un escritor, Coetzee, respecto a la creación literaria.

Tal como describe Zoë Wicomb:

Paul, however, fails to act and thus to embody character; his story cannot be written, and Coetzee's wary representation references a subject in the real world that is not yet fully transformed or animated into a character whose actions should drive the story; in other words, the imagination and the writing process are shown to be agonistic. (2009:9)

Esta no es la primera vez que alguno de los personajes del escritor sudafricano se revela y salta de nivel ontológico o provoca la intertextualidad con otros títulos literarios. En muchas de las obras de Coetzee existen recursos similares al de la aparición de Costello dentro de su propio relato. Tal como hemos visto con anterioridad, *Foe* es probablemente el ejemplo paradigmático de este tipo de transgresión de fronteras ontológicas. Si recordamos, esta obra, hipertexto de *Robinson Crusoe* y de *Roxana*, ambos títulos de Daniel Defoe, llega a presentarnos en la misma habitación al personaje de Daniel Defoe, escritor; a Susan Barton, la protagonista de la obra y, dentro de ese mundo narrativo, verdadera superviviente del naufragio atribuido exclusivamente a Crusoe; a Friday, mudo acompañante de Susan; y a Susan Barton hija, referencia a *Roxana* y nacida de la pluma de Defoe dentro de la obra con el único objetivo de dotar de un sentido literario a la historia de la Susan náufraga.

Sea a través de la intertextualidad de sus obras, de la autorreferencia hacia el carácter ficcional de los personajes o, en general, del carácter reflexivo de sus distintas creaciones, Coetzee logra construir un espacio común en todos sus textos ficcionales e incluso en aquellos que, como veremos en *Summertime*, pretenden explorar los límites de la narrativa autobiográfica.

Existe por tanto una recurrencia en las obras de Coetzee a la hora de construir espacios que promueven en los lectores la reflexión a un nivel moral o metaliterario. En obras como *Waiting for the Barbarians* o *Disgrace*, esta reflexión surge del

extrañamiento y la objetivación producida por la presentación de acontecimientos alejados de visiones maniqueas, hechos que son descritos mediante incongruencias morales que obligan al lector a tomar parte y que tal vez le lleven a conclusiones incómodas. En cambio, en *Foe* o *Slow Man* las reflexiones nacen del carácter metadiscursivo de unos textos que dificultan la transportación del lector al romper la ilusión diegética. La atención se ve entonces dirigida a la naturaleza artificiosa de unas obras que precisamente destacan esa característica del texto, y de esa forma, el lector puede reflexionar sobre los actos de construcción, lectura o interpretación del objeto literario.

Es por este motivo que los sentimientos del lector de Coetzee no caen tanto en los espacios comunes de la simpatía, empatía o antipatía hacia el personaje ficcional, sino que se alejan de ese terreno para instalarse en la contemplación de la construcción literaria o de su potencial estético. Emocionarse con Coetzee no trata tanto de encariñarse con sus personajes o sentirse protagonista de sus historias, sino de disfrutar de su habilidad para vapulear nuestra expectativa lectora o permitirnos experimentar el desconcertante regocijo de presenciar la ruptura de algunas de las barreras ontológicas existentes en sus relatos.

En el caso de *Slow Man*, Coetzee ha creado a través de Elizabeth Costello y su personaje, Paul Rayment, una puesta al día de la literatura posmoderna. A través del discurso de la autora ficcional, el escritor ironiza sobre las convenciones supuestamente establecidas en la novela y con ello hace una referencia más o menos velada a algunas de las obras que lo preceden y que han destacado dentro del ámbito de la ficción posmodernista. No es de extrañar que hacia el final del libro podamos leer lo siguiente:

She clears her throat. 'For me alone Paul Rayment was born and I for him. His is the power of leading, mine of following; his of acting, mine of writing. More?'

'No, that is enough. Now let me ask you straight out, Mrs Costello: Are you real?'

'Am I real? I eat, I sleep, I suffer, I go to the bathroom. I catch cold. Of course I am real. As real as you.'

'Please be serious for once. Please answer me: Am I alive or am I dead? Did something happen to me on Magill Road that I have failed to grasp?' (233)

Elizabeth Costello asume en su primera respuesta la posición de Cide Hamete Benengeli (Aubrey 2010:102), haciendo referencia casi textual al final del *Quijote* cuando, tras la muerte del caballero, el historiador musulmán dice a su pluma: “[p]ara mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir, solo los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y...” (2015:955). De esta manera rinde homenaje Coetzee a la gran novela de Cervantes. Una obra cuyo protagonista, como Paul Rayment, no deja de ser un hombre lento con dificultades para convertirse en un héroe.



## 8. DIARY OF A BAD YEAR (2007)

### 8.1 Introducción

Si nos fijamos exclusivamente en la superficie textual de *Diary of a Bad Year* (2007), podemos afirmar que este título es uno de los mayores experimentos que Coetzee ha realizado en su dilatada carrera literaria. La obra se caracteriza por la división de la página en tres secciones de texto, cada una correspondiente a un discurso diferente, y separadas por líneas que actúan a modo de fronteras entre un conjunto de ensayos del protagonista, el Señor C. –parte superior de la página-, las anotaciones personales que realiza este mismo personaje –parte central de la página-, y por último las de la joven Anya, quien tras conocer fortuitamente al escritor acaba trabajando para él mecanografiando sus mencionados ensayos –parte inferior de la página-. Sin que al principio de la obra parezca existir ninguna relación entre las distintas secciones de la página, poco a poco vamos descubriendo los nexos que existen entre las distintas partes y es a partir de la correspondencia entre ellas que somos capaces de interpretar el relato en todos sus matices. El simbolismo de esta *mise en page* esconde, a su vez, una interesante correspondencia con el pretendido grado de elaboración de cada uno de los discursos. La zona superior, la ensayística, constituye un discurso abstracto, intelectual, el más elevado de los tres y primer lugar de encuentro con la vista del lector. La sección intermedia sitúa a C. también con un mundo intelectual muy elaborado aunque trasladando la abstracción del discurso a la narración de su vida cotidiana. Por último, la zona más baja sitúa a Anya con el discurso que se aleja de reflexiones profundas y acostumbra a moverse en la vulgaridad.

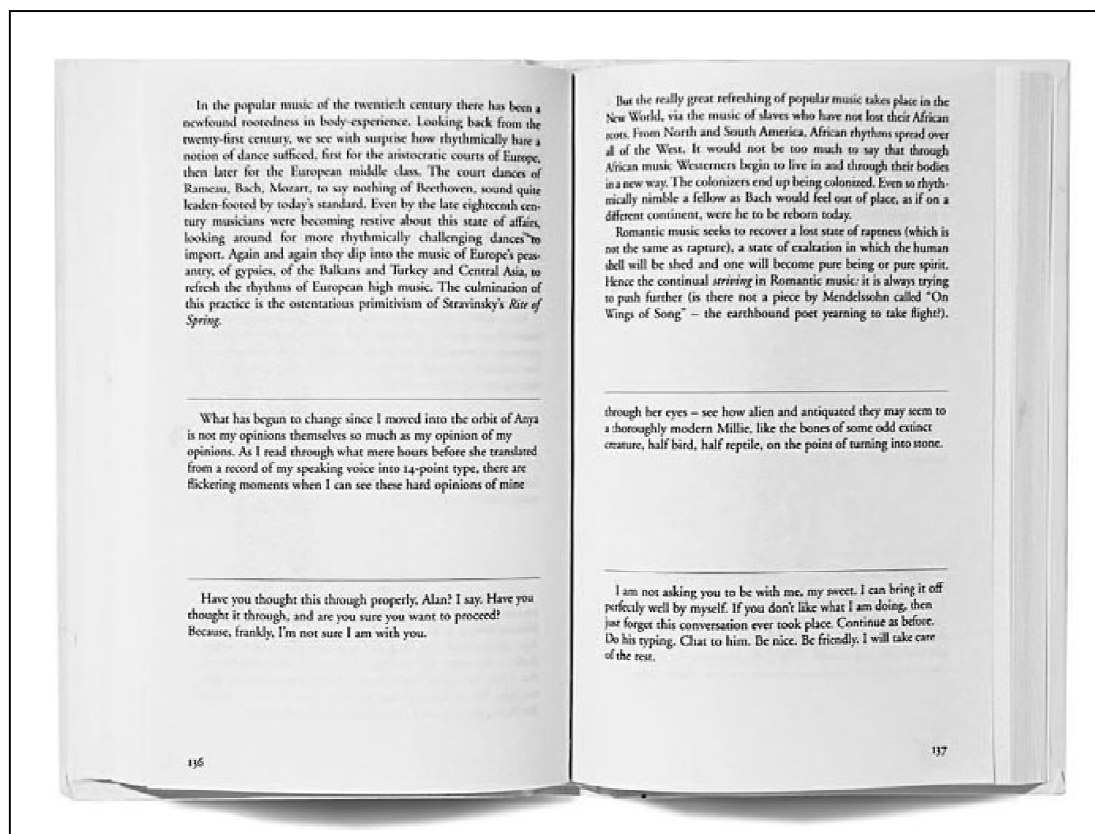


figura 24. Ejemplo de la división de página de *Diary of a Bad Year*

Además, los ensayos de la sección superior de cada página se diferencian en el tono dependiendo de a qué mitad del libro pertenecen. La primera mitad, titulada *Strong Opinions*, incluye ensayos sesudos, puramente intelectuales y que expresan las ideas del Señor C. sobre temas habitualmente comprometidos como la pedofilia, el terrorismo o la matanza de animales. Al nivel de la trama, el protagonista los está escribiendo para que formen parte de un libro colectivo editado en Alemania. Sin embargo, es fácil que el lector habitual de Coetzee encuentre paralelismos entre el Señor C. y Elizabeth Costello por ser ambas voces empleadas para que su creador exprese opiniones personales que, por su contundencia, desea camuflar dentro de un discurso ficcional. En cambio, los ensayos de la segunda parte, titulada con un sobrio *Second Diary*, transmiten una mayor subjetividad en el tono y opiniones del narrador y nos hacen intuir un carácter más personal en la escritura, ya que de alguna forma están dirigidos a su mecanógrafa. El Señor C. aprovecha esos espacios para divagar sobre distintos acontecimientos o conversaciones con ella que han ido teniendo lugar a lo largo de la primera mitad del libro.

Pero si los textos de la primera y la segunda mitad del relato tienen algo en común es cada uno de ellos aborda una cuestión relacionada con nuestro mundo real, sea Al Qaeda o Johan Sebastian Bach, y lo hacen a través del ensayo. Como avanzábamos con la mención a Costello, los textos que leemos podrían haber sido firmados por el propio Coetzee sin intermediación de personaje ficcional, y esa característica nos obliga, como lectores, a interpretarlos dentro del terreno de lo factible. En cambio, tanto la segunda como la tercera sección de texto están construidas como narraciones ficcionales, contadas por voces de personajes que solo existen en el universo del relato y que solo cobran vida a partir de nuestra recepción como lectores y del tiempo narrativo en el que viven. Como podemos suponer, el contraste entre un tipo de texto ensayístico y otro narrativo dentro de la misma obra es un factor determinante a la hora de la interpretación del lector. No nos disponemos de la misma forma para leer un ensayo o un relato ficcional.

Como decíamos, esta no es la primera vez que Coetzee nos presenta una obra que nos obliga a reflexionar sobre la frontera entre la ficción y la no ficción. El personaje de Elizabeth Costello nace precisamente para poner en voz de un ser ficcional –una voz algo burlesca, por otra parte- las opiniones y reflexiones del propio escritor. Con ese fin, *Elizabeth Costello* está construida como un conjunto de conferencias que permiten a Coetzee aprovechar un espacio ficcional idóneo para desarrollar en profundidad sus inquietudes sobre temas como la crisis de las humanidades o la creación literaria. En cambio, la capacidad de intromisión del escritor en el texto a través de Costello adquiere un cariz completamente distinto en *Slow Man*, donde la escritora irrumpe en mitad de su propia narración para incitar a su personaje, Paul Rayment, a que tenga una vida más interesante para el relato, que se convierta en algo más parecido a un héroe literario.

Como veremos más adelante, también encontramos el conflicto entre ficcionalidad y factualidad en la autobiografía (ficcional) de Coetzee. Dividida en tres volúmenes –*Boyhood*, *Youth* y *Summertime*–, esta obra juega constantemente con elementos ficcionales y referencias reales de forma que el lector nunca tiene la certeza de si lo que se está contando ocurrió en realidad. Gracias a esta confusión premeditada, Coetzee provoca que el lector se rinda en su tarea de encontrar la verdad dentro de su relato para dejarse llevar por la escritura y así encontrar una verdad más elevada, capaz de trascender la verdad empírica.

Pese a sus diferencias, todas estas narraciones provocan reacciones similares en sus lectores. Cualquier experimento literario que se aleje de la construcción de una obra de corte realista –lo que en Coetzee es un espacio común- acaba por dificultar la transportación al universo ficcional de la obra, logrando que el lector traslade su atención a la construcción o recepción de la misma en un giro autorreferente. Estos obstáculos formales provocan en el lector un extrañamiento u objetivación ante ese resultado inesperado. Como resultado, estos espacios de difícil inmersión mueven al lector a distanciarse para adoptar una mirada mucho más crítica, que le ayuda a ver con mayor lucidez la intención que hay detrás de cada uno de los textos del escritor.

En el caso de *Diary of a Bad Year*, el marcado contraste entre los ensayos de la parte superior de las páginas y las narraciones de la parte inferior son una traba que entorpece nuestra transportación al universo ficcional de la obra, pero a su vez nos ayudan a reflexionar sobre ese juego de lectura interrumpida. La mente del lector se ve obligada a volver continuamente hacia la construcción de la obra y no hacia los acontecimientos que tienen lugar en ella. La lectura es exigente y dificultosa por culpa de la distribución tipográfica del texto y no tenemos otra opción que obligarnos a elegir la estrategia de lectura más adecuada para llegar al final del libro.

En definitiva, el diseño de las páginas de *Diary of a Bad Year* hace de su lectura una actividad estimulante a nivel intelectual. A diferencia de otras obras como *Disgrace* o *Waiting for the Barbarians*, donde la construcción de un universo narrativo es más relevante a la hora de buscar el sentido al relato, Coetzee parece estar más interesado en su relación con los lectores que en construir la credibilidad de sus personajes y de las interacciones que existen entre ellos (Harrison 2007). A esas interacciones deben sumarse, además, las que nacen entre los mencionados personajes y el contenido de los ensayos, ya que de estas surgen conversaciones y motivaciones que construyen el relato de las secciones inferiores.

En el nivel de la fábula, *Diary of a Bad Year* nos presenta al Señor C., un posible alter ego de Coetzee a juzgar por los múltiples paralelismos existentes entre sus perfiles: ambos son escritores sudafricanos famosos de avanzada edad que se han trasladado a vivir a Australia, novelistas y críticos. A sus 72 años, el Señor C. sufre de Parkinson y eso afecta a su escritura, lo que junto a una vista deteriorada por la edad le lleva a

contratar a su joven vecina Anya como mecanógrafa. A ella le dicta el contenido de los ensayos que ocupan la parte superior de la página.

La relación entre Anya y el Señor C. es mayormente intelectual, aunque desde un primer momento queda claro que el fuerte componente sexual de la joven filipina juega un papel de gran importancia tanto en el interés que suscita en el escritor como en la problemática que más adelante aparece en el triángulo que construyen junto a Alan, el novio de Anya. En cierta forma, la relación entre el Señor C. y Anya nos recuerda a Paul Rayment y Marijana en *Slow Man*, o a David Lurie y Melanie en *Disgrace*. Coetzee acostumbra a emplear esta pareja de protagonistas que transmiten un contraste incómodo entre la senectud del hombre y la juventud de la mujer.

Los ensayos del Señor C son el contrapunto ideal para las relaciones que van surgiendo entre los tres protagonistas. Aunque inicialmente no parecen tener relación con la trama, conforme avanza el libro van surgiendo inesperados nexos entre todas las secciones de la narración, interactuando entre sí y permitiendo que fluya la información entre los tres discursos. Por ejemplo, el celoso Alan lee algunos ensayos de C. que Anya está mecanografiando. El señor C., a su vez, emplea sus ensayos para expresar la influencia que la joven ha tenido en sus opiniones.

Sin embargo, la forma en que está construida cada página de *Diary of a Bad Year* dificulta en gran medida poder seguir cualquiera de las secciones de la narración. Si nuestra atención está puesta en los ensayos, la trama de los tres personajes puede perder fuerza; si nos centramos en la voz del Señor C o de Anya, los ensayos pueden parecernos totalmente accesorios. Intentar prestar atención a todo el conjunto no facilita la tarea, sino que la complica mucho más. Esta *mise en page* tiene su dinámica interna y si se intenta seguir un hilo en concreto, nos podemos ver obligados a tener que pasar página en determinadas ocasiones, lo que nos conduce a volver hacia atrás para poder retomar otra de las secciones.

Con esta fragmentación de voces y discursos, Coetzee desarrolla una obra cuya estructura no es nueva y parece inspirada en la obra *La muerte de Artemio Cruz* (1994) de Carlos Fuentes, cuyo formato está alternado por las instancias narrativas del YO, el TÚ y el ÉL. En el caso de la obra de Fuentes, la separación no está confinada a los límites de la página, motivo por el que emplea los marcadores textuales indicados:

YO sobreviví. Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví. Ah, me han dejado en paz. Creen que estoy dormido. Te recordé, recordé tu nombre. Pero tú no tienes nombre. Y los dos avanzan hacia mí, tomados de la mano, con sus cuencas vaciadas, creyendo que van a convencerme, a provocar mi compasión. Ah, no. No les debo la vida a ustedes. Se la debo a mi orgullo, ¿me oyen?, se la debo a mi orgullo. Reté. Osé. ¿Virtudes? ¿Humildad? ¿Caridad? Ah, se puede vivir sin eso, se puede vivir. No se puede vivir sin orgullo. ¿Caridad? ¿A quién le hubiera servido? ¿Humildad? Tú, Catalina, ¿qué habrías hecho de mi humildad? Con ella me habrías vencido de

TÚ vivirás setenta y un años sin darte cuenta: no te detendrás a pensar en que tu sangre circula, tu corazón late, tu vesícula se vacía de líquidos serosos, tu hígado segrega bilis, tu riñón produce orina, tu páncreas regula el azúcar en tu sangre: no has provocado esas funciones con tu pensamiento: sabrás que respiras pero no lo pensarás porque no depende de tu pensamiento: te desentenderás y vivirás: podrías dominar tus funciones, fingir la muerte, cruzar el fuego, soportar un lecho de vidrios: simplemente, vivirás y dejarás que las funciones se las entiendan solas. Hasta hoy. Hoy en que las funciones involuntarias te obligarán a darte cuenta, te dominarán y acabarán por destruir tu personalidad: pensarás que respiras cada vez que el aire pase trabajosamente hacia tus pulmones, pensarás que la sangre circula cada vez que las venas del abdomen te latan

ÉL no la escuchó decirlo, cuando ella despertó de su insomnio. «Me dejé ir.» Recostada al lado de él. La cabellera castaña le cubría el rostro y en todos los pliegues de la carne sintió esa humedad fatigada, ese cansancio del verano. Se pasó una mano por la boca y previó el nuevo día de sol vertical, el aguacero de la tarde, el tránsito nocturno del bochorno a la frescura y no quiso recordar lo sucedido durante la noche. Escondió el rostro en la almohada y repitió: «Me dejé ir.»

figura 25. Fragmento de La muerte de Artemio Cruz

A diferencia del relato de Fuentes, donde las distintas instancias narrativas son puntos de vista personales –la conciencia central del relato recurre a cada una en función de los cometidos del sujeto de la enunciación (Garrido 2013:383)-, en *Diary of a Bad Year* la parte superior de cada página queda destinada a un enfoque exterior (hacia el mundo) a través de las reflexiones del C. ensayista, mientras que las dos otras secciones cuentan con un enfoque interior. Esta división de voces nos interesa porque mientras la sección superior es de corte ensayístico y no requiere de un tiempo narrativo –no hay acción, son meras reflexiones-, las otras dos secciones sí cuentan con esa cuarta dimensión propia de la ficción narrativa y con ello actúan de forma distinta en la mente del lector. En la lectura de un ensayo no tenemos que simular ningún espacio social ni sentirnos transportados al universo narrativo creado por el autor: estamos en nuestro mundo.

Con esta distribución y tal como plantea la crítica literaria Kathryn Harrison (2007), Coetzee demuestra estar más interesado en la relación de su obra con los lectores que en la credibilidad e interacción entre los personajes, situación que para

nuestro enfoque cognitivo es de gran interés. Esa ausencia total de secuencialidad del conjunto obliga al lector a esforzarse para lograr ordenar la historia y comprender los acontecimientos de la misma, y con ello el escritor consigue de nuevo convertir la lectura en un proceso incómodo y lleno de dificultades.

## 8.2 La fuente de desasosiego del lector

Una obra literaria como *Diary of a Bad Year* requiere de una lectura exigente a causa de su estructura formal. Esta dificultad no sólo es debida a la división en tres partes de la página, sino también al tipo de discurso al que pertenece cada una de esas partes. Tal como hemos mencionado con anterioridad, *Diary of a Bad Year* cuenta con la particularidad de que una de las tres secciones se enmarca en el género del ensayo mientras que las otras dos son narraciones de distintos personajes. Esa mezcla de géneros, sumada a la fragmentariedad del texto, logra entorpecer continuamente el avance del lector a través de las páginas y le obliga a replantearse durante su lectura distintas estrategias para poder llegar a la última página.

La estructura del texto es por tanto el foco de atención durante la lectura de una obra en la que la historia queda relegada a un segundo plano de difícil acceso, lo que provoca en el lector esa sensación de desasosiego. Esa incomodidad es precisamente una parte esencial del artefacto literario. Coetzee logra a través de esa separación entre los textos narrativos y el ensayo una experiencia de reorientación cognitiva página a página que en última instancia provee al lector un profundo y continuo interés hacia el contenido del libro (Abbott 2011:192).

Paradójicamente, la lectura de las primeras páginas de *Diary of a Bad Year* nos puede dar una idea equivocada del tipo de obra al que pertenece este texto. Si analizamos su estructura, probablemente la primera intuición sea la de que el ensayo es el cuerpo principal del libro, mientras que la sección de comentarios personales del

Señor C. -y más adelante de Anya- parecen ser anotaciones al pie, una información complementaria que solo entorpece y ralentiza la lectura de los ensayos.

Por ejemplo, la primera página empieza con el ensayo titulado *On the origins of the state* y en él se abordan temas de gran profundidad intelectual y moral, mientras que en la sección de los comentarios de C. se lee lo siguiente:

*My first glimpse of her was in the laundry room. It was mid-morning on a quiet spring day and I was sitting, watching the washing go around, when this quite startling young woman walked in. Startling because the last thing I was expecting was such an apparition; also because the tomato-red shift she wore was so startling in its brevity.*(Coetzee 2007a:3)

El diseño tipográfico de la página y la aparente intrascendencia de esta segunda parte, comparada con la solemnidad de la primera, nos empujan a considerar el ensayo como la sección más importante de la página. A la vez, la existencia de esa anotación de carácter personal junto al resto de estructura de la página llama nuestra atención lo suficiente como para no ignorarla. Además, en esta primera parte Coetzee nos facilita la tarea al acotar cada uno de los textos a la extensión que le ofrece cada página, de forma que cada sección de texto acaba con el final de un párrafo y con ello ayude al lector a entrar en la difícil dinámica de lectura.

Aún así, poco a poco las narraciones de C. y de Anya van cobrando relevancia tanto en su extensión dentro de cada página como en su contenido. Los relatos nos van informando de cómo se conocen y de las distintas visiones que tienen sobre ellos mismos y sobre los ensayos, ya que C. contrata a Anya para que los mecanografíe. Con esta fórmula Coetzee no sólo cierra el círculo estructural al vincular las tres secciones sino que activa en el lector otra señal de alerta a la que prestar atención: ¿se acabará fundiendo el discurso ensayístico con las dos narraciones?

Sobre esta posibilidad, en uno de los ensayos superiores leemos lo que parece ser una declaración de intenciones del autor respecto a la naturaleza de esta convivencia de textos dentro de la página: “private life is, to all intents and purposes, a thing of the past.” (22). Mientras que si se hubiera presentado este texto ensayístico de forma aislada no nos hubiera proporcionado ninguna información personal del autor ni de la gente de su alrededor, la existencia de las dos partes inferiores de cada página nos muestran precisamente esa vida privada de C., su mecanógrafa y la pareja de ésta. Además, conforme se van añadiendo voces a la estructura del libro, esa privacidad se va viendo



aún más reducida al aportar nuevos puntos de vista que iluminan los espacios que habían quedado indeterminados.

No es hasta el inicio del sexto ensayo (*On guidance systems*) que la distribución de la página cambia y se amplía a tres partes para incluir el diario de Anya. Hasta ese momento el lector ha podido saber del interés de C. por la chica, ha conocido parte de su aspecto físico e incluso ha leído sus palabras en conversación con el escritor. Pero la aparición de su propia sección narrativa produce un doble efecto: por el lado formal, es la confirmación de que Anya tiene una importancia suficiente como para tener su propia sección de página; por el lado del contenido, la visión idealizada que C. tiene de Anya se ve transformada al permitir al lector tener acceso a los pensamientos de la chica. A este descubrimiento se suma un cambio en la opinión de C. sobre ella. El protagonista escribe lo siguiente:

As a typist pure and simple, Anya from upstairs is a bit of a disappointment. She meets her daily quota, no problem about that, but the rapport I had hoped for, the feel for the sort of thing I write, is hardly there. There are times when I stare in dismay at the text she turns in. (25)

Pese a que el contenido del texto busca simplemente explicar que las habilidades de Anya como mecanógrafa no son las que esperaba en un primer momento, el hecho de que esté plagado de palabras con una connotación negativa –la decepción del escritor, la simpleza del trabajo de la chica, la ausencia de su receptividad, la consternación- lleva al lector a sintonizar con el estado de ánimo negativo que transmiten. Y si se ha visto contagiado de la decepción del escritor hacia su ayudante, aún debemos sumar el hecho de que el diario de Anya empieza de una forma especialmente vulgar y llena de tintes egocéntricos propios de una mente aparentemente sencilla:

As I pass him, carrying the laundry basket, I make sure I waggle my behind, my delicious behind, sheathed in tight denim. If I were a man I would not be able to keep my eyes off me. (25)

Es muy difícil obviar el contraste entre la altura intelectual de las reflexiones de la sección superior y la simpleza de la sección inferior, un contraste con el que el autor logra aumentar la distancia entre estas dos voces. A ese efecto se suma otro de características distintas. La aparición de la voz de Anya añade al libro un nuevo componente narrativo con tiempo propio –los relatos de los dos protagonistas nunca van a la vez, siempre existe una separación temporal entre ellos-, situación que obliga al lector a dividir aún más su atención entre las distintas secciones.

Esa desatención forzada por el autor es la que acaba provocando un efecto cognitivo determinante en la lectura de esta compleja estructura textual: la interrupción regular de la transportación al mundo narrativo. Además, el hecho de que una de las secciones del texto sea atemporal –el ensayo superior- implica que estamos obligados a entrar y salir continuamente del tiempo de la narración, o dicho de otra manera, nos obliga a entrar y salir del universo ficcional en cada página, un universo escindido en dos niveles que no dejan de pelear por nuestros limitados recursos de focalización.

Tal como dice Abbott:

Coetzee has formatted his work to get the greatest cognitive heft in shifting the reader in and out of time. My argument is predicated on the idea that narrative is the one text type that is governed by the four dimensions of life itself, and that it is the fourth dimension, time—the necessary immersion of the reader in story time—that sets it apart from all other text types.” (2011:194).

Este efecto de desconexión de la transportación del lector es probablemente la mayor fuente de desasosiego del lector, quien se ve incapaz de realizar una lectura ininterrumpida del relato ficcional. Evocando el efecto de las torturas donde la víctima recibe un fogonazo de luz cada vez que está a punto de quedarse dormido, Coetzee rompe sistemáticamente toda posibilidad de transportación al mundo del relato en las dos secciones inferiores y obliga al lector a buscar alternativas para solventar ese problema.

De nuevo se hace patente la intención del autor a la hora de construir universos narrativos desconcertantes en todas sus obras. La desatención hacia el hilo principal de la narración y el esfuerzo continuo que se desprende de la lectura obligan al lector a desarrollar esas estrategias que en última instancia le permiten enjuiciar el texto en su conjunto y no solo los aspectos narrativos. Evitar que crucemos la frontera ontológica que separa nuestro mundo del mundo de la historia nos ayuda a ser espectadores distantes pero críticos con una construcción textual que, solo observada desde el exterior, nos ofrece todo su potencial.

El resultado de nuestra lectura hubiera sido muy distinto si los ensayos se hubieran integrado dentro de la narración como parte de una conversación e incluso como secciones completas que hicieran las veces de epístolas o reflexiones del protagonista. En cualquiera de esos casos, el texto, pese a su naturaleza ensayística, hubiera seguido formando parte del mundo ficcional respetando su tiempo narrativo de

la misma forma que la descripción de una fotografía no hace que ésta se vea transportada a un espacio atemporal fuera del relato.

Por el contrario, la desintegración de esa unidad narrativa debida a la continua alternancia entre los dos relatos y el ensayo lleva a una sustracción intermitente de ese tiempo narrativo a favor de unas reflexiones que no evocan ningún mundo ficcional. De sentirnos frente a *personas* mientras leemos cualquiera de las dos secciones inferiores pasamos a ser plenamente conscientes de la naturaleza verbal y textual de los ensayos.

¿Lleva esta alternancia entre las dos secciones narrativas y la ensayística al bloqueo de cualquier tipo de emoción en el lector? No, aunque la naturaleza de esa emoción resultante es distinta en función de qué parte de la obra está siendo la fuente de la reacción emocional.

Un lector que sea capaz de sentirse transportado a la trama que se desarrolla entre el Señor C, Anya y Alan pese a las trabas encontradas durante la lectura puede sentir empatía, simpatía o antipatía hacia alguno de los personajes. En definitiva, puede desarrollar cualquier tipo de emoción narrativa nacida de la transportación literaria –y con ella, de apreciar a los personajes como personas con vida propia dentro del universo narrativo de la obra-.

En cambio, es probable que debido a las dificultades existentes para lograr esa transportación al mundo ficcional construido en las secciones inferiores, ese proceso cognitivo no tenga lugar o se produzca de una forma interrumpida, superficial. Durante la lectura de *Diary of a Bad Year* se produce de forma incesante una suspensión violenta de los discursos, y en el caso de carácter narrativo, esta interrupción resulta menos tolerable porque son relatos de acciones y no una concatenación de argumentos, como en el ensayo. Sin el efecto de la transportación, las emociones narrativas no tienen el soporte para desarrollarse, pero no ocurre así con otro tipo de emociones nacidas del goce estético de la obra. Si la manipulación de Coetzee de la estructura de la obra es de interés para el lector, o el significado del conjunto genera como respuesta el placer estético, en algunos momentos podremos desarrollar esas emociones asociadas al artefacto, también conocidas como emociones estéticas.

Queda entonces claro que las reacciones de los lectores pueden ser muy variadas en función de sus expectativas y capacidades para solventar esa interrupción lectora. Un

primer tipo de lector puede continuar leyendo la obra de la misma forma que lo ha hecho desde la primera página, siguiendo el orden impuesto por la estructura textual: ensayo, comentarios del Señor C. y comentarios de Anya. Esta solución permite llegar al final del relato con una dificultad que se va incrementando paulatinamente, ya que los párrafos que inicialmente encajaban con la extensión de la página pasan a verse interrumpidos hasta la página siguiente. De esta forma, el mensaje no queda completado en la propia página y exige mucho más esfuerzo memorístico por parte del lector. Además, esa dificultad añadida no es tan acusada cuando el texto interrumpido es el ensayo, pero si una de las dos narraciones se ve cortada es mucho más difícil mantener una lectura secuencial sin intentar avanzarse sólo en esa sección, tal como muestra el siguiente fragmento de la sección de las anotaciones personales del Señor C:

If I had been told that the last of my infatuations would be with a girl with provocative manners and cathouse connections (*a cathouse - you know, a home for cats*), I would have supposed I was destined to suffer one of those derided deaths in which the patron of the house of ill repute has a heart attack *in medias res* and his corpse has to be hastily dressed and smuggled out and (64)

El lector está acostumbrado a leer enunciados completos y una interrupción tan abrupta como la que realiza Coetzee en el fragmento anterior le obliga a gestionarlo guardando en su memoria la frase. Sin embargo, la distracción que provocan las otras secciones y sobre todo su extensión –el ensayo sigue siendo en la mayor parte del libro la sección más extensa- crean más de una dificultad a la hora de mantener una lectura unidireccional, sin saltos adelante o atrás.

Una segunda posibilidad que ofrece el texto es la gestión de una transportación narrativa por tramos. A diferencia del caso anterior, donde el lector mantiene una lectura de la página completa obviando las separaciones entre secciones, esta opción permite mantener la lectura de una de las secciones durante dos o más páginas para poder cerrar una situación concreta de la narración. Hablamos de la narración porque pese a que también puede seguirse esta estrategia de lectura para completar la sección ensayística, lo habitual es que el lector siga este proceso con alguno de las dos secciones narrativas, donde por un lado la extensión no permite incluir demasiados sucesos en una misma página y, por otro lado, hay una tensión narrativa que permite generar suspense respecto a los futuros acontecimientos. La lectura del ensayo también requiere seguir un hilo argumentativo al existir una interacción entre los elementos que lo constituyen. Hay un modo de concatenar una argumentación con la anterior, existe un hilo. Por lo tanto,

Coetzee contrapone el hilo del discurso de ideas y su coherencia discursiva con el narrativo, y con ello afecta a la capacidad de aprehensión del lector: los discursos narrativos nos capturan más que el argumentativo. Desde ese punto de vista, *Diary of a Bad Year* es una apología encubierta de la narración como muestra de la experiencia humana frente al ensayo.

Por ejemplo, tras una discusión entre Anya y el Señor C., en la sección del escritor podemos leer lo siguiente:

The next morning, along with the computer disk, there was a note in my letterbox in her plump, rather schoolgirlish hand: (116)

El lector sabe a través de las páginas anteriores que Anya ha explicado al anciano un duro acontecimiento que vivió años atrás. Lo último que sucedió en esa escena previa al fragmento anterior es que ella le gritó llena de rabia. Dado semejante catalizador narrativo y la existencia de una nota escrita que vamos a empezar a leer justo después de los dos puntos con que acaba el fragmento, no es extraño que el lector se asome a la página siguiente para leer las dos siguientes líneas:

*This is the last typing I can do for you. I cannot stand your undermining of me. A. (133)*

De haber evitado realizar el salto entre páginas y haber mantenido una lectura de página tradicional, se habría roto la inmersión en la historia y el lector se hubiera visto obligado a salir de ese instante narrativo para entrar en otro distinto (una conversación entre Anya y Alan) y a continuación leer un trozo atemporal del ensayo sobre las diferencias raciales en Sudáfrica. Una lectura fragmentada de ese tipo, donde se leen secuencialmente los fragmentos de las tres secciones aunque no exista una continuidad entre ellas, implica que las condiciones para sumergirse en la historia son mucho más precarias que en el caso de una lectura continuada de cada discurso por separado. El lector necesita un intervalo de tiempo adecuado para entrar en los acontecimientos de la historia, imaginarlos y darles cierta continuidad, y la sustitución de secciones entorpece ese proceso.

Tal como decíamos en apartados anteriores, la lectura de ficción se basa en un equilibrio entre periodos en los que nuestra atención se centra en el texto y periodos en los que imaginamos el mundo narrativo a partir de la interpretación que hacemos de éste. Si la atención no puede centrarse durante más de unas pocas líneas en un acontecimiento

determinado y salta a un tema distinto o al relato de otros hechos narrativos, los procesos cognitivos que nos producen esa sensación de transportación se ven inevitablemente interrumpidos y como consecuencia nuestra atención se mantiene constantemente enfocada en la superficie del texto y no en el mundo o mundos que construye.

Sin embargo, y a pesar de lograr transportaciones más sostenidas en el tiempo, el problema de esta segunda estrategia de lectura donde mantenemos nuestra atención durante varias páginas solo en una de las secciones es que, pese a que permite periodos de inmersión más prolongados, obliga al lector a ir hacia adelante y hacia atrás en el libro para retomar los otros niveles allí donde los había dejado abandonados.

Por último, y llevado al extremo, un tercer tipo de abordaje que ofrece la estructura de *Diary of a Bad Year* es el de leer cada una de las tres zonas textuales al completo antes de empezar con la siguiente. Leer las páginas del libro tres veces, una por cada sección. Aunque esta forma es la más eficiente en cuanto a transportación del lector se refiere, la posibilidad de crear interacciones entre las partes que conforman la página desaparece casi por completo, y con ello gran parte del sentido de la obra al ser tan importante el contenido de cada nivel textual como la interacción que tiene lugar entre ellos.

Un rasgo característico de esa interacción entre la estructura textual y el contenido de las distintas secciones se puede apreciar en el tamaño de las mismas o directamente en la presencia de cada una de ellas, ya que en algunas de las páginas de *Diary of a Bad Year* solo hay dos zonas textuales distintas, e incluso una. Coetzee es capaz de crear un diálogo entre las secciones textuales para causar inquietud en el lector por querer adelantarse unas páginas (y no poder hacerlo al sentirse anclado al vasto ensayo), o expresar el estado de ánimo de uno de los personajes a partir de una mayor o menor extensión de la sección asociada a su voz narrativa.

De esta manera, para generar un desasosiego asociado al apremio en la lectura, Coetzee reduce a la mínima expresión la cantidad de texto que ocupa cualquiera de las secciones. Por ejemplo, el Señor C. está hablando con Anya en la zona del escritor y solo se puede leer “[s]o you have no plans for children” (50). Coetzee no solo escribe una única línea sino que formula una interrogación, hecho que genera cierto estado de

expectación en un lector que espera una respuesta y que tiene que aguardar al paso de página para conocerla.

Ese fragmento es el primero de muchos que pueblan el relato personal del escritor y que con la reducción del texto que contienen, transmiten la sensación de que el anciano se está viendo silenciado frente al diario de Anya y a su propio ensayo. En la página siguiente leemos “[n]o. Alan doesn’t want children.” (51), y un poco más adelante, “[y]ou sound like you speak from experience, she says. Did you never have children of your own?” (56).

Esta forma artificial de silenciar al Señor C. puede causar impaciencia durante la lectura, efecto que nos empuja a querer adelantar las suficientes páginas como para dar por saciado nuestro interés por esa parte de la narración. De alguna forma parece que el Señor C. está perdiendo en una suerte de competición de egos plasmada en el nivel textual de la página. Dado que el ensayo sigue manteniendo una proporción semejante a la de las páginas anteriores, es el relato de Anya el que se ve beneficiado por la reducción de espacio de los pensamientos del Señor C., lo que puede interpretarse como un aumento del protagonismo de ésta. En gran parte este cambio de roles entre Anya y el Señor C. viene causado por la aparición de Alan en el relato de la joven. Su irrupción es un motivo relevante para que la narración cobre mayor interés al contar con más personajes y por tanto, con más interacciones entre ellos.

La primera mención a Alan tiene lugar en tiempo presente, lo que además aporta una mayor sensación de presencia al personaje en la construcción mental que hacemos de él: “Alan comes into the room while I am typing.” (36). Además, los diálogos de la pareja se nos presentan en estilo directo, por lo que aunque Alan no tiene una sección propia definida en la estructura textual de la página, su personaje acaba logrando también su espacio dentro del libro.

La presencia de Alan no es, como puede suponer cualquier lector habitual de Coetzee, un hecho casual. La tensión narrativa que nace de las conversaciones de la pareja tiene como intención generar la suficiente atención en el lector como para que el ensayo se vaya viendo desplazado a un segundo plano atencional. En contra de las primeras sensaciones que se desprendían de la lectura de *Diary of a Bad Year*, el lector empieza a interesarse por las relaciones entre este trío de personajes que al principio no parecían más que interrupciones de la lectura principal de esos ensayos. Lo interesante

de este cambio de perspectiva es que Coetzee logra que un discurso ficcional robe el protagonismo o desplace a un discurso factual donde se habla de asuntos reales.

Curiosamente, uno de los efectos colaterales de esta tensión durante la lectura de las distintas zonas de la página lleva también a un descenso en nuestra atención hacia los temas expuestos en los ensayos. Sin posibilidad de centrarnos en ellos, su relevancia disminuye y con ello el espacio que dedicamos a su reflexión. Coetzee es capaz de escribir sobre pedofilia, terrorismo o cuestiones políticas controvertidas creando una reacción mucho menos afectada que en el caso en que el libro sólo contara con esas argumentaciones como texto completo. Nuestro aparato cognitivo, ocupado en el desarrollo de los acontecimientos narrativos, de las explicaciones de los ensayos y de la construcción de un sentido conjunto de todos ellos, es incapaz de enfocarse por completo en evaluar las ideas del Señor C. Paradójicamente, al mantener nuestro juicio totalmente asido a la construcción del texto, no podemos emplearlo para enjuiciar las ideas que en él se exponen.

Aprovechando esta dinámica, Coetzee logra irnos reenganchando al ensayo utilizándolo como el dinamizador de las relaciones entre los tres personajes de los dos niveles narrativos. Anya es, a fin de cuentas, mecanógrafa de esas reflexiones que el Señor C. graba para su transcripción. Dada esta situación, el ensayo se materializa en determinados puntos del relato para cobrar su cuota de protagonismo fuera del nivel superior de la página, provocando un efecto de autorreferencia muy habitual en la obra de Coetzee.

Por ejemplo, cuando Anya dice:

Can I make a criticism? I said yesterday, when I brought him his typing. Your English is very good, considering, but we don't say talk radio, that doesn't make sense, we say talkback radio.  
(51)

Si el lector hace memoria o se traslada hacia atrás en busca de las páginas mencionadas, puede descubrir que el ensayo que leemos en la parte superior de *Diary of a Bad Year* está editado según las correcciones de Anya, ya que ahí habíamos podido leer “On talkback radio ordinary members...” (17). Esta apreciación nos permite juzgar el ensayo como un elemento escrito dentro del mundo narrativo y no de un texto independiente en nuestro libro físico que tenga que ver con las palabras de C.



A partir de gestos como el anterior, el conjunto de ensayos cobra corporeidad y con ello pierde en cierta forma el estatus de atemporalidad. Su contenido textual puede leerse sin necesidad de una referencia temporal, pero su presencia tiene una referencia temporal indiscutible, la del acto de escritura de la mecanógrafa. Por lo tanto, pese a que el contenido de ese nivel no tiene implicaciones en los otros dos –a excepción de algunas reflexiones de los personajes sobre algunos puntos polémicos-, el conjunto ensayístico toma parte activa en la narración al presentarse como un cuarto “personaje” silencioso que está presente en cada instante de los relatos.

De esta forma, los distintos ensayos tienen verdadera presencia física: existe un disco duro que los contiene y hay páginas mecanografiadas que pueblan los distintos relatos y que logran que no olvidemos el motivo por el que está presente el texto superior de la página. Este efecto es mucho más obvio cuando llegamos a la segunda parte del libro y de las reflexiones intelectuales se pasa a opiniones personales sobre cuestiones relacionadas con algunas conversaciones del escritor y la mecanógrafa durante la mitad anterior de la obra.

Llegado a ese punto –concretamente, dos páginas antes de empezar el segundo diario- también se produce un hecho novedoso respecto a la estructura que ha tenido el libro hasta el momento: un único texto ocupa toda la página, silenciando los otros dos. Se trata de un ensayo titulado *On the afterlife* y sirve de nexo con el segundo diario, cuyo nivel superior de la página empieza con la narración de un sueño del Señor C. en el que relata su muerte. Como se ha dicho anteriormente, el apartado reservado a los ensayos cobra en esta segunda parte un carácter mucho más íntimo, pero aún es más relevante otro de los aspectos que cambian durante la segunda mitad de la obra.

A diferencia de la primera mitad de *Diary of a Bad Year*, donde un nivel textual era ensayístico y los otros dos narrativos, en la segunda mitad los tres niveles son narrativos, o, lo que es lo mismo, están supeditados a un tiempo narrativo. Tal vez por ese motivo y dado que los dos niveles superiores pertenecen a las palabras y pensamientos del escritor –ensayo y reflexiones personales-, la sección central que corresponde a la voz más íntima del Señor C. aparece integrada durante las primeras once páginas de esta segunda mitad en la sección ensayística. Parece que ambos niveles se entremezclen y equilibren entre ellos, lo que puede ser una señal de que los discursos

minoritarios van acaparando el interés del lector, mostrando la prevalencia de la vida real frente a lo ensayístico: C. daría lo que fuera por una noche con Anya.

El hecho de que la primera reflexión de la sección superior trate de un sueño está en relación con el texto de uno de las secciones inferiores. Concretamente, unas páginas antes el Señor C. escribía en la sección central: “[l]ast night I had a bad dream, which I afterwards wrote down, about dying and being guided to the gateway to oblivion by a young woman.” (59). Tal como empieza el relato del segundo diario –“A troubling dream last night. I had died but had not left the world yet. I was in the company of a woman...” (157)- comprendemos que nos encontramos frente a esas anotaciones de las que hablaba el escritor anteriormente y que también se había encargado de comentar a Anya cuando ésta deja temporalmente su empleo: “*I am beginning to put together a second, gentler set of opinions.*” (145). El lector puede comprender a partir de estas pistas que el segundo diario continúa siendo un relato fragmentado, pero a diferencia del primero, todos los subtextos forman parte de la misma historia y por tanto tienen potencial influencia en los otros. La lectura deja de estar enfocada en distintos elementos independientes y pasa a interpretarlos como derivados de la experiencia de C. durante la primera mitad del libro.

Esta nueva forma de interrelación entre las tres secciones hace que el texto superior deje de apreciarse como un impedimento a la lectura y sea considerado un complemento e incluso como otra fuente de satisfacción para el lector, quien puede dedicar su esfuerzo a comprender los motivos que han llevado al escritor a redactar sus opiniones sobre esas cuestiones y no sobre otras distintas.

Por lo tanto, el segundo diario dispone de una mayor coherencia entre las secciones, y con ello entorpece en menor grado la transportación del lector al universo ficcional. La lectura logra hacerse más fluida y pese a que las distintas secciones de texto tienen lugar en momentos diferentes de la historia, el lector tiene la impresión de que Coetzee ha aflojado las ataduras para facilitarnos la tarea de interpretar un texto que apuesta por la autorreferencia no tanto en su aspecto constructivo como en su diégesis.

### 8.3 Omnisciencia lectora e interpretación de los vacíos narrativos

Como ya hemos visto, *Diary of a Bad Year* ofrece al lector un interesante ejercicio de interpretación a través de la división del espacio de la página en distintos bloques textuales. Tenemos que hacer un verdadero esfuerzo mental para elaborar la mejor estrategia de lectura con que afrontar el juego de Coetzee. Tres textos, dos voces, y un solo espacio que comparten, sin que ningún prólogo nos explique el motivo de esta multiplicidad de relatos y ensayos.

En nuestra búsqueda de significado de la obra –en este caso no como tres textos independientes sino como una única construcción narrativa- es habitual que tratemos de encontrar nexos que relacionen una sección con otra. Las conexiones más obvias aparecen pronto en el avance de la lectura: los ensayos superiores han sido escritos por el Señor C., a quien pertenecen los comentarios de la sección central; la sección inferior está reservada a Anya, la mecanógrafa encargada de escribir los mencionados ensayos. Sin embargo, otros vínculos están más ocultos y también atraen nuestro interés. Por ejemplo, en qué momento se han escrito los ensayos o qué separación temporal tienen las anotaciones del Señor C y Anya. Además, quedan otras dudas relacionadas con la naturaleza de las narraciones: ¿son anotaciones en un diario lo que leemos en las secciones de texto inferiores, o más bien se trata de reflexiones dentro de la mente de los personajes?

Algunas de esas indeterminaciones quedan resueltas a medida que avanzamos en la lectura de la obra, pero muchas otras se mantienen irresueltas y solo pueden ser concretadas por la mente del lector a través de la interpretación que haga del texto. A partir de dos voces narrativas y un conjunto de ensayos debemos encontrar el sentido que nos permite cruzar las fronteras demarcadas en cada página por las líneas separadoras de secciones.

Otro efecto de la fragmentación de la obra en tres discursos independientes surge precisamente de esa heterogeneidad de contenidos y formas. Como hemos dicho, el lector tiene la ardua tarea de unir los distintos cabos que entremezclan voces y ensayos, pero gracias a esa pluralidad cuenta con una omnisciencia lectora que le permite interpretar con mayor objetividad los acontecimientos que cada uno de los personajes

narra de forma parcial. La subjetividad de las distintas voces permite, como en un juicio, contar con informaciones que contrastadas ayudan a dar una visión más completa de la historia sin verse influida en mayor medida por ninguno de los relatos.

Incluso los ensayos son útiles para comprender con más detalle algunos de los elementos narrativos. Por un lado reflejan las reflexiones del escritor, lo que añade información al esquema que vayamos construyendo sobre sus ideas, pensamientos y sentimientos. Un texto académico se convierte así en una guía complementaria que nos permite afinar mucho más nuestra teoría de la mente. Además, estos textos permiten interpretar con mayor facilidad las dinámicas que este mismo provoca entre los tres protagonistas: las opiniones de Anya y Alan sobre los ensayos que el Señor C. ha creado y que Anya mecanografiado.

A través de este juego de puesta en página, Coetzee logra darle la vuelta a la interpretación general de un texto ensayístico. Leer un ensayo es completamente distinto a leer un texto narrativo. En el primero no hay tiempo ni espacio, solo ideas, una cualidad que el propio Señor C. defiende frente a su editor:

J. C.'s "strong opinions" belong to a world out of time where the mind exerts complete control. In this space, they are impervious to time. They are, he tells his German editor, not *Meinungen* that may change, but *Ansichten* that are fixed (129). (Abbott 2011:192).

Sin embargo, que los ensayos estén en relación con distintas voces narrativas les otorga condición de elemento narrativo y con ello quedan sujetos a un tiempo y un lugar dentro del universo ficcional creado por Coetzee. Por ejemplo, durante una conversación entre el Señor C y Anya se menciona el tema del terrorismo, una de los primeros temas tratados en los ensayos. Anya dice lo siguiente:

Now can I say something about terrorism? When you write about the terrorists, I think - candidly - you are a bit up in the clouds. A bit idealistic. A bit unrealistic. My guess is you have never in your life come face to face with a real Muslim fundamentalist. (73).

La intervención de la joven nos hace pensar en el anterior ensayo a la vez que nos permite contrastar nuestra opinión con la suya sobre un texto que hemos leído páginas atrás. Además, esa dificultad por sentirnos transportados al universo narrativo hace que guardemos cierta distancia con los acontecimientos de la trama y seamos más críticos con la obra. Ante una discusión sobre terrorismo, el lector piensa también en las opiniones del propio Coetzee y en cómo a través de su proceso de escritura ha sido

capaz de intervenir en la conversación. Si ambos personajes mantienen puntos de vista enfrentados y ambos han sido dotados de voces coherentes –sus personalidades son verosímiles-, ¿están las ideas de Coetzee detrás de alguno de los dos?

Lo mismo sucede más adelante cuando Anya está leyendo el ensayo sobre el sexo con niños: “[a]mong Señor C's latest set of opinions there is one that disturb me, makes me wonder if I have misjudged him all along.” (88). El lector se ve inevitablemente obligado a recitar esa última frase en su cabeza (“makes me wonder if I have misjudged him all along”) y con ello interioriza y se pone en el lugar de quien duda sobre el del Señor C. Se produce aquí un juego autorreferencial donde una obra que exige constantemente el empleo de nuestro juicio, menciona el juicio de uno de sus personajes. Juzgamos la construcción de *Diary of a Bad Year*, y dentro de ella, juzgamos la construcción de los ensayos que contiene.

Este juicio se ve extendido a las distintas voces narrativas a partir del contraste que existe entre ellas. Estas dos visiones sirven de filtros de los acontecimientos del relato y el lector comprende con facilidad que cada punto de vista no aporta una verdad absoluta sobre los hechos del universo ficcional sino solo un fragmento de los mismos. Para este fin, incluso un silencio es elocuente. Así sucede al inicio del segundo diario en la sección del escritor, cuando sus reflexiones se ven temporalmente integradas en la sección ensayística.

Un cambio estructural de ese tipo, sumado a la aparición en la sección superior de unas reflexiones de carácter intimista donde antes había otras mucho más sesudas, puede llevar a interpretar que el anciano ha movido sus reflexiones personajes del espacio central al superior, algo que probablemente interese al lector por la creciente tensión argumental del relato en las secciones inferiores. Una tensión a la que se suma el hecho de que cuando se retoma el relato central, éste está ocupado por la voz de Anya a través de la carta que le envía al escritor al cabo del tiempo de haberse marchado del edificio. El protagonismo del Señor C., quien copaba por completo las primeras páginas de la obra, se ha visto trasladado a la voz de Anya, quien ocupa dos de las tres secciones de la página en una inversión de los pesos argumentales de cada uno de los protagonistas.

Este cambio de roles y sobre todo la pérdida de poder del hombre mayor frente a la sensualidad de la mujer joven son temas muy habituales en los textos de Coetzee. En

*Disgrace*, David Lurie deja su puesto en la universidad para irse a vivir al campo con su hija; en *Slow Man*, Paul Rayment pierde una de sus piernas y cambia su bicicleta por un triciclo adaptado para su nueva condición; o el magistrado de *Waiting for the Barbarians* se ve obligado a dejar su posición y convertirse en prisionero, sufriendo todo tipo de castigos físicos y mentales. Por el contrario, sus personajes femeninos son mujeres jóvenes y ardientes que, como Anya, permiten al personaje masculino sentir tal vez por última vez un deseo expresado en cualquiera de sus formas durante el ocaso de sus vidas. Tal como dice el Señor C.:

As I watched her an ache, a metaphysical ache, crept over me that I did nothing to stem [...] something to do with age and regret and the tears of things [...] a tribute to her, to her beauty and freshness as well as to the shortness of her dress [...] a derriere so near to perfect as to be angelic. God, grant me one wish before I die, I whispered; (7-8)

Que la obra plantee importantes dificultades en su lectura y con ello, en la transportación al mundo narrativo, ayuda a que el lector tome una distancia contemplativa desde la que observar no solo a los personajes, sino también al propio Coetzee tejiendo la estructura de la obra. Leer a Coetzee es, de alguna manera, conversar con él, tenerlo siempre presente para sospechar que todo recurso ha sido empleado con el fin de crear un sentido que se escapa de la mera interpretación directa de la narración que contienen sus textos.

A esta expectativa se suma el hecho de que escritor y protagonista tienen muchas similitudes. Para empezar le llaman Señor C, vive en Australia, es un hombre mayor y escritor famoso. Más adelante se descubre en uno de sus ensayos su lugar de nacimiento -“The generation of white South Africans to which I belong” (44)- y que en su casa hay “[o]n the wall a framed scroll in some foreign language (Latin?) with his name in fancy lettering with lots of curlicues and a big red wax seal in the corner.” (47), lo que parece indicar que es el Premio Nobel. Obviamente existen algunas diferencias, como que el Señor C es seis años mayor que Coetzee, pero aún así deja algún detalle más para la confusión entre creador y creación, como hablar de “my novel *Waiting for the Barbarians*” (171) o realizar algunas menciones veladas a obras como *Disgrace*, cuando en la sección del ensayo dice “the theft of the land from the Indians or the rape of slave women comes back in unforeseen form, generations later, to haunt the oppressor.” (48). Este juego de referencias hace que el lector se pueda sentir interesado en conocer si los acontecimientos, lugares y personajes son ficcionales o si por el contrario existen y

tienen un correlato en el mundo real. Aunque tal y como veremos en el análisis de *Summertime*, a Coetzee no le preocupa tanto la verdad empírica sino esa otra verdad superior propia de los escritores honestos que se escapan del cinismo propio de algunas confesiones.

La presencia velada del autor en la obra es el único inconveniente que existe para poder describir *Diary of a Bad Year* como una novela dialógica según la definición de Bajtín. Coetzee explica en el ensayo que dedica al escritor ruso en *Costas extrañas* que Bajtín propuso como inventor o reinventor de este tipo de novela a Dostoievski, definiendo por dialógica una novela donde “no existe una conciencia central del autor y, por tanto, no se apela ni a la verdad ni a la autoridad, sino únicamente a las voces y discursos que rivalizan entre sí” (2004:154). El autor de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1972) seguía las apreciaciones de Victor Shklovski y establecía un marcado contraste entre las novelas de Tolstoi y las de Dostoievski. Bajtín explicaba que en el caso del primero, las diferentes voces se subordinan al propósito controlador del autor, habiendo una sola verdad en el texto, la suya. En cambio, el dialogismo de Dostoievski no se agotaba en los diálogos de sus obras, sino que se extendía a todos los elementos de la estructura narrativa: los hechos de la historia o la psicología de los personajes se oponían con las reglas del contrapunto (2004:67). Esa interacción de conciencias elimina al lector el apoyo de la objetivación de los acontecimientos y le obliga a tomar parte y suponer las intenciones que hay detrás de cada una de las voces. Son diálogos sin salida, sin acabar internamente, que permanecen inacabados y no resueltos pese a que las palabras sí queden acabadas desde el punto de vista argumental (Bajtín 1989:165). En este sentido, la obra de Coetzee coincide con este calificativo al presentar las voces rivales del Señor C. y Anya a la misma altura y sin la intervención de ninguna conciencia central. Sin embargo, la cercanía de personaje y autor en la figura del escritor hace que esa conciencia se filtre a través de sus palabras, y sobre todo, a través de sus ensayos, haciendo que la balanza caiga del lado de uno de los personajes.

## 8.4 La teoría de la mente en el escritor

Para finalizar el análisis de esta obra, puede ser interesante detenernos un instante a considerar un comentario donde Coetzee introduce una reflexión sobre la creación literaria. Durante una conversación entre Anya y C., la joven pregunta al escritor sobre su interés en escribir novelas, a lo que el anciano responde:

To write a novel you have to be like Atlas, holding up a whole world on your shoulders and supporting it there for months and years while its affairs work themselves out (54).

De la misma forma que un lector concreta el mundo de la novela en su imaginación, el escritor –que a efectos prácticos también está siendo lector de su propio texto- debe ser capaz de conformar modelos mentales coherentes para sus personajes a partir de las personalidades que ha decidido que tengan. Esta implicación no solo se refiere a los rasgos básicos de estas personalidades, sino también al comportamiento que de ellos se derive. De esta forma, conforme se van escribiendo las páginas de la obra literaria, los personajes se van desarrollando y realizan acciones y toman decisiones en función de lo que hayan vivido hasta el momento.

Por lo tanto, podríamos imaginar la primera tarea del lector a la hora de pensar en los personajes como una forma de darles las condiciones iniciales a partir de las que van a empezar a moverse, una suerte de coordenadas que pueden estar más o menos claras, pero que deben existir para no transmitir la sensación de haber nacido en el mismo instante en que aparecen por primera vez en la obra narrativa. Estas coordenadas suelen ser historiales previos a los acontecimientos del relato –biografías, en el mejor de los casos- y un conjunto de rasgos que dan personalidad propia a cada uno de los habitantes del universo ficcional.

Teniendo esta parte más o menos definida, las mentes de los personajes cuentan con rasgos descriptivos, pero sin un desarrollo narrativo no son más que un proyecto de persona. Sólo a partir de su presencia en los acontecimientos de la narración podemos ir viendo cómo se desenvuelven y si son coherentes con sus rasgos definatorios. Por decirlo así, los vemos cobrar vida.



Esta sensación se produce tanto en el lector de la obra acabada como en el escritor durante la escritura de la misma. Es muy habitual escuchar a creadores hablando de los personajes de su obra en términos como “ante mi sorpresa, hizo justo lo contrario de lo que había pensado” o “tuve que cambiar la historia porque mi personaje tomó una decisión inesperada”. Como podemos suponer, y pese al romanticismo que encierran estas ideas, los personajes de una novela no son entidades independientes de la mente del escritor, sino proyecciones de ésta conformadas por lo que el autor considera que son modelos de conducta verosímiles.

El escritor lo único que hace es poner esos modelos en situaciones que va creando a medida que escribe y dado que, como en la lectura, no dejan de ser simulaciones de mentes ajenas en entornos ficcionales, esa “sorpresa” que suelen tener no es más que su respuesta consciente a ideas o modelos que su mente había creado a un nivel potencial. Dicho de otra manera, cuando un escritor se ve sorprendido por sus personajes no es porque estos hayan cobrado vida propia –obviamente-, sino porque por muy bien que hubiera imaginado todos sus rasgos, no ha sido hasta simular sus mentes en el entorno que ha creado durante la escritura que no ha imaginado de forma inmediata la respuesta que iban a tener en esas condiciones concretas.

Por lo tanto, cuando C. afirma que los asuntos se resuelven por sí mismos, a lo que se está refiriendo –a no ser que Coetzee haya decidido hacer de su personaje un romántico o un ignorante en cuestiones cognitivas- es a que, hasta que no se ponen los modelos de mente de los personajes en acción, no se pueden imaginar al completo las consecuencias que tienen. Y esta respuesta tiene mucho que ver con nuestra capacidad para planificar y gestionar múltiples datos.

Pongamos un ejemplo que se puede dar en nuestro mundo real y que es perfectamente análogo a este caso. Si imaginamos el estado de ánimo que tendremos mañana, es probable que nuestra predicción sea bastante fiel. A fin de cuentas, si no ocurre nada extraordinario podemos suponer los acontecimientos que viviremos hasta el próximo día -ir al trabajo, hacer deporte- y suponer cómo nos encontraremos –nosotros, nuestro modelo de mente- en veinticuatro horas. Pero si dejamos que pase una semana, las posibilidades de equivocarnos aumentan exponencialmente. Es muy difícil controlar todas las variables que intervienen en nuestro estado de ánimo dentro de siete días.

Durante la creación de una obra narrativa sucede algo bastante similar. Tal vez para el escritor el mundo ficcional no cuente con ese factor de incertidumbre o sorpresa que tiene el mundo real y sea capaz de planificar hasta el mínimo detalle los acontecimientos del relato. Hay escritores que trabajan así y al acabar la escritura no han variado ni un ápice lo que habían pensado en un principio. Pero en la mayoría de casos, la planificación inicial, como en cualquier desarrollo de un proyecto, sufre variaciones debido a la propia marcha de los acontecimientos. Estos errores pueden deberse a simples despistes en la planificación o a no haber imaginado en su totalidad ciertos aspectos que sólo se tienen en cuenta cuando se aborda la escena en cuestión y no antes, pero el resultado es el mismo: los acontecimientos cambian respecto a lo planificado. Este efecto es fácilmente observable en la relación de acontecimientos de obras de larga extensión como *El conde de Montecristo*:



Tal como podemos observar, por muy planificados que estén los hechos del relato, es muy difícil suponer los estados de ánimo y reacciones de cada uno de los personajes. La sorpresa del escritor debería producirse, en todo caso, por haber sido capaz de imaginar a la perfección cada detalle de la obra antes de empezar a escribirla. Esa sorpresa nace de no haber podido procesar con anterioridad la infinidad de datos que requiere controlar la creación de un mundo narrativo en cada instante. Desde este punto de vista, la creación literaria también puede definirse a partir de los modelos de la teoría del caos, el determinismo o la noción de libre albedrío.

Los primeros antecedentes de la teoría del caos suelen situarse en el trabajo de Newton sobre las leyes universales del movimiento, la ley de la gravedad y el desarrollo del cálculo integral y diferencial. La propuesta de una mecánica newtoniana inspiró a Pierre-Simon Laplace a elaborar una teoría determinista sobre el universo en la que excluía la posibilidad del libre albedrío. Según Laplace, conociendo las leyes que rigen un sistema dinámico, las condiciones iniciales de las que parte y la forma en que calcular su evolución, se podría predecir sin error cualquier estado futuro de dicho sistema.

Para representar la posibilidad de tener toda esa información, el matemático propuso la idea del «demonio de Laplace», una inteligencia que tuviera conocimiento de todas las fuerzas que controlan la naturaleza y de las condiciones de todos sus elementos. De existir, Laplace proponía que sería capaz de conocer los movimientos de todos los cuerpos del universo, desde los astros hasta los átomos, que nada le sería incierto, y para quien el futuro y el pasado estarían igualmente presentes ante sus ojos. A pesar de que un mundo narrativo es menos complejo que nuestro mundo real, la figura del demonio de Laplace es análoga a la del hipotético escritor que conoce a la perfección cada detalle de la trama y cada reacción de sus personajes, lo que en relatos cortos puede ser relativamente asequible pero que, conforme aumenta la extensión o la complejidad de la obra, se convierte en una tarea inabarcable.

Por lo tanto, en un sistema dinámico como es el universo narrativo, la predicción a largo plazo del comportamiento de dicho sistema y sus componentes, los personajes, se hace, a medida que aumentamos la ventana temporal, cada vez más difícil. Imaginar toda la obra literaria desde el primer momento sería, aprovechando el ejemplo paradigmático de esta teoría, como imaginar la tormenta resultante en Nueva York

desde el mismo instante en que vemos batir las alas a una mariposa en Pekín. Al desconocimiento de esta compleja dinámica se refiere el Señor C. cuando compara la tarea del escritor con la del joven titán Atlas, sosteniendo un mundo sobre sus hombros y soportándolo durante los años y meses necesarios para que los acontecimientos de la trama tengan lugar.

*Diary of a Bad Year* es uno de los mayores desafíos para el lector de la obra de Coetzee. Su peculiar *mise en page* y la multiplicidad de voces del relato provocan en la mayoría de lecturas una traba en el efecto de transportación al universo ficcional, esfuerzo que el lector no está obligado a soportar y que, sin embargo, aceptará gustoso en muchos casos.

El motivo de esta aparente contradicción es, como explicábamos en el apartado sobre emociones estéticas, que estas dificultades acaban siendo al final causa de satisfacción en el lector, en especial de aquellos que aceptan el desafío de recomponer el puzzle estructural. La necesidad de encontrar la mejor estrategia lectorial para afrontar este reto es uno de los motivos de este goce estético, pero hay muchos otros. También está la integración de esta inusual composición de página con el contenido de las narraciones, e incluso entre las distintas secciones discursivas. El lector disfruta al comprender el papel jerárquico de la página en las voces de los personajes, o al detectar las relaciones entre las argumentaciones de los ensayos y el momento en que se escribieron. Sin embargo, las relaciones entre los personajes y, en general, los acontecimientos del mundo ficcional quedan en un discreto segundo plano que, lejos de emocionarnos con la narración, casi evita cualquier posibilidad de empatizar o simpatizar con alguno de los personajes. A fin de cuentas, y como decía Kathryn Harrison, Coetzee está más interesado en el desarrollo de un juego con sus lectores que en construir la credibilidad de los personajes o de las interacciones entre ellos.



## 9. SUMMERTIME (2009)

### 9.1 Introducción

Derek Attridge explica en la introducción del volumen de ensayos *Mecanismos Internos* que la escritura no ficcional y semificcional de Coetzee representa una contribución sustancial a la discusión sobre el lugar de la literatura en la vida de individuos y culturas (Coetzee 2009:9-10). Añade Attridge que el hecho de que las novelas y memorias del escritor sudafricano sean escenario de cuestiones similares es precisamente testimonio de la integridad de su comprensión de la vocación artística. Este rasgo característico de la obra de Coetzee que expresa con claridad sus intereses como escritor y crítico se refleja en el concepto de ficción confesional (D'Hoker 2006:36).

Gran parte de las novelas del escritor sudafricano están protagonizadas por personajes solitarios y aislados que tratan de encontrar sentido a sus vidas, donde el texto es el único espacio posible para la confesión. No es de extrañar que todas las obras analizadas hasta el momento –*Waiting for the Barbarians*, *Disgrace*, *Foe*, *Slow Man*, *Diary of a Bad Year*– formen parte de ese grupo de novelas confesionales. En especial, destaca *Foe* de entre todas ellas, dado su marcado carácter metaliterario desarrollado en torno a la actividad creativa de un personaje escritor, Foe, empeñado en construir un relato ficcional basado en la confesión de la protagonista, Susan Barton. A través de su conflicto personal se enfrentan la verdad de una historia con la estructura del relato ficcional que puede nacer de ella, disputa que realza los límites existentes entre el qué se cuenta y el cómo se cuenta. A diferencia de *Foe*, *Summertime* lleva la ficción confesional dentro de la obra de Coetzee a un nivel autobiográfico al convertirse el propio escritor en el protagonista de la narración.

Pese a formar parte de la trilogía *Scenes from Provincial Life* junto con *Boyhood* (2000) y *Youth* (2003), la tercera y última obra de esta autobiografía ficcional guarda cierta independencia formal respecto a sus antecesoras al romper con la estructura de los dos trabajos anteriores. En *Boyhood* y *Youth*, Coetzee emplea un narrador en tercera persona y el tiempo del relato es el presente. Ambas características permiten al lector ubicarse con relativa inmediatez dentro de los confines de una obra autobiográfica, aunque tal como indica Gonzalo Pontón, junto con *Summertime* “[c]ada volumen

autobiográfico es un compartimento estanco que a duras penas “ilumina” al artista y que además revela zonas de oscuridad” (2009:22). Además, que el narrador no se exprese en primera persona provoca una distancia temporal entre su figura y la del autor que no es habitual en la autobiografía clásica, pero los hechos narrados en el texto nunca enfrentan al lector con ninguna información contradictoria que puede llevarle a dudar de la veracidad del relato.

Por el contrario, el tercer volumen de la autobiografía ficcional desobedece la convención de sus antecesores. Pese a que su inicio y final están compuestos por fragmentos de cuadernos de notas que mantienen las características formales anteriores, la parte central de la obra está dividida en cinco entrevistas realizadas por un tal Vincent a unos personajes que, según el relato, conocieron a Coetzee durante los años setenta. Además, la verosimilitud de los acontecimientos narrados queda comprometida por el propio objetivo de las entrevistas, lo que convierte la propuesta inicial en un hecho indudablemente ficcional: el señor Vincent desea escribir una biografía póstuma sobre el difunto John Coetzee.

Sumado a esta imposibilidad factual está el hecho de que el autor falsifica deliberadamente gran parte de los acontecimientos de su vida, lo que enfrenta dos tipos de verdad en el discurso de Coetzee. Tal como explicaremos más adelante, en algunas entrevistas el autor ha defendido que considera que por un lado existe la verdad factual, asociada a cualquier hecho acontecido en una vida y por tanto fácilmente falsable –la realidad es compleja, existen contradicciones, distintos puntos de vista-, y que por otro lado, existe otra verdad más elevada que aunque se puede esconder tras hechos ficcionales –la propia muerte del autor- no es identificable a través de la narración de sucesos aislados, sino a partir de la carrera literaria de un escritor. De esta forma, anulando desde un primer momento cualquier atisbo de veracidad en los hechos de una autobiografía que supuestamente estaba basada en hechos empíricos, el escritor logra en *Summertime* que nuestra atención se vaya centrando progresivamente en lo esencial, en esa verdad superior asociada a toda su obra. Tal como explica Coetzee en su ensayo sobre Doris Lessing:

Uno de los problemas que plantea el actual proyecto autobiográfico –un problema del que [Lessing] es consciente- es que la ficción cuenta con mejores recursos para manejar fuerzas inconscientes que el autoanálisis discursivo. Las exploraciones más satisfactorias que ella misma ha realizado sobre los estratos históricos de la psique se encuentran en *El cuaderno dorado* y en



la visionaria narración simbólico-alegórica *Memorias de una superviviente* (en la que, por cierto, ella trata de reposicionarse a sí misma como madre de una hija antes que como hija de una madre). Así pues, una vez recorridas tres cuartas partes del proyecto actual, en su condición de novelistas y no de memorialista, pronuncia un conciso veredicto sobre este: «No hay duda de que la ficción hace que la verdad sea más realista» (2004a:291-292)

La impresión que se desprende de la lectura de esta obra es la de un joven Coetzee sin pareja ni hijos y con una importante incapacidad para relacionarse con las personas y, en concreto, con las mujeres; un hombre de gran capacidad intelectual que choca con su intención de ser un compañero sexual satisfactorio y un trabajador manual -en la cuestión del trabajo físico se percibe otro de sus grandes temas, que es el peso de la historia dentro de su pasado como afrikáner-. Sin embargo, la biografía real del autor no concuerda con la descripción del personaje. *Summertime* tiene lugar entre mediados y finales de los años setenta, y en aquella época Coetzee ya estaba casado con Philippa Jubber y tenía dos hijos, Nicolas y Gisela.

Además, a la ficcionalidad de este relato confesional debemos sumar la insistencia con que el escritor se presenta como creador de historias al que no podemos creer en sus aseveraciones fácticas –recordemos, la premisa con que arranca el libro es que ha muerto-, lo que inunda de metaficcionalidad e intertextualidad cada hueco del relato. Por ejemplo, *Summertime* narra acontecimientos que, por fecha, tienen lugar en la misma época en la que Coetzee escribió *Dusklands* (1974), obra a la que algunos de los personajes hacen referencia en las distintas entrevistas (Neuman 2011:128).

*Dusklands*, la primera novela de Coetzee, está compuesta por dos historias aparentemente inconexas: *The Vietnam Project* cobra la forma de un informe psicológico para el ejército estadounidense durante la guerra de Vietnam. Eugene Dawn, el narrador, trabaja para el departamento de Defensa en la sección de Mitografía y su proyecto, el que da nombre a la historia, está siendo supervisado por un tal Coetzee. En un juego de ironías, el psicólogo acaba por perder su equilibrio mental y el lector va apreciando su descenso a través de una narración cada vez más delirante.

El delirio de Eugene florece a partir de la observación de las atrocidades llevadas a cabo contra los vietnamitas, muestra de que Coetzee ha abordado desde su primera obra temas espinosos como la tortura o el sufrimiento del bando perdedor en una guerra. Las fotografías que ve el personaje muestran violaciones, decapitaciones y personas sujetas a condiciones infrahumanas, pero la narración se aleja de cualquier

interpretación maniquea al enfrentar racionalidad e instinto, indignación y seducción. Esas fotografías son la Verdad y no existe una única forma de interpretarla.

*The Narrative of Jacobus Coetzee* nos traslada a la Sudáfrica del siglo XVIII para presentarnos la narración en primera persona del colonizador bóer Jacobus Coetzee -hijo bastardo de un holandés y una criada hotentote- más allá del río Orange en busca de territorios vírgenes para cazar elefantes. Tras atravesar el territorio Namaqua, el explorador cae enfermo y pasa un tiempo en una de las aldeas donde lo atienden mientras pierde sus pertenencias y es abandonado por sus sirvientes. Tras recuperarse regresa a Ciudad del Cabo pero la sed de venganza por haberse sentido humillado le lleva a organizar una nueva expedición con el objetivo de destruir la aldea.

Este segundo relato tiene una estructura narrativa más compleja que el primero, ya que se presenta como obra editada por S.J. Coetzee, padre de J.M. Coetzee –el nombre real del padre de Coetzee es Zacharias-, quien también se encarga del epílogo. La traducción viene supuestamente a cargo de J.M. Coetzee, quien añade un prefacio en que desvela su relación familiar con el editor y da algunos detalles sobre la publicación de la obra. A continuación se presenta la narración principal de Jacobus, donde explica los acontecimientos de su historia, seguidos del epílogo de S.J. y un apéndice que incluye una declaración oficial, con tintes burocráticos, de las aventuras de Jacobus y encargada por Rijk Tulbagh. El juego de narradores y versiones hace de la recepción de la historia un ejercicio lectorial exigente que, a través del mismo, transmite al lector la relevancia de la interpretación de un acontecimiento y los tipos de verdad que existen en la escritura. *Dusklands* fue, en definitiva, una *opera prima* que anticipaba con gran acierto la voluntad creadora que el escritor sudafricano ha mantenido a lo largo de su carrera y que se resumen en dos estrategias narrativas principales: la construcción de espacios desasosegantes a nivel moral, y la concepción de obras metaficcionales con complejas relaciones entre sus distintos niveles narrativos.

Volviendo a la estructura narrativa de *Summertime*, la primera entrevista tiene como protagonista a Julia. La doctora Frankl era una mujer infelizmente casada que pasaba mucho tiempo de compras por estar aburrída y porque necesitaba alejarse de casa (21). Su primer encuentro con Coetzee tiene lugar en un supermercado y pese a que ella no se siente inicialmente atraída por el escritor –dice sobre él que “[t]here was an air of seediness about him too, an air of failure” (21)-, acaban teniendo distintos

encuentros sexuales en gran parte motivados por una infidelidad previa del marido, un ejecutivo de éxito ausente la mayor parte del tiempo.

Pese a ofrecer una imagen de mujer segura de sí misma, plenamente capaz y de gran erotismo, Julia da continuas pistas al lector de que durante la época en que mantuvo contacto con el escritor pecaba de cierta inmadurez emocional y era bastante ingenua, lo que nos exige prestar mayor atención a sus opiniones y reflexiones sobre los hechos narrados. Julia nos explica que en aquella época Coetzee dedicaba gran parte de su tiempo al trabajo manual en un vano intento personal de revertir la situación de los blancos en Sudáfrica, reconstruyendo la casa que comparte con su padre, personaje que, como Friday en *Foe*, se ve silenciado en la mayor parte del discurso (Uhlmann 2012:752).

La segunda entrevista es a Margot, prima de Coetzee y fiel confidente durante su infancia. Gracias a su testimonio, el lector es capaz de alejarse por un instante de la imagen fría y distante del Coetzee del testimonio anterior e incluso nos da la oportunidad de sentir simpatía hacia su figura. Se revela de esta forma la importancia del uso del narrador adecuado para influir en el discurso que acaba llegando a los lectores. Además, el texto que leemos es la interpretación del señor Vincent de una entrevista previa con Margot y que está leyendo para que ella puntualice cualquier aspecto que considere necesario. Como analizaremos en detalle, esas puntualizaciones son motivo de interrupciones de la transportación literaria del lector dado el estorbo que causan en una lectura continuada de los hechos de la historia.

A pesar de las libertades del señor Vincent y de la disconformidad de Margot en algunos momentos, esta sección es la más cercana, en cuanto a forma, a *Boyhood* y *Youth*. Margot es la única entrevistada que ha conocido al autor desde su niñez y, por lo tanto, su versión del mismo debe estar muy cerca de la que el escritor hubiera empleado de haber recurrido a una escritura autobiográfica convencional.

La tercera entrevista tiene como protagonista a Adriana Nascimento, una mujer brasileña recientemente enviudada cuya hija recibió clases de inglés del profesor Coetzee. A diferencia de las entrevistas anteriores, donde Julia y Margot parecían estar dando un testimonio confiable de sus encuentros con Coetzee, la voz de Adriana y el tono general de este capítulo llevan al lector a sospechar de la rotundidad de las afirmaciones de la narradora. El texto parece reflejar una interpretación totalmente

errónea de las intenciones del escritor por parte de Adriana, quien se empeña en presentarle como una suerte de Humbert Humbert enamorado de su hija y que, con el tiempo, pretende casarse con la madre para estar cerca de ella. Es fácil descubrir las limitaciones discursivas de Adriana, lo que lleva rápidamente a buscar la historia real tras el sesgado relato de la brasileña de las intenciones del escritor.

Tras la entrevista a Adriana está la de Martin, la única voz masculina que da su testimonio sobre Coetzee y el contrapunto no sexual del escritor. Profesor universitario como Coetzee, Martin revela algunas de sus opiniones sobre el escritor en su papel de académico, pero cuando llega el momento de hablar sobre anécdotas personales, se muestra reacio y dice que pese a ser amigo y colega del escritor, no tiene nada que aportar. A partir de ese momento, deja de mostrarse colaborativo a facilitar cualquier dato sobre Coetzee y se dedica casi exclusivamente a interrogar al señor Vincent sobre sus métodos de trabajo, poniendo en duda su interés por conseguir una biografía fiel a la realidad y suponiendo que el resultado puede acabar siendo más cercano a una distorsión de la imagen del autor. Como resultado de este gesto autorreferente, los lectores de *Summertime* nos vemos sujetos a la misma reflexión que Martin, preguntándonos cuál es la intención de todos estos testimonios.

Por último, la quinta entrevista es a Sophie Denoël, antigua amante y, como Martin, compañera de trabajo de Coetzee en la Universidad de Ciudad del Cabo. A diferencia de Julia, Sophie se muestra reticente a contar los detalles de su relación privada y opta por dar sus opiniones sobre el trabajo intelectual del autor. Toma una posición crítica respecto a las ideas del escritor e incluso objeta sobre ciertos rasgos del escritor, como su pasividad o su fatalismo frente a la vida.

Tanto las cinco entrevistas como los dos bloques de anotaciones con que empieza y acaba *Summertime* están contruidos empleando una gran variedad de recursos lingüísticos, estilísticos e incluso tipográficos (Guarracino 2013:102). Esta variabilidad exige al lector una constante interpretación de cada texto a tenor de los cambios introducidos respecto al capítulo anterior. Coetzee logra que una obra pretendidamente confesional sea a su vez un metadiscurso dirigido a la naturaleza de su propia autoría, que oscila entre el Coetzee real, el Coetzee ficcional, el personaje del señor Vincent e incluso algunos de los entrevistados, quienes han facilitado la información necesaria para que su entrevistador escriba el relato pertinente, sea o no de

una forma fiel a la verdad –o como mínimo, a *su* verdad-. Esta característica ha llevado a algunos críticos a encontrar similitudes entre la estructura de *Summertime* y la de *Ciudadano Kane* (Uhlmann 2012:755).

Tal como planteaba Orson Welles en su película, tomado por separado cada uno de los relatos o historias que sobre Kane hacían sus conocidos, se podía observar que ninguno ofrecía la verdad sobre él. En cambio, solo a través de las relaciones que existían entre ellos se podía vislumbrar de alguna manera esa verdad. Es posible que esta manera de descubrir la verdad oculta sobre una historia personal ligue con la opinión de Coetzee de que toda escritura es en el fondo biográfica y que por encima de las verdades factuales existe una verdad superior que no tiene en cuenta acontecimientos, fechas o situaciones concretas. Tal vez, como en *Ciudadano Kane*, no haya que fiarse de las historias que cuentan los personajes sobre Coetzee, sino fijarse en el mapa que van trazando entre ellos, con sus otros relatos y demás producción literaria para que así, habiendo organizado todo el conjunto, podamos tomar distancia crítica y descubrir esa verdad superior que, como si de un geoglifo se tratara, esconde a simple vista.

## 9.2 Literariedad frente a literalidad

Decíamos en el análisis de *Foe* que la búsqueda de Susan de un narrador con oficio como Defoe es, sin esperarlo por su parte, el inicio de un conflicto entre la verdad de la historia y el interés de la narración. Susan Barton quiere que su historia sea contada a través de lo que ella denomina la “forma adecuada”, es decir, sin obviar la verdad de los acontecimientos pero a la vez complaciendo a los lectores con un relato interesante y bien estructurado. El problema de la protagonista viene al conocer al escritor y que este le explique que para que la obra adquiriera un destacado nivel literario son necesarios cambios y aderezos que de alguna forma convierten el testimonio en menos veraz.

Quien lea el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y el *Foe* de Coetzee puede suponer que el autor sudafricano pretende que entendamos mediante este juego intertextual que las crónicas del primero son el resultado del relato de la náufraga Susan Barton, aunque completamente modificado hasta el punto de eliminar a la protagonista de la historia. Aceptando esta hipótesis como válida, verdad e interés narrativo no eran en este caso compatibles y Defoe tuvo que optar, siempre en el mundo creado por Coetzee, por la literariedad de la historia y sacrificar la literalidad.

La intertextualidad presente en las páginas de *Foe* y el diálogo entre sus personajes nos llevan a preguntarnos cómo se puede reconocer la autenticidad de un relato en ausencia de la posibilidad de verificarla. Sin pruebas de que Susan Barton haya existido nunca, Defoe pasa a convertirse en el creador último de la historia. Y lo mismo sucede con la confesión ficcional que Coetzee desarrolla en *Summertime*. El lector va descubriendo distintos acontecimientos de la vida de Coetzee de los que no puede tener verificación empírica, lo que en determinadas ocasiones le puede llevar a dudar sobre su autenticidad. Existen hechos de los que se tiene plena conciencia de su imposibilidad – Coetzee no está muerto cuando se publica *Summertime*, o tenía esposa en la época de la que se habla en las entrevistas-, pero otros quedan en un limbo de indeterminación que no puede ser resuelto. Sin embargo, ¿debe el autor preocuparse por ser veraz a los hechos reales en su narración? Según D'Hoker:

Impressing the reader that one is right seems to be an aspect of the apology rather than of the memoir or the confession. We could even argue that the truth about the self that is aimed for in the confession is weakened when the reader as judge is implicitly or explicitly addressed. (2006:39)

Si la intención del escritor de una obra confesional es tratar de persuadir al lector de la veracidad de su relato, la confesión pierde fuerza por olvidar esa verdad superior que debe impregnar todas sus obras. Tal como defiende Coetzee, pretender convencer al lector de la autenticidad del relato está en un nivel distinto que tratar de encontrar la verdad sobre uno mismo. Mientras que en el primer caso el escritor es en todo momento consciente de que su obra va dirigida a alguien y, con ello, interviene en el discurso que está construyendo, en el segundo caso quien escribe evita cualquier preocupación respecto al juicio que tenga lugar durante la lectura y se acerca así a una mayor sinceridad en el relato. La verdad es, según Coetzee, algo que sucede durante el proceso

de escritura, o que llega desde el proceso de escritura, si es que llega a producirse. El texto no se refiere a la verdad, la produce (Attridge 2004b:145).

Los esfuerzos de Coetzee van en esa línea, y no tiene ningún problema en poner en un aprieto al lector respecto a su juicio de la autenticidad de una obra que se ve puesta en duda desde las primeras palabras. Así, si la verdad última no se ve comprometida, ninguna falsedad puntual, sea esta de mayor o menor envergadura, puede evitar que esa Verdad sea revelada. Coetzee, consciente de ello, rompe el horizonte de expectativa del lector de un discurso esperadamente factual al ofrecer una imposibilidad de primer orden en la premisa principal del relato: el autobiógrafo está muerto.

Tal como veremos en el siguiente epígrafe, si el autor parte de una proposición indudablemente ficcional, está disponiendo al lector a una forma de interpretar el texto que difiere de la interpretación de un texto como narración factual. Si en el primer caso debe imaginar un mundo posible que encaje con los hechos narrados, en el segundo caso debe encajarlos en el puzle de sus conocimientos del mundo real. Un mismo texto puede, de esta forma, llevar a interpretaciones distintas en función de la disposición de un lector y su idea preconcebida sobre el tipo de obra que tiene entre sus manos.

Por lo tanto, que Coetzee presente su autobiografía con un pretexto que revela su propia muerte no solo abre la frontera de *Summertime* a cualquier componente ficcional del relato, sino que lo refuerza tergiversando e inventando aspectos esenciales de su vida como su mencionada muerte o la vida durante los años setenta junto a su padre viudo. Además, el cuerpo principal de *Summertime* está construido mediante entrevistas a conocidos del autor que resultan ser personajes ficcionales sin su correspondencia en el mundo real, y en todas ellas se describe a un Coetzee soltero, mientras que, como decíamos anteriormente, Coetzee estuvo casado con Philippa Jubber desde 1963 hasta 1980 (Cardoen 2014:100). Tampoco se hace mención alguna a su hija Gisela ni a su hijo Nicolas -muerto en un accidente de tráfico a los veintitrés años-, ambos nacidos antes de los acontecimientos narrados.

Toda esa información sería de gran relevancia en cualquier autobiografía y en cambio Coetzee decide distorsionarla a voluntad o borrarla deliberadamente. A través de esos actos de omisión, el autor imposibilita cualquier intento por parte del lector de orientarse en un mapa de acontecimientos con los que buscar los paralelismos existentes

entre la verdad empírica y la verdad ficcional presentada en el relato. Tal como indica Pontón, “[t]odo el material de la obra escapa, pues, a la verificación, ofreciéndose desde unos códigos equívocos, de verdad aparente, pero forjados –y válidos- en el territorio de la ficción” (2009:23). El escritor evita adoptar, según sus propias palabras, una posición *cínica* desde la que presentar la persona que fue o que tal vez aún sea. Según Coetzee, el cínico cree que la autobiografía está dominada por el propio interés y que no existe una verdad última sobre uno mismo, por lo que no tiene ningún sentido esforzarse en encontrarla. Contrasta esta visión con la que él adopta en la creación de sus textos autobiográficos, yéndose al lado opuesto en el que encontrar esa verdad última es precisamente lo único que importa, y donde cualquier tipo de interés personal queda en un segundo plano. Podría decirse que prefiere optar a lo largo de toda su obra por una posición de *gracia* desde la que contar en qué persona se quiere convertir. Si Coetzee define el cinismo en este ámbito como “the denial of any ultimate basis for values”, el contraste queda muy claro con esa gracia que describe como “a condition in which the truth can be told clearly, without blindness” (Cardoen 2014:95).

Como ejemplo de escritor cínico, Coetzee recurre a la figura de Rousseau y sus *Confesiones*. El escritor critica la forma en que Rousseau concebía la práctica autobiográfica al ofrecer al lector una forma artificial de lidiar con su inhabilidad de hablar sobre la verdad personal con el ánimo de descubrir capa tras capa lo que parece ser un motivo impuro o secreto. Esta práctica depende de un proceso de continuo suspense entre un descubrimiento incompleto y un desenmascaramiento para lograr crear el interés en sus lectores, sirviendo los secretos vergonzosos por sí solos como elementos que permiten distinguir al autobiógrafo confesional del resto. Rousseau parece esconder una motivación subyacente en su escritura que es el interés por la distinción respecto a los otros escritores y no por contar la verdad (Coetzee 1992:266).

Para el escritor sudafricano, si no existe un acercamiento sincero a la confesión autobiográfica, ninguna verdad superior puede encontrarse en el contenido de la obra. El lector puede encontrarse con un contenido veraz en el sentido empírico del término – todos los datos se pueden contrastar-, pero no con una intención sincera en el escritor. Como con Rousseau, el lector detecta una personalidad cínica que destila artificialidad en sus textos. Para Coetzee, inventar no es incompatible con desarrollar la verdad en un texto.



Para lograr ese objetivo, la intencionalidad del escritor sudafricano en *Summertime* queda plasmada en el texto a través de un empleo muy específico del punto de vista de la narración. Tal como explica Derek Attridge en *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading* (2004), el uso poco común de la tercera persona y el presente narrativo en lugar de la habitual primera persona y el pasado nace del intento por parte del autor de adelantarse al problema de caer en el cinismo de quien, como Rousseau, se debate internamente en la duda de si revelar sus secretos o si esconderlos por vergüenza a ser juzgado.

Al emplear Coetzee una narración en tercera persona, Attridge cree que la autobiografía realza la inmediatez de los acontecimientos narrados y niega cualquier retrospectiva en el texto, lo que conduce a una confesión secular satisfactoria (2004a:143). Esta elección estilística le permite disociar la voz narrativa de la conciencia narrada, lo que desde un punto de vista cognitivo es de un enorme interés. Desaparece la posibilidad de cualquier tipo de juicio autoral, lo que lleva al lector a una incómoda toma de responsabilidades a la hora de juzgar al protagonista de la obra, al Coetzee ficcional.

El uso de un narrador en primera persona en la autobiografía suele llevar asociado un importante grado de introspección dado el acceso directo que se tiene a las reflexiones del sujeto de la enunciación. El autobiógrafo es el *yo* que escribe, y no solo cuenta los sucesos sino que también explica los pensamientos que se produjeron en ese momento o acaso los que durante la narración vienen a su mente. Por el contrario, trasladar la voz narrativa a un tercero convierte al autobiógrafo en sujeto del enunciado y no de la enunciación –pasa a ser el *yo* inscrito en el texto-, obligando al autor a adoptar una de dos posibles estrategias: eliminar cualquier componente introspectivo, narrando los acontecimientos desde una deliberada objetividad o, como el caso de *Summertime*, adoptar también la posición de la conciencia de otro, sea este un ser ficcional o factual. El lector debe comprender en este último caso que la voz narrativa no es omnisciente sino que cuenta con las limitaciones propias de cualquier personaje de la obra, tanto a un nivel perceptivo como a otro interpretativo.

Coetzee hace además metarreferencias al uso de la narración en tercera persona que ofrecen al lector información para que reflexione sobre la naturaleza de su decisión. En un momento de la narración, el señor Vincent menciona a Margot –recordemos, la

prima del escritor- como “she” y la mujer no comprende la razón de esa decisión, lo que hace notar a su interlocutor. Como única respuesta el entrevistador dice que “[y]ou can hear how clumsy it is. It just doesn't work that way. The *she* I use is like *I* but is not *I*” (89). Esa es precisamente la intención que se supone a Coetzee a la hora de emplear ese recurso en su propia autobiografía, y es muy probable que esté utilizando este fragmento a modo de juego de espejos con el marco general de *Summertime*.

Hemos visto en los análisis de las anteriores obras que es habitual encontrar en la escritura de Coetzee este tipo de reflexiones que hacen referencia a la naturaleza de la propia narración y a los recursos estilísticos que emplea. Si en *Foe* hacía discutir a Defoe y Susan Barton sobre la veracidad de un relato que acabaría sacrificando parte de los hechos reales para convertirse en el *Robinson Crusoe* que todos conocemos, o en *Slow Man* era la creadora Elizabeth Costello quien llamaba a la puerta de su creación, Paul Rayment, para pedirle que se convirtiera en un héroe de ficción con algo más de carácter, en *Summertime* son los entrevistados los que van refiriéndose en determinadas ocasiones a la forma en que el relato que les contiene está construido, y en general, a la esencia de las confesiones ficcionales.

Si antes comentábamos la confusión de Margot respecto al uso de la narración en tercera persona, en la entrevista a Julia se puede leer un fragmento donde se discute sobre la incapacidad de convertir en verosímiles los acontecimientos que un escritor nunca ha vivido, reflexión que enlaza de forma clara con la concepción de Coetzee de lo que debe ser un narrador –y sobre todo, un autobiógrafo- sincero. Para ello recurre al caso de Henry James y al uso de uno de sus temas más comunes, la traición. Dice Julia:

Going back to Henry James, there are plenty of betrayals in James, but I recall nothing about the sense of excitement, of heightened self-awareness, during the act itself – the act of betrayal, I mean. Which suggests to me that, though James liked to present himself as a great betrayer, he had never actually done the deed itself, bodily. (37)

La entrevistada destaca las limitaciones del material imaginativo del escritor estadounidense y, a la vez, pone de manifiesto la capacidad del lector para inferir si los acontecimientos narrados por los entrevistados han sido vividos en primera persona por el escritor real o si, por el contrario, han sido inventados. De nuevo, Coetzee empuja al lector a una reflexión más crítica de la obra gracias a la distancia que provoca mediante la autorreferencia a su composición. De la misma forma que con el caso de James y la

traición, sospechamos que gran parte de los hechos narrados en *Summertime* no han tenido lugar. Lamentablemente para los lectores que buscan la veracidad contrastable en una narración biográfica, en gran parte de los acontecimientos del relato nos debemos conformar con la interpretación que hagamos tanto de ellos como de la intención del autor a la hora de contarlos. Ese nivel adicional de interpretación, en el que no solo se crean modelos mentales de los personajes sino también del escritor –un escritor que ocupa un nivel narrativo distinto, un mundo ficcional en nuestra imaginación que aloja a su vez el mundo ficcional creado en la historia-, es el que Coetzee desea materializar en nuestra mente para que podamos encontrar la verdad de su confesión.

Esta búsqueda de la verdad superior y no de la verdad factual también se ve expresada durante la entrevista a Martin. Cuando parece que el material narrativo se está acabando en la entrevista al personaje, el señor Vincent opta por pedir más información al antiguo compañero de Coetzee a partir de anécdotas de su vida:

*Is there any other aspect of him that you would like to bring forward? Any stories worth recounting?*

Stories? I don't think so. John and I were colleagues. We were friends. We got on well together. But I can't say I knew him intimately. Why do you ask if I have stories?

*Because in biography one has to strike a balance between narrative and opinion. I have no shortage of opinion – people are more than ready to tell me what they think or thought of Coetzee – but one needs more than that to bring a life-story to life. (216)*

Coetzee vuelve una y otra vez al conflicto existente entre explicar acontecimientos y contar una historia; entre ceñirse a una verdad empírica o evitar el cinismo en la narración. Y a través de todas esas intervenciones metadiscursivas nos permite enjuiciar el artefacto literario, ayudándonos a tomar distancia contemplativa para interpretarla desde una objetivación que es reacción habitual en todas sus obras. Las referencias a la naturaleza artificiosa del texto son continuas y mientras algunas tienen una relación directa con la característica del discurso a que hace mención, otras se acercan de manera tangencial. La figura de Vincent, parcial creador de *Summertime*, es muy útil para poner en su voz algunas de estas cuestiones y presentarlas ante los lectores para su criticismo. Veamos otro ejemplo que tiene lugar en el apartado referido a Margot:

LET ME TELL YOU, Mrs Jonker, what I have been doing since we met last December. After I got back to England I transcribed the tapes of our conversations. I asked a colleague from South Africa to check that I had the Afrikaans words right. Then I did something fairly radical. I cut out my prompts and questions and fixed up the prose to read as an uninterrupted narrative spoken in your voice.

What I would like to do today, if you are agreeable, is to read through the new text with you. How does that sound?

*All right.*

One further point. Because the story you told was so long I dramatized it here and there, letting people speak in their own voices. You will see what I mean once we get going. (87)

Un poco más adelante, el narrador explica que “I have not rewritten it, I have simply recast it as a narrative. Changing the form should have no effect on the content” (91). Sin embargo, Margot deja caer la sombra de la duda sobre los lectores al decir que “[a]ll I can say is, your version doesn’t sound like what I told you” (91).

El reflejo de este fragmento en *Foe* es inmediato. Tal como explicaremos en el epígrafe siguiente, el personaje de Susan Barton se asemeja en gran medida al de Margot, una narradora que conoce los acontecimientos de su historia pero que no tiene la capacidad para contarla de forma literaria. En cambio, el señor Vincent actúa como Defoe, proponiendo una narración que si no es fiel a la realidad, sí lo es a una estructura que hace de ella una obra literaria que se lee “como un relato”: con el dramatismo necesario que no existe en las historias originales. Sin embargo, las habilidades de Vincent como escritor no son las de Defoe. Habiendo empezado a narrar el episodio de Margot con Coetzee, el entrevistador dice:

...the firstborn has already joined the multitudinous shades; in private moments –

*Multitudinous shades?*

Too grand-sounding? I’ll change it. (88)

De la misma forma que Susan no comprende que Defoe incluya algunas licencias poéticas en su historia, Margot no considera adecuadas ciertas decisiones estéticas como el uso de esas “sombras multitudinarias” para referirse a los fallecidos. La literariedad de la obra vuelve a confrontarse con la veracidad ante los ojos del lector, y con ello no dejamos de prestar atención a los detalles que Coetzee va dejando en la

narración como migas de pan. No es casualidad –nada en la obra de Coetzee parece serlo- que existan tantos paralelismos y puntos comunes entre *Summertime* y *Foe*. LA segunda obra incluso aparece mencionada en una de las entrevistas, en este caso la de Adriana. La brasileña está preguntando sobre si Coetzee ha escrito sobre mujeres y el entrevistador responde:

*He wrote about men and he wrote about women too. For example – this may interest you – there is a book named Foe in which the heroine spends a year shipwrecked on an island off the coast of Brazil. In the final version she is an Englishwoman, but in the first draft he made her a Brasileira.*

And what kind of woman is this *Brasileira* of his?

*What shall I say? She has many good qualities. She is attractive, she is resourceful, she has a will of steel. She hunts all over the world to find her young daughter, who has disappeared. That is the substance of the novel: her quest to recover her daughter, which overrides all other concerns. To me she seems an admirable heroine. If I were the original of a character like that, I would feel proud. (200-201)*

La incertidumbre se cierne sobre el lector, que ante este pequeño juego de Coetzee se plantea si Adriana -o la persona real que la inspiró, si es que esta existió- fue modelo de Susan Barton, o Susan Barton la de Adriana. La intertextualidad se hace protagonista para disfrute de nuestra curiosidad.

### **9.3 El lector ante una autobiografía falsa**

Retomando el inicio del apartado anterior, uno de los mayores conflictos que se producen en *Foe* nace del choque entre el empeño de Susan Barton de que su historia sea contada de una forma totalmente fiel a los acontecimientos, y la suspicacia de un escritor experimentado como Daniel Defoe que confía en que cualquier narración debe seguir una estructura definida y tener el tono literario adecuado. Con ese fin, el autor

considera perfectamente lícito tergiversar los hechos reales si es necesario y siempre en pos del resultado del relato.

El personaje de Susan se encuentra en la difícil posición del autobiógrafo que no tiene el oficio necesario para escribir su historia –pese a que así lo está haciendo en *Foe*– y se ve obligada a recurrir a los servicios de un escritor de renombre como es Defoe. El autor inglés incluso se permite compartir con ella algunas de las invenciones que ha creado para dotar de mayor literariedad al resultado, algo que no convence a la náufraga por no seguir al pie de la letra lo acontecido en la isla.

Las posturas de estos dos personajes tienen mucho que ver con las dos definiciones que Coetzee tiene del concepto de verdad respecto a lo que un autor puede contar. Susan representa esa verdad menor, factual, anclada a acontecimientos concretos pero que no tiene mayor trascendencia que la de existir en un punto fijado del pasado del escritor. En cambio, Defoe representa la verdad superior, la Verdad, que no se rige por la concordancia con los hechos de la vida del autobiógrafo, sino por una autenticidad alejada de sus intereses y que trasciende la propia historia de la narración.

En definitiva, y tal como explica Coetzee en la última entrevista de *Doubling the point*, toda escritura es autobiográfica y toda autobiografía es una narración (1992:391). La escisión del autor en los dos personajes de *Foe* sirve de claro ejemplo de su idea de *autrebiography*, término ambiguo que define la autobiografía abordada desde la distancia que ofrece el punto de vista del Otro. Esta técnica ha sido empleada de distintas formas en los tres volúmenes de *Scenes from Provincial Life*, pero es en *Summertime* donde llega a su culminación con el empleo de todas ellas a la vez.

La *autrebiography*, autobiografía del otro o, como la llamaremos a partir de ahora, alterbiografía, es un acercamiento del escritor hacia sí mismo desde un punto de vista externo, evitando cualquier posibilidad de introspección, lo que explicado en términos cognitivistas equivaldría a plantear la creación de un modelo mental ajeno que no deja de ser el propio. Mediante el uso de esta técnica, Coetzee es coherente con su idea de que la vida privada de un escritor debería ser siempre ignorada por considerarla información irrelevante (Neuman 2011:132), un concepto que ya defendió en su tesis doctoral sobre Beckett al escribir que “I am not concerned in this essay with the views of the historical Samuel Beckett” (Coetzee 1969). Al adoptar una perspectiva externa

respecto a nuestro yo, lo que hacemos es tratar de tomar la distancia necesaria para construir un relato que nos defina en la mente de un personaje o narrador.

En definitiva, el proceso alterbiográfico acaba llevando al autor a emplear su teoría de la mente consigo mismo, construyendo un relato que lo define igual que haría con cualquier otra persona o personaje. De hecho, si esa alterbiografía es narrada a través de la voz de un personaje cualquiera, la impresión del lector es que está siendo el ser ficcional quien emplea la teoría de la mente para comprender al escritor. El trabajo del autor es, por tanto, doble: en primer lugar debe imaginar la mente del personaje o narrador en cuestión; a continuación, ponerse en su piel y pensar como lo haría este; y una vez ha sintonizado con sus ideas, pensamientos, emociones y deseos, el escritor debe tratar de reimaginarse a sí mismo desde esa nueva perspectiva. El ejercicio que realiza Coetzee a través de la voz de Adriana es un claro ejemplo de cómo lograr crear una voz externa que presenta y juzga –erróneamente- al escritor y con ello, de una teoría de la mente errada en sus interpretaciones.

Sea por la creación de voces ficcionales externas a su persona con el objetivo de autobiografiarse –una autobiografía por persona interpuesta- o por la propia imposibilidad de algunos de los hechos narrados, la deliberada transgresión de la veracidad de la autobiografía de Coetzee añade distintas rupturas del horizonte de expectativa del lector, quien desde la propia información pretextual y paratextual de la obra interpreta que el autobiógrafo está muerto, una imposibilidad que rompe uno de los principios definitorios del género y lo acerca al territorio de la autoficción<sup>63</sup>. No es casualidad que el escritor considere que la autobiografía no es un género libre en el que podamos inventarnos la historia de nuestra vida como nos convenga. Coetzee cree que nos inventamos nuestra autobiografía ejerciendo la misma libertad que en los sueños, donde a partir de una realidad recordada imponemos una forma narrativa que, en el caso de los sueños, muchas veces está influida por fuerzas que no entendemos (Coetzee y Kurtz 2015:13). Según esta definición, para Coetzee parecen no existir grandes diferencias entre los conceptos de autobiografía y autoficción.

---

<sup>63</sup> Sin embargo, *Verano* no es un ejemplo paradigmático de autoficción. No puede catalogarse como tal porque formalmente la identidad se limita al autor y al personaje. En cambio, sí puede hablarse de autoficción al existir datos en el texto que permiten establecer la identidad entre autor, narrador y personaje. Entrevistados y biógrafo actúan como narradores por delegación, siendo proformas narrativas y *alter ego* del autor (Garrido 2013:394).

Uno de los rasgos característicos de los discursos autoficcionales es su capacidad de jugar con el modelo de realidad del lector. El escritor logra a través de las páginas de su obra que el lector vacile antes de resolver si el mundo real entra o no en conflicto con el que ofrece el propio texto. De esta forma, la relación del mundo posible de la obra con el del lector no se define hasta la primera determinación, cuando queda fijado de forma provisional si dicha relación es de semejanza o de identidad. A nivel cognitivo, este rasgo se ve reflejado principalmente en el acto interpretativo del lector: tiende a ser el mismo frente al texto que frente a la realidad cotidiana, en el caso de que la relación fijada entre ambos mundos sea de identidad. En cambio, si el texto es interpretado con una ficción, se crea una relación de semejanza con nuestro mundo.

Una obra que propone el mismo tipo de ruptura del horizonte de expectativa del lector que la muerte de Coetzee en *Summertime* es *Cómo me hice monja* (2006), de César Aira. El autor argentino también “muere” en su obra, tal como describe en el texto de la contraportada:

«Cómo me hice monja es mi autobiografía, parcial porque trata de un año de mi vida, entre los seis y los siete, empieza cuando pruebo un helado por primera vez, y termina cuando me asesina la viuda del heladero.»

El lector del relato de Aira queda advertido de esa forma de que el relato cuenta con un claro elemento ficcional -la muerte del autor- y otro muy sospechoso de serlo -el hecho de que un hombre se haga monja a la edad de seis años-. Este grado de ambigüedad lleva, como en la lectura de *Summertime*, a interpretar los acontecimientos del texto autoficcional en función de cómo resuelve leer la obra en cada instante.

Esta afirmación se basa en la definición de autoficción que acuñó Doubrovsky (1977). Según el escritor, autoficción es una ficción de acontecimientos estrictamente reales protagonizada por el propio autor. Convergen el pacto novelesco causante del despliegue imaginativo y el verismo del pacto autobiográfico (Garrido 2013:387). Por lo tanto, si el lector lee el texto como una obra narrativa factual, son estos acontecimientos “estrictamente reales” –o al menos así los interpreta el lector- los que le llevan a alinearlos de forma inconsciente con su conocimiento del mundo real.

Dicho de otra forma, al leer una autoficción como una obra narrativa factual, nuestra mente trata de encajar lo que se nos cuenta en el libro con lo que sabemos o creemos saber que ha sucedido en la realidad. Por el contrario, esta etapa no se produce



si el texto está siendo interpretado como una obra narrativa ficcional. Esta dualidad provoca en el lector un efecto desestabilizador que, en palabras de Antonio Garrido, lo lleva a vacilar sobre qué estatuto asignar al artefacto literario: “se presenta en el marco de un contexto ficcional, pero la identificación de los nombres del autor, del narrador y del personaje protagonista inducen a pensar que se trata de un relato anclado en la experiencia de quien lo cuenta” (2013:388).

El conflicto cognitivo que plantea la autoficción es precisamente el hecho de que no existe una única forma de ver la obra por parte del lector. Esa indecisión o confusión es connatural a la lectura de estos textos y no tiene por qué ser sinónimo de indeterminación, ya que un lector incapaz de saber si el autor está fabulando no impide que exista una posición congruente frente a una *posibilidad de lo real* (Schmitt 2014:51). La autoficción se recibe como una *autobiografía + virtualidad* donde las relaciones de accesibilidad entre nuestro mundo y el mundo posible de la narración pueden ser incongruentes, pero esta circunstancia no impide que el lector desarrolle estrategias de lectura que le permitan llevar a cabo la recepción de la obra literaria. A este respecto, Arnaud Schmitt propone a partir de las reglas de preferencias del lector definidas por Manfred Jahn (1997) un conjunto de reglas inherentes a la autoficción desde un marco cognitivista y que son las siguientes (2014:61):

- a. Es preferible suponer que el narrador y el autor son la misma persona.
- b. Es preferible suponer que el autor se dispone a presentar lo que él cree que es su propia realidad.
- c. Es preferible suponer que dentro de este mundo textual real se presentará un mundo virtual.
- d. Es preferible suponer que el mundo virtual no prevalecerá sobre la parte referencial.

Por todos estos motivos, consideramos que una obra autoficcional es interpretada por nuestra mente de forma variable en función de si se considera basada en una realidad empírica y contrastable o en un mundo posible imaginario, pese a que la existencia de elementos transgresivos puede llevar a desplazar en más de una ocasión dicha interpretación hacia la ficción. Esta circunstancia es muy relevante a nivel cognitivo: la interpretación de un texto narrativo como factual está asociada a un patrón de activación neuronal distinto a la interpretación del mismo texto como ficcional.

Para poner a prueba esta hipótesis, un grupo de neurocientíficos realizó un estudio (Altmann et al. 2014) con el que intentó demostrar la existencia de estas diferencias interpretativas. Los investigadores presentaban por pantalla textos narrativos breves -todos ficcionales<sup>64</sup>- precedidos de la palabra “real” o “inventado”, y registraban la actividad cerebral mediante técnicas de imagen con resonancia magnética.

Los resultados del estudio demostraron que, durante la lectura de las narraciones consideradas por los sujetos como “reales”, se producía un patrón de activación mayor en áreas como la corteza premotora y el cerebelo (zonas asociadas al sistema de las neuronas espejo y envueltas en la observación de acciones) o las regiones temporales laterales izquierda, relacionada con la memoria de hechos ya acontecidos. El lector de un texto factual no espera tanto el entretenimiento como la adquisición de conocimientos que le permitan actualizar su conocimiento del mundo real.

En cambio, durante la lectura de narraciones consideradas “inventadas” se registró una mayor activación de zonas como la corteza anterior cingulada, asociada a reacciones emocionales y también a la evaluación y representación del resultado de acciones futuras, o la corteza frontal lateral derecha, asociada al *mind-wandering*, estado en que se encuentra nuestro cerebro cuando no pensamos en nada, cuando dejamos volar nuestra imaginación, y también cuando simulamos mentalmente situaciones pasadas o futuras. En definitiva, leer ficción nos predispone no tanto a recopilar información como a simular los mundos que contienen las obras e imaginar los acontecimientos que en ellos tienen lugar. En el caso de la lectura de textos narrativos factuales, el lector recrea o replica internamente los acontecimientos de la historia dando por sentado que ya han sucedido y que no existen otras alternativas (2014:22).

En la línea de esta investigación, los científicos Keith Oatley y David Olson argumentaron las diferencias en las tareas mentales que desarrollamos de forma inconsciente durante la lectura (2010:6). Según los autores, leer textos narrativos factuales implica tareas mentales de cooperación y alineamiento para la interacción con el mundo real. En cambio, leer textos narrativos ficcionales implica tareas de imaginación y simulación. Por lo tanto, cuando leemos una historia que consideramos factual tratamos de hacer encajar los hechos de la misma en nuestro propio mundo. No

---

<sup>64</sup> Un estudio previo permitió asegurar que el estilo de todas las micronarraciones fuera lo suficientemente neutro o ambiguo como para que pudiera corresponder tanto a un artículo de periódico como a una historia literaria.

nos basta con que sea factible, sino que también esperamos que sea verificable. En cambio, un discurso ficcional solo requiere la verosimilitud o coherencia interna del propio texto.

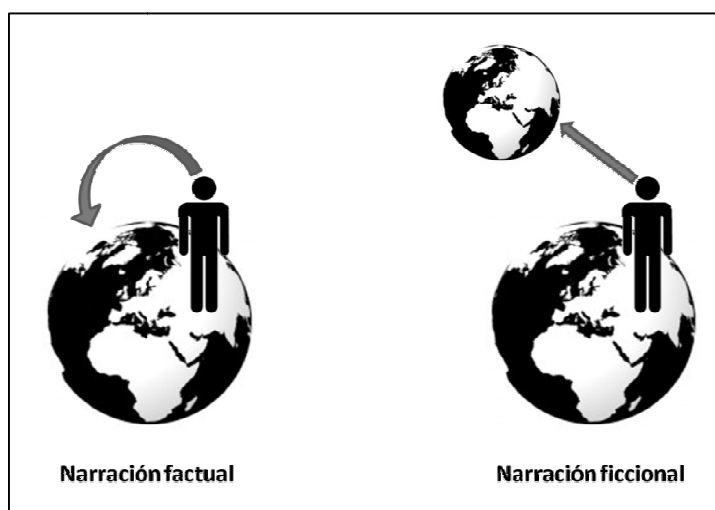


figura 27. Esquema de las diferencias interpretativas en la lectura de textos factuales y ficcionales

Si recordamos el principio de mínima desviación propuesto para identificar el grado de semejanza entre el mundo ficcional y nuestro mundo real, “la accesibilidad a los mundos ficcionales viene garantizada por la proximidad del mundo actual, ya que el lector proyecta sobre los mundos de ficción su experiencia y conocimiento del mundo actual” (Garrido 1997:19). En la línea del Principio de Realidad de Kendall Walton, el lector asume que toda indeterminación del texto puede ser rellenada con información similar obtenida de su propia experiencia. Así, si el texto menciona la existencia de perros callejeros, el lector los imagina a partir de su idea de un perro callejero real.

Volviendo al caso de la autoficción, o concretamente, al de la alterbiografía, podemos llegar a la conclusión de que este tipo de obra puede ser leída como un conjunto de sucesos que se producen en un mundo ficcional con desviación cero respecto a nuestro mundo real. Esta contradicción ontológica es la que causa en el lector un estado de desasosiego asociado a la comprobación de la veracidad de los acontecimientos narrados, ya que como hemos ido comentando, algunos son fácilmente identificables como hechos que no han tenido lugar, son imposibles. Si asociamos la lectura de *Summertime* con los resultados del artículo que hemos descrito sobre las distintas formas con que nuestro cerebro interpreta un texto factual y uno ficcional, se

da la situación de que la intención de Coetzee, esa búsqueda de la verdad superior a través de una confesión que no tiene problema en comprometer otras verdades empíricas, hace que el lector se enfrente a esta supuesta autobiografía con una disposición, al menos mental, asociada a la lectura de un texto ficcional y no factual, es decir, de imaginar un mundo posible antes que de identificar el mundo real en éste. La mezcla de elementos imaginativos y reales acaba por ayudar al lector a entrar en la mente de Coetzee de una forma distinta a como lo haría en la vida real, sacando ventaja de la forma de escritura que emplea en sus ficciones –un efecto muy parecido lo encontramos en los acercamientos a la autobiografía de su compatriota Doris Lessing, quien también recurre a la prosa narrativa en combinación con elementos reales de su vida- (Anderst 2015:275).

Y es que numerosos críticos y estudiosos de la obra de Coetzee han demostrado la existencia de gran cantidad de errores que han sido introducidos por el escritor de forma deliberada para aumentar el grado de ficcionalidad de esta alterbiografía confesional. Algunas incongruencias son fácilmente detectables –la muerte de Coetzee-, mientras que otras son sutiles y puede pasar fácilmente inadvertidas:

*22 August 1972*

IN YESTERDAY'S *Sunday Times*, a report from Francistown in... (3)

Con esas palabras empieza *Summertime*, describiendo un asesinato múltiple y al parecer de motivo racial en Botswana. Según podemos leer en el índice, el primer apartado del libro está formado por un conjunto de notas del propio Coetzee elaboradas entre 1972 y 1975. El primer fragmento ahonda en las consecuencias de las muertes de una familia de clase alta por parte de quienes se desconoce si eran negros o llevaban la cara ennegrecida, ya que algunos testigos afirmaron haberlos escuchado hablar en afrikaans. Todo indica que el texto se corresponde con las reflexiones del autor sobre estos acontecimientos, lo que sumado al conocimiento de que *Summertime* se trata de la tercera parte de la autobiografía confirma que nos encontramos frente a la voz narrativa de Coetzee. Sin embargo, con analizar las primeras palabras encontramos una primera incoherencia, una primera mentira: el 22 de agosto de 1972 fue martes, no lunes, por lo que el *Sunday Times* no podía ser del día anterior.

El hecho de que el libro empiece con una incorrección de este tipo parece ser una declaración de intenciones respecto al tono que va a acompañar al conjunto de la

obra. El lector habitual probablemente sospecharía, de haberlo encontrado, que Coetzee ha calculado muy bien la inclusión de ese desliz tan prematuro, y es que el autor se siente cómodo en ese juego de tergiversación de los dos niveles de verdad que defiende. Por lo tanto, esa idea de distorsión casi necesaria de la obra a través de mecanismos textuales, estilísticos o retóricos para llegar a una verdad esencial es extremadamente importante para entender la forma en que Coetzee comprende lo que significa escribir (Uhlmann 2012:754).

Decíamos que en la primera entrevista de *Doubling the point*, el propio autor apunta a que en un sentido amplio toda la escritura es autobiográfica. Cada texto que escribimos guarda en mayor o menor medida algo de nosotros, cuenta nuestra verdad. A partir de esa observación, Coetzee defiende que la cuestión de contar la verdad de cada uno no trata tanto de hablar de hechos corroborables como de construir un discurso propio y continuo a través de todas sus obras –ficciones y ensayos-. Teóricos como Uhlmann consideran, a partir de estas palabras, que Coetzee emplea en *Summertime* errores y anacronismos como el descrito con anterioridad para establecer una estrategia formal con la que buscar esa verdad elevada que no presta atención a detalles como fechas o sucesos concretos (2012:748). Desde ese punto de vista, introducir fallos deliberados en el discurso provoca la ruptura de la atención del lector hacia ese aspecto y le permite focalizarse exclusivamente en temas de mayor calado que no dependen de información más o menos contrastable.

Sin embargo, el lector no tiene por qué detectar esos pequeños errores de veracidad en el libro. Que el 22 de agosto de 1972 fuera un martes o un lunes es una mera anécdota al lado de la enorme incongruencia introducida por el autor al afirmar que está muerto. A la falta de veracidad del relato se suman otros factores que dificultan aún más la reconstrucción de una biografía fehaciente del autor. En la búsqueda de esa verdad superior, Coetzee no duda en convertir en ficción cada acontecimiento narrado en *Summertime* y además evita que tengamos una visión clara de su persona en dichas narraciones. Para empezar, el propio entrevistador y principal filtro cognitivo a través del que observamos la figura del escritor sudafricano confiesa que nunca ha conocido en persona a Coetzee. Esta afirmación sirve para que comprendamos que cualquier idea sobre el personaje biografiado se construye a partir de los testimonios de terceras personas.

Por otro lado, esos personajes que han conocido a Coetzee en persona hablan de él dejándolo en un continuo segundo plano, lo que dificulta la tarea de construir la figura del escritor al interferir con información personal que nos arrastra a imaginar las mentes de los entrevistados. A este respecto, Julia dice:

Mr Vincent, I am perfectly aware it is John you want to hear about, not me. But the only story involving John that I can tell, or the only one I am prepared to tell, is this one, namely the story of my life and his part in it, which is quite different, quite another matter, from the story of his life and my part in it. My story, the story of me, began years before John arrived on the scene and went on for years after he made his exit. In the phase I am telling you about today, Mark and I were the protagonists, John and the woman in Durban members of the supporting cast. So you have to choose. Are you going to take what I offer or are you going to leave it? Shall I call off the recital here and now, or shall I go on? (43)

De nuevo la protagonista es consciente de su papel en la historia que se está contando. Constata algo que el propio lector está observando, y es que Coetzee está siendo descrito a través no solo de la perspectiva de otro, sino a través de la vida de otro. Esta traba deliberadamente colocada por el autor nos lleva a que cualquier intento de empatía, simpatía o antipatía nazca no hacia él sino hacia sus personajes, y siempre bajo la dificultad añadida de leer sus continuas alusiones a la propia obra, esa autorreferencia recurrente que hemos comentado en más de una ocasión. Como resultado, *Summertime* se convierte en una obra cuya lectura no emociona, o mejor dicho, no conmociona, donde la transportación del lector se ve impedida en ocasiones por un discurso que nos recuerda su propia naturaleza artificiosa, y donde su escritor juega con nuestra distancia hacia el relato de forma que podamos desarrollar un mayor criticismo no tanto hacia los personajes y sus acciones, sino hacia las estrategias narrativas.

Pero es que además de esas trabas a la inmersión en el universo ficcional, el lector debe lidiar con la presencia de narradores no fiables. Adriana es un claro ejemplo de este tipo de voz en la que no podemos confiar y con la que tenemos que hacer el esfuerzo adicional de tratar de imaginar cuáles fueron los acontecimientos que realmente tuvieron lugar en la historia. El lector lo puede ir viendo durante todo el relato de la entrevistada, pero sobre todo se observa cuando hacia el final dice lo siguiente:

I can see how a lonely and eccentric young man like Mr Coetzee, who spent his days reading old philosophers and making up poems, could fall for Maria Regina, who was a real beauty and would break many hearts. It is not so easy to see what Maria Regina saw in him; but then, she

was young and impressionable, and he flattered her, made her think she was different from the other girls and had a great future.

Then when she brought him home and he laid eyes on me, I can see he might change his mind and decide to make me his true love instead. (191-192)

Esta versión de los acontecimientos está totalmente polarizada desde el punto de vista de la mujer, lo que nos obliga a realizar una tarea adicional a la propia interpretación de su discurso: no solo tenemos que entender qué sucede e imaginarlo, sino también imaginar, en otra capa de significado, la intencionalidad del personaje que cuenta la historia, y en definitiva, de la mente que hay detrás de su voz. Como en el caso paradigmático de *Lolita* de Nabokov, tenemos que saber ponernos en la piel del narrador-personaje y conocerlo lo suficiente como para saber cuándo miente y por qué motivos.

Tal como hemos visto, todas estas técnicas y herramientas nos obligan como lectores a seguir el camino que construye Coetzee para ese fin, viéndonos en la posición de tener que aceptar que la verdad factual está en un segundo plano dentro de su autobiografía y teniendo que dedicar nuestros esfuerzos a comprender qué verdad superior pretende contarnos a través del testimonio de los entrevistados, de las palabras del entrevistador e incluso de los cuadernos de notas con que empieza y acaba el relato.

Esta es solo una muestra más de que el escritor es plenamente consciente de las estrategias de interpretación a las que deben recurrir sus lectores en ese desplazamiento con el que tomamos distancia y abandonamos de forma intermitente la transportación al universo que Coetzee construye para relatar su pasado. Pero donde realmente saca a relucir todos sus recursos de interacción con el lector es a través de sus habilidades metanarrativas. Pese a que Coetzee haya afirmado en más de una ocasión que cree en los recursos del inconsciente y que, por tanto, se muestra renuente a sondear las fuentes de su inspiración, su práctica literaria demuestra sobradamente que no desconoce ni desatiende los mecanismos de la mente del lector cuando leemos fragmentos como el siguiente:

You must be getting worried. *What have I let myself in for?* you must be asking yourself. *How can this woman pretend to have total recall of mundane conversations dating back three or four decades? And when is she going to get to the point?* So let me be candid: as far as the dialogue is concerned, I am making it up as I go along. Which I presume is permitted, since we are talking

about a writer. What I am telling you may not be true to the letter, but it is true to the spirit, be assured of that. Can I proceed? (32)

Esta es una nueva muestra de que el relato se hace plenamente autoconsciente en determinados instantes y, con ello, nos hace redirigir la mirada hacia su propia construcción. De hecho, las autorreferencias son continuas a lo largo de *Summertime*. Un poco más adelante del fragmento anterior, la propia Julia dice “I am perfectly aware how much I was behaving like a character in a book” (34) lo que nos recuerda inevitablemente a Susan Barton en *Foe*. El carácter intertextual se acentúa unas páginas después y se extiende a *Slow Man*: “I mean, he never wrote about me. I never entered his books. Which to me means I never quite flowered within him, never quite came to life” (36). Igual que Paul Rayment, Julia parece intuir su poco interés como personaje literario y lo trae a colación en la propia narración. Que todos estos recursos metanarrativos muevan nuestra atención de la historia al texto que la contiene acaba teniendo el efecto colateral cognitivo antes comentado: la ruptura de la transportación del lector al mundo narrativo del relato. Por ejemplo, cuando llevamos más de diez páginas inmersos en el relato que el entrevistador ha preparado a partir del testimonio de Margot, ella irrumpe diciendo lo siguiente:

*Now I must protest. You are really going too far. I said nothing remotely like that. You are putting words of your own in my mouth. (119)*

Esa aparición repentina interrumpe la transportación al mundo posible de la narración de Margot, aunque no es la única forma en que Coetzee consigue que tomemos la distancia crítica que desea en sus lectores. Sea a través de estas injerencias, o simplemente moviendo el discurso hacia una temática que inevitablemente nos lleve a una reflexión que rompa la burbuja que contiene la construcción del mundo narrativo, nuestra atención vaga entre distintos niveles ontológicos. En algunos casos, el nivel al que nos vemos trasladados es el de nuestro mundo real. Son los momentos en que la atención la requiere la propia obra, el libro físico que tenemos en nuestras manos. Por ejemplo, cuando se hace referencia explícita a *Summertime*:

*I suspect it was intended to fit into the third memoir, the one that never saw the light of day. As you will hear, he follows the same convention as in Boyhood and Youth, where the subject is called 'he' rather than 'I'. (205)*



Coetzee logra de esta manera entrar en diálogo con las dos obras anteriores a través de la tercera, donde explica una imposibilidad lógica: que no se llegó a escribir, pese a que lo escribe en esa misma obra. Otra vez la verdad factual se ve traicionada, y otra vez el lector es expulsado del mundo ficcional para que observe con atención el libro que tienen entre las manos.

En otras ocasiones, la ruptura de la transportación literaria explota la primera burbuja ontológica pero mantiene otra mayor que la contenía. Es el caso del fragmento comentado en que Margot interviene en la narración del señor Vincent para protestar. En esa situación, la inmersión en el universo del relato del entrevistador se ve interrumpida, pero en cambio podemos seguir imaginando a la propia Margot como persona con vida propia. Por lo tanto, aunque no en el mismo nivel en que se estaba produciendo, la transportación sigue teniendo lugar.

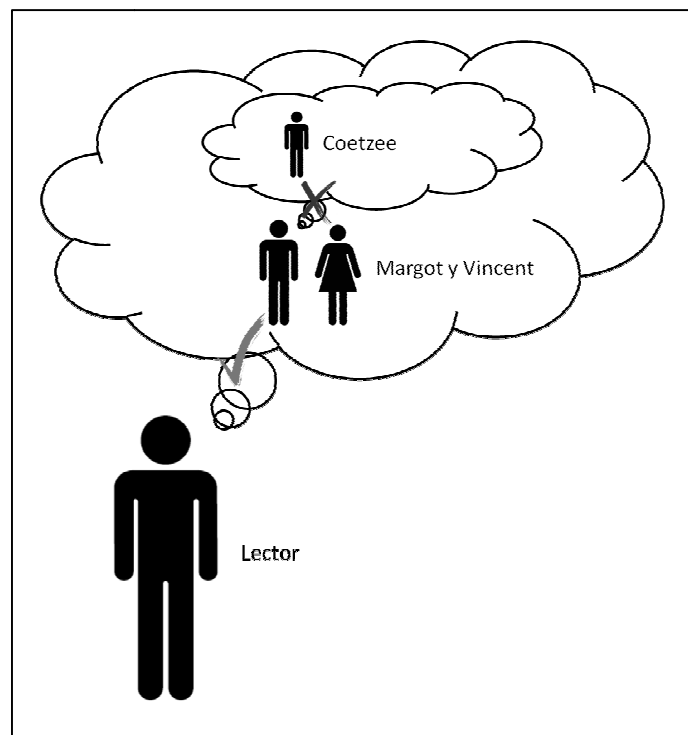


figura 28. Ruptura parcial de la transportación literaria

En definitiva, *Summertime* parece estar construida con la intención de esconder a Coetzee, el autobiógrafo real, detrás de capas y capas que eviten que el lector pueda verle al desnudo, forzándole a su vez a interpretar toda esa información para llegar a un juicio crítico sobre su figura. Ficciones, personajes que hablan de él en tercera persona o

narradores no fiables ocupan el primer nivel de ocultación que tiene lugar en el propio universo narrativo de la obra, y toda una capa metaficcional y autorreferencial acaba de desviar nuestra atención del principal cometido de la lectura de una autobiografía: conocer al personaje biografiado.

Sin embargo, de la misma forma que Coetzee distrae a sus lectores para que no puedan verle con claridad y exige de ellos un esfuerzo intelectual en lo que debería ser una mera recopilación de acontecimientos veraces, también trata de explicar sus intenciones y dejarlas claras en el propio relato:

*Mme Denoël, I have been through the letters and diaries. What Coetzee writes there cannot be trusted, not as a factual record – not because he was a liar but because he was a fictioneer. In his letters he is making up a fiction of himself for his correspondents; in his diaries he is doing much the same for his own eyes, or perhaps for posterity. As documents they are valuable, of course; but if you want the truth you have to go behind the fictions they elaborate and hear from people who knew him directly, in the flesh. (225-226)*

Dando esa vuelta de tuerca, Coetzee ofrece en este párrafo una nueva definición de su forma de escribir y de su manera de contar la verdad. Presentándose como un creador de ficciones, el autor apoya la idea de que en su narración no es tan importante la veracidad de lo que cuenta como el propio acto de contar. Sin embargo, vuelve al juego del despiste al remitirnos a las voces de quienes lo conocieron para conocer esa verdad, cuando sabemos que esos conocidos suyos no son más que el resultado de sus ficciones. Que además todo esto sea presentado como contenido del propio texto de *Summertime* probablemente da lugar a una única interpretación posible por nuestra parte: tal como dice el señor Vincent, no es posible confiar en lo que Coetzee escribe, pero a la vez, solo a través de sus textos podemos conocerle. Pura contradicción.

## 9.4 Simpatía hacia el autor

Llegado a este punto del análisis parece bastante claro que Coetzee no ha pretendido hacer de *Summertime* una autobiografía tradicional, y que, a diferencia de lo que sucede con ese formato, la posibilidad de conocer una verdad factual sobre su pasado es extremadamente difícil dado su esfuerzo por convertir el texto en una confesión ficcional a través de personajes inventados. Además cuenta con tintes metanarrativos y continuas alusiones a la naturaleza de la propia obra, abriendo una distancia cada vez mayor entre lector y mundo narrativo que entorpece el fenómeno de la transportación. A esa separación debemos sumar que el escritor no se convierte en el habitual *yo* de este tipo de obra, sino que abraza ese *él* con que se refieren los entrevistados, el entrevistador e incluso él mismo en sus cuadernos de notas.

Esta estrategia, que como ya hemos dicho logra acercarse a su figura sin entrar en ningún tipo de introspección –o al menos, no de forma visible–, también puede entenderse como la manera en que el autor por fin puede convertirse en el Otro, una figura que acostumbra a estar presente en sus obras y hacia la que siempre ha sentido una especial simpatía. Según explica Nicholas Meihuizen:

Working on Beckett in a scholarly way was, he says, a means for him to express this delight. Again, why would this not have been so in the case of the alternative Beckett? Coetzee claims he was attracted to Ford Maddox Ford, because of Ezra Pound's praise of his style, but, in a thought provoking conflation, he was also attracted to Ford because of the fact that he was an "outsider", a position with which Coetzee clearly empathises. (2011:10).

El escritor es el Otro dentro de su propio relato al describirse a través de los ojos de unos personajes que, atendiendo a sus personalidades, nos dan la impresión de estar modulando a voluntad la imagen que tienen del autor. Nos alejamos de la búsqueda de una descripción objetiva para tener que contentarnos con un conjunto de testimonios sesgados que deben interpretarse en función de la psicología de los entrevistados para decidir en qué grado están diciendo la verdad. Por ejemplo, Julia describe al escritor como alguien que estaba muy absorto en su compra, que parecía fuera de lugar, como un pájaro, o que tenía un aire de sordidez, un aire de fracaso. Más adelante, incluso dice que "...if he was neither rich nor handsome nor appealing – none of which he was – then, if he was not clever, there was nothing left to be. But of course he had to be clever.

He even looked clever...” y que “You must believe me when I tell you that nothing – nothing! – could have been further from my mind than flirting with this man. For he had no sexual presence whatsoever.” (24) y duda de que además de la madre de Coetzee, alguna otra mujer le ha podido amar.

El lector no puede evitar ser consciente de que una creación ficcional como Julia está sirviendo de voz para que el propio Coetzee exprese la visión que ha creado para ese personaje. Julia nace de la imaginación de Coetzee y de la imaginación de Julia nace la construcción del autor. El escritor construye así una metarrepresentación de sí mismo con un paso adicional a la hora de ejercer nuestra teoría de la mente. Lo que en una autobiografía clásica sería «pienso X» se convierte de esta forma en «ella piensa que él piensa X». Ante un relato confesional deliberadamente ficcional como este, ¿qué parte hay de verdad en la visión de las distintas voces que lo construyen? O planteado de otra manera, ¿qué características de las descritas se pueden atribuir al autor? El Coetzee que se describe en las páginas de *Summertime* es muy cercano a su imagen pública. Un personaje huraño, celoso de su intimidad, serio, que parece demostrar poca empatía hacia los otros. Sin embargo, los lectores no podemos dejar de preguntarnos si lo que pretende el escritor es mantener esa imagen que le sirve como máscara con la que proteger su intimidad, o si en parte está empleando el relato como una confesión mediante la que confirmar lo que muchos sospechan.

Sea un retrato fiel de su personalidad o una caricatura de la misma, Coetzee se muestra muy interesado en presentarse como un secundario de todas las historias que componen *Summertime*, pero a la vez de recordarnos que él es el hilo conductor de todas ellas. A medida que construye a los distintos entrevistados se va asomando en sus páginas, modificando a voluntad la realidad para construir en su lugar las subjetividades propias de cada uno de los personajes y, con ello, la visión que deberían tener de él. Teniendo este aspecto presente, los cuadernos de notas con que empieza y termina la obra pueden causar en el lector una recepción distinta. En esos fragmentos no parece ser nadie más que el propio escritor quien escribe y da voz al relato. Siendo así, la duda respecto a la presencia de cierto grado de introspección se cierne sobre esas páginas. Por ejemplo, en mitad del cuaderno de notas aparece la siguiente anotación personal:

*Features of his character that emerge from the story: (a) integrity (he declines to read the will as she wants him to); (b) naiveté (he misses a chance to make some money). (12)*

Coetzee está interfiriendo de forma deliberada en el modelo mental que estábamos construyendo sobre su persona y con ello precisa distintos rasgos que no teníamos por qué haberle atribuido –integridad, ingenuidad-. El resultado depende en gran medida de la fiabilidad que asignemos al narrador. Si lo consideramos una voz fiable, añadiremos esos aspectos de personalidad a nuestro modelo de Coetzee. En cambio, si sospechamos que el narrador no es fiable, actuaremos en consecuencia y mantendremos las ideas anteriores que tuviéramos hacia el escritor.

Al final, sea el personaje sórdido y sin presencia sexual de un testimonio, o el ser íntegro e ingenuo de las notas, ninguna de las descripciones está cerca de la idea que pueda tener un lector de lo que es un personaje heroico, admirable. Tendemos a asociar a Coetzee con cualquiera de sus personajes antiheroicos, como Paul Rayment o Michael K. Dice Julia sobre este tema:

I can't say I like *Dusklands*. I know it sounds old-fashioned, but I prefer my books to have proper heroes and heroines, characters you can admire. I have never written stories, I have never had ambitions in that direction, but I suspect it is a lot easier to make up bad characters – contemptible characters – than good ones. That is my opinion, for what it is worth. (56)

Coetzee expresa a través de esta suerte de autocrítica velada una opinión puramente subjetiva no solo hacia la obra mencionada, sino hacia la gran mayoría de sus novelas. Los personajes de Coetzee, como el propio Coetzee reflejado en las páginas de *Summertime*, son seres que se alejan de la figura clásica del héroe y están llenos de defectos que en su mayor parte evitan cualquier acercamiento empático a los mismos. No podemos decir lo mismo de sus personajes secundarios, pero los protagonistas acostumbran a tener cierto denominador común que desasosiega al lector por su alejamiento de cualquier interpretación maniquea hacia su personalidad, su moral o sus valores. Sentir empatía o simpatía hacia estos personajes es una labor dificultosa, y es probable que tengamos que aceptar la derrota en más de una ocasión.

Hilmar Heister explora en “Mirror Neurons and Literature: Empathy and the Sympathetic Imagination in the Fiction of J.M. Coetzee” (2014) la forma en que Coetzee utiliza a Elisabeth Costello para apremiarnos a utilizar nuestra imaginación y nuestra empatía accediendo a la experiencia del Otro –en concreto, de los animales- y así comprenderlo mejor. El autor explica que imaginarnos a nosotros mismos como otros –ponernos en su posición- se diferencia del proceso mediante el que imaginamos

al otro como tal, manteniendo en el segundo caso la separación entre *yo* y *él*. Mientras que la primera aproximación puede llevar a lo que se conoce como contagio emocional –sentir o expresar emociones similares a las de otros–, es la segunda la que permite un acercamiento empático completo dado que para sentir empatía es necesario que se mantenga esa autonomía entre individuos.

Estas dos posiciones se observan en la narrativa de Coetzee a través del uso de diferentes perspectivas en sus narradores. El uso del narrador homodiegético en primera persona en algunas de sus primeras obras promovía una atención empática hacia sus personajes –Magda, Jacobus Coetzee– pero difícilmente conseguía causar simpatía hacia ellos. Además, estos personajes tenían relaciones difíciles con los otros, lo que ponía nuevas trabas a cualquier sentimiento empático hacia ellos. El resultado de este contraste entre la perspectiva del narrador y sus relaciones interpersonales en la novela acababa por mantener a los lectores a cierta distancia emocional de los acontecimientos narrados pero a la vez una visión muy íntima de las mentes de sus protagonistas, lo que paradójicamente podía permitir la generación de empatía a pesar de la aversión que pudieran provocar los personajes.

Probablemente deberíamos situar *Disgrace* en un punto intermedio entre esa perspectiva en primera persona y el uso de la tercera persona del que hablaremos a continuación. En esa novela el narrador heterodiegético nos habla desde la perspectiva del protagonista, David Lurie. Es decir, Lurie es quien *ve* los acontecimientos, pero un narrador ajeno a él es quien los *cuenta*. El filtro cognitivo que supone la mente de Lurie hace que todo el relato esté sesgado a partir de sus prejuicios, ideas y pensamientos, llevando en última instancia al lector a verse obligado a ponerse en su piel para acceder a todos los hechos de la historia.

La última etapa creativa de Coetzee avanza en ese sentido y está más asociada al uso de la narrativa construida desde la perspectiva en tercera persona, lo que permite a los lectores un acercamiento a los acontecimientos narrados y un alejamiento de la mente del protagonista o narrador del relato. Respecto a la peculiaridad de la trilogía autobiográfica de Coetzee, Heister declara lo siguiente:

In the ‘memoir’ trilogy this narrative subject is a proxy of Coetzee himself, a constructed version of himself seen in retrospect. *Summertime* adds a polyphonic murmur of voices by adding interviews with a more or less fictional cast of people who knew Coetzee and report their

encounters with him, affording a multitude of perspectives which create a multi-faceted image of the persona constructed by the author. Here then we encounter an instance of the sympathetic imagination employed in a process of self-evaluation, a seemingly “endless cathartic exercise” as Julia, one of the interviewees, says (59). Coetzee engages with himself in a mode of empathy; even when the picture he draws is neither flattering nor necessarily favourable (as is often the case) it helps the author gain a new perspective towards some complexly composite versions of himself. (Heister 2014:106–107)

Precisamente a ese “Coetzee engages with himself in a mode of empathy” nos estábamos refiriendo en el apartado anterior cuando afirmábamos que en la alterbiografía es imprescindible que el autor sea capaz de observarse como Otro y con ello, desarrolle una teoría de la mente respecto a sí mismo, lo que en última instancia le puede permitir empatizar a un nivel ficcional consigo mismo. Recordemos que para que la empatía tenga lugar debe existir autonomía entre dos individuos: el que siente una emoción concreta y el que empatiza con este y acaba sintiendo lo mismo. Es por tanto lógico pensar que no podemos empatizar con nosotros mismos desde un punto de vista introspectivo, ya que no se produce esa autonomía entre distintos registros del yo. En cambio, adoptando el papel del Otro, o más bien narrándose a sí mismo como ese Otro, lo que Coetzee consigue es escindir su persona en dos individuos distintos: el sujeto del enunciado y el de la enunciación. El primero es quien experimenta los acontecimientos de la historia, mientras que el segundo los observa e interpreta a través de la voz de algunos de los personajes. Como resultado, Coetzee logra verse a sí mismo desde la perspectiva de sus personajes como alguien ajeno, lo que posibilita que estos seres ficcionales sientan empatía hacia su doble. Algunos logran efectivamente empatizar con él –Martin-, pero otros, por el contrario, no solo no empatizan sino que se muestran visiblemente hostiles hacia él –Adriana-. La empatía, al final, es cosa de dos –o en el caso de *Summertime*, de uno que a su vez son muchos-.

Coetzee ha demostrado a lo largo de su carrera ser un gran experto en el dominio de los elementos extradiegéticos de sus obras. Ya en *Dusklands* fue capaz de crear múltiples niveles narrativos en dos relatos que, como decíamos anteriormente, contenían en su discurso las dos piedras angulares de su creación literaria: la presentación de espacios hostiles a un nivel moral que ponen a prueba los valores y principios del lector al promover reflexiones alejadas de cualquier visión maniquea; y la construcción de textos metaficcionales que emplean la autorreferencia de los mismos

para otro tipo de reflexiones, esta vez dirigidas a la naturaleza de los relatos y al papel del creador y el receptor en ellos.

Con *Disgrace* y *Waiting for the Barbarians* apreciábamos universos del primer tipo, abiertos a la diégesis pero siempre espinosos por sus controvertidas temáticas y, sobre todo, la compleja forma de abordarlas. *Foe* o *Slow Man*, en cambio, juegan con nuestra inteligencia rompiendo o, como mínimo, dificultando nuestra tranportación al mundo ficcional y, con ese gesto, obligándonos a razonar sobre los motivos del empleo de ese recurso narrativo y su relación con la creación artística. *Diary of a Bad Year* lleva esa experiencia al límite, utilizando una *mise en page* que entorpece la labor del lector hasta el punto de obligarle a desarrollar múltiples estrategias de lectura que le permitan concluir la obra y, en su transcurso, entender el porqué de esa complejidad discursiva.

*Scenes from Provincial Life* y, en concreto, *Summertime*, se adentran en el terreno de la autobiografía y, como no podía ser de otra forma en Coetzee, exploran sus límites para ofrecer al lector una visión renovada de este tipo de relato. La búsqueda de una verdad superior y no empírica y la importancia de la figura del Otro hacen del tercer volumen de esta autobiografía una suerte de ejercicio autoficcional y autorreferencial que convierte el resultado en lo que Coetzee llama *autrebiography*, la autobiografía del Otro, o como hemos decidido llamarlo, una alterbiografía.

Tal como dice el señor Vicent en la entrevista a Sophie Denoël, Coetzee no es un embustero sino un creador de ficciones. Que lo afirme uno de sus personajes ficcionales es, sin duda, un simpático guiño a esa personalidad que el escritor ha ido creando para nosotros, una personalidad que, según podemos intuir a través del análisis de sus obras, no deja de ser otra de sus creaciones ficcionales, tal vez la mayor de todas. Toda escritura es autobiográfica, defiende, y nos repite en distintas ocasiones que en sus obras no hay mentira, sino fragmentos de la Verdad. Sin embargo, el lector crítico no puede evitar pensar que, tal vez, esa verdad, o esa Verdad, no sea más que otra ficción. ¿Acaso no lo son todas?



## Conclusiones

La relación entre los discursos literarios y las emociones ha despertado el interés del ser humano desde hace cientos de años. Los acercamientos han ido cambiando y con ello las posturas respecto al papel de nuestros sentimientos en la recepción de una obra literaria. Esta variabilidad histórica, sin embargo, no debe considerarse como un conjunto de errores, sino como una oportunidad para comprender nuestra manera de interpretar las emociones en función del contexto y, sobre todo, de identificar su papel en la recepción de un texto literario. El establecimiento de un ámbito disciplinario específico de convergencia para el estudio de la cognición a mediados del siglo XX ha permitido sumar a estas visiones una perspectiva cognitivista mediante la que explorar la frontera de mente y literatura aprovechando todos los descubrimientos en psicología y neurociencia. El desarrollo de los estudios literarios cognitivos se sitúa en un cruce de caminos que, de ser aprovechado al máximo, puede promover grandes avances tanto en el ámbito de las ciencias de la mente como en el de las humanidades.

Mediante esta investigación hemos pretendido movernos entre esos dos espacios para construir un estado de la cuestión sólido que partiera de las principales corrientes teóricas y metodológicas que confluyen en los estudios literarios cognitivos –teoría de los mundos posibles, fenomenología, estética de la recepción, teoría de las emociones- y nos llevara paulatinamente hasta la elaboración de una teoría que nos permitiera explicar qué mecanismos cognitivos y narratológicos participan en la respuesta emocional en el lector. A partir de ahí y a través del análisis crítico de algunas de las obras de J.M. Coetzee, hemos trabajado con ejemplos prácticos que nos han permitido estudiar la forma en que se construye una obra literaria para lograr ese impacto en el lector.

Una de las primeras trabas a esta investigación la hemos encontrado precisamente en el diseño de sus bases metodológicas. Tal como hemos repetido a lo largo del trabajo, la lectura de una obra literaria es un acontecimiento único por su naturaleza dinámica. Ningún cerebro es igual a otro, de la misma forma que todo cerebro cambia con cada experiencia. Para solventar la limitación que supone este cambio constante en el estudio de aspectos como la empatía o el grado de transportación literaria, algunos de los investigadores han recurrido a estudios empíricos en los que

trabajan con distintas poblaciones de participantes a partir de los que extraer conclusiones sólidas sobre sus respuestas lectoras mediante análisis estadísticos.

La tentación de realizar un estudio empírico con una muestra de alumnos universitarios estuvo ahí, pero nuestro interés desapareció al comprender que nuestro objetivo no era obtener datos cuantificables asociados a los mecanismos cognitivos que participan de una respuesta emocional por parte del lector, sino desarrollar un estudio crítico de los mecanismos narrativos que la pueden provocar. De golpe la investigación cobraba todo su sentido y unidad: la primera parte desarrollaba las razones cognitivas; la segunda, las literarias.

De esta forma, también lográbamos evitar que recayera la investigación más en uno de los lados de la balanza de estos estudios multidisciplinarios. Encontrándose en la convergencia entre ciencia cognitiva y literatura, es lógico suponer que este espacio interdisciplinario cuenta con investigadores provenientes de ambas ramas. El potencial de este tipo de colaboraciones es muy elevado, pero en la actualidad se sigue encontrando cierta reticencia por ambas partes a pisar el terreno del otro. Los teóricos literarios acostumbran a hacer teoría literaria con aspectos cognitivos, mientras que los psicólogos y neurocientíficos suelen desarrollar experimentos científicos en los que el texto literario es un mero catalizador de la respuesta cognitiva que sirve de objeto de estudio. Son pocos los investigadores que realmente trabajan de forma equilibrada en la unión de estos dos campos principales.

Este ha sido uno de los motivos principales por los que esta tesis consta de dos partes diferenciadas que tienden puentes continuamente entre ellas. La primera parte trata la recepción de un texto literario desde la mente del lector, y en ella se profundiza en el conocimiento de los distintos mecanismos cognitivos que tienen lugar para permitir al lector emocionarse frente a unos acontecimientos cuya ficcionalidad no es puesta en duda. Este enfoque “de arriba hacia abajo”, como define Jerome Bruner (1988), es el propio del lingüista, del sociólogo y de la ciencia, pero corre el riesgo de obviar el contexto. La segunda parte aborda la recepción desde el texto literario y su construcción, descubriendo la intencionalidad del autor sobre la interacción del texto con el lector y estudiándola a partir de los recursos estilísticos empleados. En este enfoque “de abajo hacia arriba” los textos se leen por sus significados, poniendo de manifiesto el arte del autor. No se aprueba o refuta ninguna teoría, simplemente se

explora en relación con obras literarias determinadas. Advierte Bruner de que los partidarios de ambos enfoques no se comunican mucho entre sí, ya que los primeros lamentan la individualidad de los segundos, mientras que estos deploran el enfoque abstracto de los primeros. Estamos optando, por tanto, por la misma vía que el propio Bruner: no contentar a ninguno de ellos, ni pedir disculpas por eso. Damos la razón al teórico al compartir la idea de que “se llega mejor a la profundidad mirando desde dos puntos a la vez” (1988:22).

Tal vez la primera aportación de este trabajo esté relacionada con una serie de mecanismos cognitivos que intervienen en la lectura y que no participan en nuestra interacción con los acontecimientos del mundo real. Una de nuestras intuiciones era suponer que el dispositivo cognitivo de la transportación era la condición necesaria para experimentar emociones ficticias, y que la intensidad de esas emociones tenía que deberse a la existencia de unos mecanismos psicológicos de defensa que en la lectura se inhibían en la medida que el lector se sintiera en un espacio protegido, en el que no es vulnerable. Esta intuición ha sido confirmada empíricamente en experimentos como el de Djikic, Oatley, Zoeterman y Peterson (2009), donde un grupo de participantes con bajo nivel de apego afectivo en sus relaciones sociales experimentaron un mayor incremento en su reactividad emocional en la lectura de *La dama del perrito* de Chéjov.

Otro aspecto de nuestra investigación apunta a la constatación de que son las emociones negativas las que acostumbran a causar mayor conmoción a los receptores. Las ficciones que más nos impresionan son aquellas que cuestionan nuestros sistemas de valores, nuestras convicciones y nuestras creencias, es decir, las que ponen en entredicho nuestra visión de la realidad. Esta característica es observable de forma general y no solo en el ámbito literario: nuestras emociones tienen un importante rol evolutivo en relación con la memoria, y nos conmociona más aquello que nos ha hecho sentir peor.

Sin embargo, leer o ver una película es una decisión que tomamos libremente. Si las emociones que sentimos en su recepción son positivas todo parece cuadrar de acuerdo con el esquema de esfuerzo y recompensa, pero es extraño que en otros casoselijamos pasarlo mal deliberadamente. Entender los motivos que nos llevan a experimentar emociones negativas de forma voluntaria es un misterio que nos inquieta desde la época de Aristóteles. El filósofo intuía con gran acierto lo que ha acabado

siendo una de las explicaciones actuales de este fenómeno: la lectura literaria nos permite experimentar con nuestras emociones en un terreno seguro, lo que es por sí mismo una experiencia satisfactoria pese a que las emociones no sean de felicidad, alegría o gozo (Koopman 2015). Mientras leemos nos sentimos inmersos en el universo ficcional y participamos en una simulación social mediante la que aprendemos sobre el mundo y sobre nosotros mismos. Dado que no hay riesgo para nosotros, no necesitamos protegernos a nivel emocional, y sin barreras emocionales, somos más sensibles a los estímulos dirigidos a nuestro sistema de emociones y afectos. Emociones que pueden ser positivas o negativas, dado que muchas ficciones nos empujan, como hemos comprobado con parte del corpus de Coetzee, a profundas reflexiones morales que implican a veces una alta intensidad afectiva siempre dentro del confort lector pero asociada a la incomodidad o el desasosiego. Como consecuencia, nuestras emociones pueden ser más intensas que en la vida real, donde desde bien pequeños aprendemos a levantar los escudos psicológicos.

La pregunta que viene a continuación es obvia: ¿todas las emociones relevantes se basan en el fenómeno de la transportación lectora? Un importante volumen de artículos científicos parten de la premisa de trabajar con una literatura de carácter ilusionista, lo que facilita el proceso de inmersión en el texto a partir de los antecedentes que hemos descrito en este trabajo. Una explicación a este sesgo procede del gran interés que existe por las emociones narrativas y, dentro de estas, de la empatía (Keen 2010). Muchos trabajos destacan la relación de la lectura literaria con una mayor comprensión de las emociones ajenas, lo que sin duda es un gran descubrimiento que merece ser desarrollado en profundidad. Y no solo por cuestiones puramente científicas: una sociedad como la actual, donde prima el utilitarismo del conocimiento por encima de cualquier otra virtud, tal vez requiera de una excusa pragmática para promover la lectura. ¿Por qué no ha de servir la lectura de ficciones para fomentar el desarrollo de la empatía entre los ciudadanos?

Sin embargo, y volviendo al tema de análisis, existe todo un corpus de textos que no recibe toda la atención que sí se dirige hacia los textos ilusionistas. Las obras de carácter antiilusionista rompen de forma deliberada el fenómeno de la transportación del lector a través de trabas metanarrativas y, sin embargo, también disfrutamos de su lectura. En este tipo de recepción lectora son las emociones estéticas las que predominan al captar el texto nuestra atención a través de sus rasgos estilísticos y

estructurales. Como resultado, si en el primer tipo de textos destacaba la comodidad de un lector que, sabiéndose protegido de los acontecimientos de la historia, se permitía experimentar libremente con sus emociones, en el segundo tipo de textos esa ilusión de transportación se ve comprometida y deja paso a la sensación de desasosiego propia del movimiento al que le somete la dinámica de la lectura. La fe poética desaparece y entramos en el terreno del juego. La cautela lectora resultante es la que provoca en el lector un extrañamiento hacia la obra que lo lleva a tomar distancia y a reflexionar sobre la naturaleza de la misma, conduciéndolo a una toma de conciencia sobre el artefacto literario de una emocionalidad distinta a la propia de los textos ilusionistas. En este caso no son emociones asociadas al destino de sus personajes o a los acontecimientos que tienen lugar, sino que surgen del juicio que realizamos sobre la naturaleza artificiosa del discurso, la historia y sus componentes.

La elección del corpus de textos era, de esta forma, un cometido nada sencillo. Las obras ilusionistas no quedaban descartadas pero requerían de ciertas características que no dejaran el análisis en un simple estudio de los mecanismos que provocan la empatía en el lector. Existen multitud de trabajos en esa línea y la novedad de la investigación se hubiera visto disminuida. Por lo tanto, si se deseaba estudiar la voluntad creadora de construir un mundo narrativo sostenible en la imaginación del lector, se debía pensar en obras que jugaran con sus límites, que los transgredieran de alguna manera.

Por otro lado, existía el interés por construir puentes entre las obras ilusionistas y las no ilusionistas. Pretendíamos aportar el elemento científico de un espacio común en todas las obras, una recurrencia que dotara de unidad al corpus de textos. Los resultados y conclusiones surgieron de forma natural con cada texto. Descubrimos que detrás de la intencionalidad de Coetzee existe una fuerte tendencia a crear mundos llenos de desconcierto, áridos, que causan poca complacencia en el lector y que pese a ello, atraen por el extrañamiento que provocan y por las reflexiones a las que nos lleva su lectura. Coetzee es un autor exigente, que no busca emociones complacientes a través de la construcción de mundos agradables. En algunas de sus obras, el escritor dificulta deliberadamente la transportación del lector para que este se distancie y sea capaz de romper la ilusión de estar en ese universo y así emitir un juicio crítico de todo lo que ahí sucede. En otras novelas, en cambio, ofrece los mecanismos narrativos necesarios para una transportación eficaz, pero una vez dentro del universo ficcional, somete al lector a

situaciones que lo incomodan por su naturaleza moral. Las historias son meros pretextos que conducen a una finalidad mayor: desarrollar en el lector un pensamiento crítico sobre sus grandes temas. Asuntos que nos remueven por dentro y que nos llevan a intensas experiencias.

En definitiva, a partir de la hermenéutica de los textos consideramos que existen tres posibles mecanismos catalizadores de la respuesta emocional durante la lectura literaria: la desprotección emocional en nuestra interacción con textos ilusionistas, el extrañamiento y distanciamiento crítico en las obras antiilusionistas, y un tercer funcionamiento que, a pesar de la persistente interrupción de la transportación, permite preservar los nexos del lector con el juicio moral provocado desde el mundo posible de la obra literaria. El primero de los mecanismos, de naturaleza cognitiva, ha sido deducido a partir de conceptos provenientes de las teorías cognitivas de las emociones, las defensas psicológicas, los espacios peripersonales, la resonancia lectora o la propia transportación literaria. El segundo mecanismo, de naturaleza narrativa, ha surgido en su mayor parte de la reflexión literaria asociada a la metaficción, la autorreferencialidad y las emociones estéticas o de artefacto. Por último, J.M. Coetzee ejemplifica el uso de ese tercer mecanismo que consiste en interferir el proceso de transportación y, pese a ello, mantener al lector atado a las situaciones diegéticas, a los problemas morales que surgen de ellas y continuar, por tanto, provocándole emociones y no únicamente la toma de conciencia ante la artificialidad del texto. El nivel de exigencia del escritor nos lleva a estar siempre alerta en una suerte de doble enlace atencional desde el interior y el exterior del mundo posible ficcional y, como resultado, nos conmovemos e incluso nos conmocionamos a pesar de que se dificulta una transportación continuada. Coetzee tensa la condición de esa transportación, la pone al límite y es precisamente esta característica de su escritura la que convierte sus obras en un campo de investigación interesante situado en la frontera entre la narrativa ilusionista y la antiilusionista.

Habiendo llegado a este punto, se divisa mucho trabajo por delante. Quedan pendientes de responder nuevas preguntas en futuros trabajos. En primer lugar, deseamos extender el estudio crítico a otros textos y autores, tratando de comprender los mecanismos con que nos emocionamos en la lectura de ficciones literarias. También sería interesante llevar a cabo un estudio empírico que permitiera complementar nuestras conclusiones con datos cuantificables obtenidos de lectores reales. Este paso, sin embargo, se presenta menos abarcable por las limitaciones que ofrece cualquier

estudio empírico con un texto literario completo. Por último, sería interesante estudiar la aplicación de estas conclusiones a otros medios, dado el espacio común que comparten la mayoría de ficciones. Estudiar los mecanismos que participan en la alta emocionalidad de una ficción cinematográfica e incluso de la interacción con un entorno de realidad virtual puede ser un próximo paso que, por cercanía, se presenta abarcable a un corto o medio plazo.





## Bibliografía

### Obra de J.M. Coetzee

En la segunda parte de este trabajo se remite a los textos originales del autor. No obstante, se indican las traducciones españolas a las que en algún caso nos hemos remitido en la primera parte.

- **Obra narrativa**

Coetzee, J.M. (1974), *Dusklands*, New York: Penguin Books, 1996. Trad. esp.: *Tierras de poniente*, Barcelona: Random House Mondadori, 1999.

———. (1980), *Waiting for the Barbarians*, New York: Penguin Books, 1999a. Trad. esp.: *Esperando a los bárbaros*, Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

———. (1986), *Foe*, London: Penguin Books, 1987. Trad. esp.: *Foe*, Barcelona: DeBolsillo, 2005.

———. (1997), *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, London: Secker&Warburg. Trad. esp.: *Infancia*, Barcelona: Random House Mondadori, 2000.

———. (1999b), *Disgrace*, New York: Penguin Books. Trad. esp.: *Desgracia*, Barcelona: DeBolsillo, 2002.

———. (2002), *Youth*, London: Secker&Warburg. Trad. esp.: *Juventud*, Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

———. (2003), *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, London: Vintage, 2004. Trad. esp.: *Elizabeth Costello*, Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

———. (2005), *Slow Man*, London: Vintage, 2006. Trad. esp.: *Hombre lento*, Barcelona: Random House Mondadori, 2005.

———. (2007a), *Diary of a Bad Year*, London: Vintage. Trad. esp.: *Diario de un mal año*, Barcelona: Random House Mondadori, 2007b.

———. (2009), *Summertime*, London: Vintage, 2010. Trad. esp.: *Verano*, Barcelona: Random House Mondadori, 2009.

- **Ensayo y obra no narrativa**

Coetzee, J.M. (1969), *The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Stylistic Analysis*, Texas: University of Texas.

———. (1985), “Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky”, *Comparative Literature*, 37(3), 193-232.

———. (1986), “Into the Dark Chamber: The Novelist and South Africa”, *New York Times Book Review*, 12 de Enero de 1986.

———. (1992), *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. Attwell, D., Cambridge: Harvard University Press.

———. (2004), *Costas extrañas*, Barcelona: Random House Mondadori.

———. (2009), *Mecanismos internos*, Barcelona: Random House Mondadori.

———. (2012), *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*, Barcelona: Debolsillo.

———. (2016a), *Las manos de los maestros. Ensayos selectos I*, Barcelona: Penguin Random House.

———. (2016b), *Las manos de los maestros. Ensayos selectos II*, Barcelona: Penguin Random House.

Coetzee, J.M., Auster, P. (2013), *Here and Now: Letters (2008-2011)*, New York: Viking.

Coetzee, J.M., Kurtz, A. (2015), *El buen relato*, Barcelona: Penguin Random House.

### **Fuentes críticas sobre J.M. Coetzee**

Abbott, H.P. (2011), “Time, Narrative, Life, Death, & Text-Type Distinctions: The Example of Coetzee’s *Diary of a Bad Year*”, *Narrative*, 19(2), 187–200.

- Adams, K. (2015), "Acts without Agents: The Language of Torture in J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*", *ARIEL: A Review of International English Literature*, 46(3), 165-77.
- Almagro, M. (2011), "Literatura y política en Sudáfrica: la apropiación del otro en 'Waiting for the Barbarians' de J.M. Coetzee", en Sánchez-Palencia, C., Perales, J.J. (ed.), *Literaturas postcoloniales en el mundo global*, Sevilla: ArCiBel.
- Anker, E.S. (2011), "Elizabeth Costello, Embodiment, and the Limits of Rights", *New Literary History*, 42(1), 169-92.
- Attridge, D. (2000), "Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's *Disgrace*", *Novel: A Forum on Fiction*, 34(1), 101-2.
- . (2004), *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago: University of Chicago Press.
- . (2004), "Ethical Modernism: Servants as Others in J.M. Coetzee's Early Fiction", *Poetics Today*, 25(4), 653-71.
- Attwell, D. (1993), *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley: University of California Press.
- . (2008), "Coetzee's Estrangements", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 41(2-3), 229-43.
- . (2010), "Mastering Authority: J.M. Coetzee's *Diary of a Bad Year*", *Social Dynamics*, 36(1), 214-21.
- . (2014), "Writing Revolution: The Manuscript Revisions of J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*", *Life Writing*, 11(2), 201-16.
- . (2015), *J.M. Coetzee and the Life of Writing: Face to Face with Time*, New York: Viking.
- Aubrey, J. (2010), "'For Me Alone Paul Rayment Was Born': Coetzee's *Slow Man*, Don Quixote, and the Literature of Replenishment", *Peer English*, 6, 93-106.
- Barnett, C. (1999), "Constructions of Apartheid in the International Reception of the Novels of J. M. Coetzee", *Journal of Southern African Studies*, 25(2), 287-301.

- Boehmer, E., Iddiols, K., Eaglestone, R., ed. (2009), *J.M. Coetzee in Context and Theory*, London, New York: Continuum.
- Bongie, C. (1993), “‘Lost in the Maze of Doubting’: J. M. Coetzee’s ‘Foe’ and the Politics of (Un)likeness”, *Modern Fiction Studies*, 39(2), 261-81.
- Brittan, A. (2010), “Death and J.M. Coetzee’s *Disgrace*”, *Contemporary Literature*, 51(3), 477-502.
- Buikema, R. (2006), “Literature and the Production of Ambiguous Memory”, *European Journal of English Studies*, 10(2), 187–97.
- Caracciolo, M. (2012), “J. M. Coetzee’s *Foe* and the Embodiment of Meaning”, *Journal of Modern Literature*, 36(1), 90–103.
- Cardoen, S. (2014), “The Grounds of Cynical Self-Doubt: J.M. Coetzee’s *Boyhood, Youth and Summertime*”, *Journal of Literary Studies*, 30(1), 94–112.
- Cass, J. (2013), “Rape as Debt: The Incineration of Romanticism in J. M. Coetzee’s *Disgrace*”, *CEA Critic*, 75(1), 36-43.
- Castillo, D.A. (1986), “The Composition of the Self in Coetzee’s ‘*Waiting for the Barbarians*’”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 27(2), 78–90.
- Clarkson, C. (2009), *J.M. Coetzee: Countervoices*, New York: Palgrave Macmillan.
- Collellmir, D. (2009), “J.M. Coetzee’s *Diary of a Bad Year*: Ethical and Novelistic Awareness”, *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 40, 43-52.
- Conti, C. (2016), “The trial of David Lurie: Kafka’s courtroom in Coetzee’s *Disgrace*”, *Textual Practice*, 30(3), 469-92.
- Danta, C., Kossew, S., Muprhet, J., ed. (2011), *Strong Opinions: J.M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction*, New York: Continuum.
- Das, V. (2016), “The Boundaries of the “We:” Cruelty, Responsibility and Forms of Life”, *Critical Horizons*, 17(2), 168-85.

- D'Hoker, E. (2006), "Confession and Atonement in Contemporary Fiction: J. M. Coetzee, John Banville, and Ian McEwan", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 48(1), 31–43.
- Durix, J.P. (1992), "Dreams in *Waiting for the Barbarians*", *Commonwealth SP*, 3, 40-48.
- Durrant, S. (1999), "Bearing Witness to Apartheid: J.M. Coetzee's Inconsolable Works of Mourning", *Contemporary Literature*, 40(3), 430-63.
- Fokkema, A. (1990), "Character as a Subject in Language: Some Reflections on J.M.Coetzee's *Foe*", *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies*, 9, 170-79.
- Gallagher, S.V. (1991), *A Story of South Africa: J. M. Coetzee's Fiction in Context*, Cambridge: Harvard University Press.
- Galván, F. (2008), "J.M. Coetzee", en Ródenas, D. (ed.), *100 escritores del siglo XX. Ámbito internacional*, Barcelona: Ariel.
- . (2010), "Cuando el 'yo' es 'él': la autobiografía de J. M. Coetzee", *Revista de Occidente*, 344, 43-63.
- Garrido, A. (2013), "Metamorfosis de la autobiografía (a propósito de J.M. Coetzee)", en González, F., Moreno, F.A., Villar, J.F. (ed.), *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, Madrid: Editorial Complutense.
- Geertsema, J. (2011), "Coetzee's *Diary of a Bad Year*, Politics, and the Problem of Position", *Twentieth Century Literature*, 57(1), 70-85.
- Gitzen, J. (1993), "The Voice of History in the Novels of J.M. Coetzee", *Critique*, XXXV (1), 3-15.
- Graham, L.V. (2003), "Reading the Unspeakable: Rape in J. M. Coetzee's *Disgrace*", *Journal of Southern African Studies*, 29(2), 433–44.
- Greenfield, M. (1995), "Coetzee's *Foe* and Wittgenstein's 'Philosophical Investigations'", *The Journal of Narrative Technique*, 25(3), 223–37.

- Grobler, A., de Lange, A.M., Wenzel, M.J. (2015), "Liminality in J.M. Coetzee's Later Experimental Texts", *Literator*, 36(1), 1-7.
- Guarracino, S. (2013), "The Postcolonial Writer in Performance: J.M. Coetzee's *Summertime*", *Alicante Journal of English Studies*, 26, 101–12.
- Harrison, K. (2007), "Strong Opinions", *The New York Times Book Reviews*, 30 de Diciembre del 2007.
- Hayes, P. (2010), *J.M. Coetzee and the Novel: Writing and Politics after Beckett*, Oxford: Oxford University Press.
- Head, D. (1997), *J.M. Coetzee*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Heister, H. (2014), "Mirror Neurons and Literature: Empathy and the Sympathetic Imagination in the Fiction of J.M. Coetzee", *MediaTropes eJournal*, 4(2), 98–113.
- Herron, T. (2005), "The Dog Man: Becoming Animal in Coetzee's *Disgrace*", *Twentieth Century Literature*, 51(4), 467-90.
- Hughes-Hallett, L. (1999), "Coetzee Triumphs in Description of Fall from Grace", *Saturday Argus: The Good Weekend*, 7 de Agosto de 1999.
- Isom, R. (2016), "'Do you think I can't read between the lines?': Discourse of the Unsaid in J. M. Coetzee's *Diary of a Bad Year*", *Journal of Commonwealth Literature*, publicado online en Marzo del 2016  
[\[http://jcl.sagepub.com/content/early/2016/02/26/0021989415627314.full.pdf?ijkey=eYOnwjXDzcKIWzv&keytype=finite\]](http://jcl.sagepub.com/content/early/2016/02/26/0021989415627314.full.pdf?ijkey=eYOnwjXDzcKIWzv&keytype=finite)
- Kochin, M.S. (2004), "Postmetaphysical Literature. Reflections on J. M. Coetzee's *Disgrace*", *Perspectives on Political Science*, 33(1), 4–9.
- Kossew, S., ed. (1998), *Critical Essays on J.M. Coetzee*, London: Prentice Hall International.
- . (2003), "The Politics of Shame and Redemption in J. M. Coetzee's *Disgrace*", *Research in African Literatures*, 34(2), 155–62.
- . (2009), "Border Crossings: Self and Text", en Boehmer, E., Iddiols, K., Eagleston, R. (ed.), *J.M. Coetzee in Context and Theory*, London: Continuum.

- Kusek, R. (2012), "Writing Oneself, Writing the Other: J.M. Coetzee's Fictional Autobiography in *Boyhood, Youth and Summertime*", *Werkwinkel*, 7(1), 97-116.
- Lanchester, J. (2005), "A Will of His Own", *The New York Review of Books*, 17 de Noviembre del 2005.
- Lane, R. (1990), "Embroidering Narratives: Appropriating the Signifier in J.M. Coetzee's *Foe*", *Journal of Commonwealth Literature*, 13(1), 106-11.
- Lodge, D. (2003), "Disturbing the Peace", *The New York Review of Books*, 20 de Noviembre del 2003.
- Macaskill, B., Colleran, J. (1992), "Reading History, Writing Heresy: The Resistance of Representation and the Representation of Resistance in J.M. Coetzee's *Foe*", *Contemporary Literature*, XXXIII (3), 432-57.
- MacFarlane, E. (2013), *Reading Coetzee*, Amsterdam, New York: Rodopi.
- MacLeod, L. (2006), "'Do We of Necessity Become Puppets in a Story?' or Narrating the World: On Speech, Silence, and Discourse in J. M. Coetzee's *Foe*", *Modern Fiction Studies*, 52(1), 1-18.
- Maher, S.N. (1991), "Confronting Authority: J.M. Coetzee's *Foe* and the Remaking of *Robinson Crusoe*", *The International Fiction Review*, 18(1), 34-40.
- Marais, M. (1989), "Interpretative Authoritarianism: Reading/Colonizing Coetzee's *Foe*", *English in Africa*, 16(1), 9-16.
- . (2006), "J.M. Coetzee's *Disgrace* and the Task of the Imagination", *Journal of Modern Literature*, 29(2), 75-93.
- . (2009), "Coming into Being: J.M. Coetzee's *Slow Man* and the Aesthetic of Hospitality", *Contemporary Literature*, 50(2), 273-98.
- . (2014), "The Incurious Seeker: Waiting, and the Search for the Stranger in the Fiction of Samuel Beckett and J.M. Coetzee", *MediaTropes eJournal*, IV(2), 6-30.
- Mardorossian, C.M. (2011), "Rape and the Violence of Representation in J. M. Coetzee's *Disgrace*", *Research in African Literatures*, 42(4), 72-83.

McDonald, P. (), “The Ethics of Reading and the Question of the Novel: The Challenge of J.M. Coetzee’s *Diary of a Bad Year*”, *Novel: A Forum on Fiction*, 43(3), 483-99.

Meihuizen, N. (2011), “Beckett and Coetzee: Alternative Identities”, *Literator*, 32(1), 1–19.

———. (2013), “Autobiographical Techniques and the Problems of Memorial Reconstruction: Amis, Coetzee, Kermode and Motion”, *Scrutiny2: Issues in English Studies in Southern Africa*, 18(1), 13-22.

Meljac, E. P. (2009), “Seductive Lines: The Use of Horizontal Bars by Josipovici and Coetzee, and the Art of Seduction”, *Journal of Modern Literature*, 33(1), 92-101.

Morris, M. (1999), “Coetzee Thinks Publicly about New SA”, *Cape Argus*, 10 de Agosto del 1999.

Mulhall, S. (2009), *The Wounded Animal: J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton: Princeton University Press.

Murphet, J. (2011), “Coetzee and Late Style: Exile within the Form”, *Twentieth Century Literature*, 57(1), 86-104.

Murray, S.J. (2014), “Allegories of the Bioethical: Reading J.M. Coetzee’s *Diary of a Bad Year*”, *Journal of Medical Humanities*, 35, 321-34.

Neuman, J. (2011), “Unexpected Cosmopolitans: Media and Diaspora in J. M. Coetzee’s *Summertime*”, *Criticism*, 53(1), 127–36.

Neumann, A.W. (1990), “Escaping the ‘Time of History’: Present Time and the Occasion of Narration in J.M. Coetzee’s ‘*Waiting for the Barbarians*’”, *The Journal of Narrative Technique*, 20(1), 65–86.

Newman, J. (1992), “Intertextuality, Power and Danger: ‘*Waiting for the Barbarians*’ as a Dirty Story”, *Journal of Commonwealth Literature*, 0(3), 67–77.

Ogden, B.H. (2010), “The Coming into Being of Literature: How J. M. Coetzee’s *Diary of a Bad Year* Thinks through the Novel”, *NOVEL: A Forum on Fiction*, 43(3), 466-82.

Olsen, L. (1985), “The Presence of Absence: Coetzee’s ‘*Waiting for the Barbarians*’”, *ARIEL: A Review of International English Literature*, 16(2), 47–56.



- Pontón, G. (2009), "La autobiografía según J. M. Coetzee: a propósito de *Summertime*", *Quimera*, 312, 20-24.
- . (2010), "Designios narrativos de J. M. Coetzee (Las primeras novelas)", *Revista de Occidente*, 344, 5-22.
- Post, M.R.S. (2015), "The Problematization of Monologue and Dialogue in J.M. Coetzee's *Disgrace*", *Pennsylvania Literary Journal*, 7(3), 123-45.
- Pellow, C.K. (2009), "Intertextuality and Other Analogues in J. M. Coetzee's *Slow Man*", *Contemporary Literature*, 50(3), 528–52.
- Porter Abbott, H. (2011), "Time, Narrative, Life, Death, & Text-Type Distinctions: The Example of Coetzee's *Diary of a Bad Year*", *Narrative*, 19(2), 187-200.
- Post, R.M. (1989), "The Noise of Freedom: J.M. Coetzee's *Foe*", *Critique*, 30(3), 143-54.
- Du Preez, M. (2000), "It's a Disgrace, but the Truth Is...", *The Star*, 27 de Enero del 2000.
- Powers, D. (2016), "Beyond the Death of the Author: *Summertime* and J. M. Coetzee's Afterlives", *Life Writing*, 13(3), 323-34.
- Rickel, J. (2013), "Speaking of Human Rights: Narrative Voice and the Paradox of the Unspeakable in J.M. Coetzee's *Foe* and *Disgrace*", *Journal of Narrative Theory*, 43(2), 160-85.
- Ródenas, D. (2010), "El estilo tardío y la autorrepresentación", *Revista de Occidente*, 344, 23-42.
- Runia, R. (2011), "Rewriting *Roxana*: Eighteenth-Century Narrative Form and Sympathy", *Otherness: Essays and Studies*, 2, 1-19.
- Saunders, R. (2001), "The Agony and the Allegory: The Concept of the Foreign, the Language of Apartheid, and the Fiction of J.M. Coetzee", *Cultural Critique*, 47, 215-64.
- Sheehan, P. (2016), "Coetzee & Co: Failure, Lies and Autobiography", *Textual Practice*, 30(3), 451-68.

- Slemon, S. (1988), "Post-Colonial Allegory and the Transformation of History", *Journal of Commonwealth Literature*, 23(1), 157–68.
- Spivak, G.C. (1990), "Theory in the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*", *English in Africa*, 17(2), 1-23.
- Splendore, P. (1988), "J.M. Coetzee's *Foe*: Intertextual and Metafictional Resonances", *Journal of Commonwealth Literature*, 11(1), 55-60.
- du Toit, A. (1999), "Finely Tuned Novel Set in New SA", *Eastern Province Herald*, 11 de Agosto del 1999.
- Uhlmann, A. (2012), "J.M. Coetzee and the Uses of Anachronism in *Summertime*", *Textual Practice*, 26(4), 747–61.
- Urquhart, T. (2006), "Truth, Reconciliation, and the Restoration of the State: Coetzee's *Waiting for the Barbarians*", *Twentieth Century Literature*, 52(1), 1-21.
- Vermeulen, P. (2004), "Dogged Silences : J . M . Coetzee ' S *Disgrace* and the Ethics of Non-Confession", *Belgian Journal of English Language and Literatures*, 2, 185–97.
- . (2013), "Abandoned Creatures : Creaturely Life and the Novel Form in J. M. Coetzee's *Slow Man*", *Studies in the Novel*, 45(4), 655–75.
- Vold, T. (), "How to "rise above mere nationality": Coetzee's Novels *Youth* and *Slow Man* in the World Republic of Letters", *Twentieth Century Literature*, 57(1), 34-53.
- Weil, K. (2006), "Killing Them Softly: Animal Death, Linguistic Disability, and the Struggle for Ethics", *Configurations*, 14(1-2), 87-96.
- Wenzel, J. (1996), "Keys to the Labyrinth: Writing, Torture, and Coetzee's Barbarian Girl", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 15(1), 61–71.
- Wicomb, Z. (2009), "*Slow Man* and the Real: A Lesson in Reading and Writing", *Journal of Literary Studies*, 25(4), 7–24.
- Willet, C. (2011), "Ground zero for a post-moral ethics in J. M. Coetzee's *Disgrace* and Julia Kristeva's melancholic", *Continental Philosophy Review*, 45, 1-22.

Williams, P. (1988), “*Foe: The Story of Silence*”, *English Studies in Africa. A Journal of the Humanities*, 31(1), 33-38.

Yeoh, G. (2004), “Negotiating Foundations: Nation, Homeland and Land in J.M. Coetzee’s *Disgrace*”, *ARIEL: A Review of International English Literature*, 35(3-4), 1-38.

Yoo, J. E. (2013), “Broken Tongues in Dialogue: Translation and the Body in *Slow Man*”, *Texas Studies in Literature & Language*, 55(2), 234-51.

Younghusband, T. (1999), “Review of *Disgrace*”, *Femina*, Septiembre del 1999.

Van Zanten, S. (1988), “Torture and the Novel: J. M. Coetzee’s ‘*Waiting for the Barbarians*’”, *Contemporary Literature*, 29(2), 277–85.

### **Bibliografía teórica y general**

Abraham, A., von Cramon, D.Y., Schubotz, R.I. (2008), “Meeting George Bush versus meeting Cinderella: The Neural Response when Telling Apart what is Real from what is Fictional in the Context of our Reality”, *Journal of Cognitive Neuroscience*, 20(6), 965–76.

Aira, C. (2006), *Cómo me hice monja*, Barcelona: Debolsillo.

Albadalejo, T. (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus.

Alber, J., Iversen, S., Nielsen, H.S., Richardson, B. (2010), “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, *Narrative*, 18(2), 113–36.

Aldama, F.L., ed. (2010), *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, Austin: University of Texas Press.

Alter, R. (1975), *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press.

- Altmann, U., Bohrn, I.C., Lubrich, O., Menninghaus, W., Jacobs, A.M. (2014), “Fact vs Fiction - How Paratextual Information Shapes our Reading Processes”, *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 9(1), 22–29.
- Anderst, L. (2015), “Feeling with Real Others: Narrative Empathy in the Autobiographies of Doris Lessing and Alison Bechdel”, *Narrative*, 23(3), 271–90.
- Andringa, E. (2004), “The Interface between Fiction and Life: Patterns of Identification in Reading Autobiographies”, *Poetics Today*, 25(4), 205-40.
- Andringa, E., Schreier, M. (2004), “How Literature Enters Life: An Introduction”, *Poetics Today*, 25(4), 161-69.
- Aparicio, J. (2008), *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro*, Madrid: Cátedra.
- . (2011), *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- Appel, M., Richter, T. (2010), “Transportation and Need for Affect in Narrative Persuasion. A Mediated Moderation Model”, *Media Psychology*, 13(2), 101–35.
- Aristóteles (1974), *Poética*, ed. García Yebra, V., Madrid: Gredos.
- (1999), *Retórica*, ed. Racionero, Q., Madrid: Gredos.
- Arteta, A. (2010), *Mal consentido: la complicidad del espectador indiferente*, Madrid: Alianza.
- Austin, J.L. (1990), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M.M. (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Madrid: Taurus.
- . (2004), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Baker, C. (1972), *Ernest Hemingway: A Life Story*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Bal M., Tavor, E. (1981), “Notes on Narrative Embedding”, *Poetics Today*, 2(2), 41-59.

- Bal, P.M., Veltkamp, M. (2013), “How Does Fiction Reading Influence Empathy? An Experimental Investigation on the Role of Emotional Transportation.”, *PloS one* 8(1).
- Baron-Cohen, S. (1995), *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*, Cambridge: MIT Press.
- Barthes, R. (2007), *El placer del texto; y Lección inaugural*, Madrid: Siglo XXI.
- Basile, B., Mancini, F. (2011), “Eliciting Guilty Feelings: A Preliminary Study Differentiating Deontological and Altruistic Guilt”, *Psychology*, 2(2), 98–102.
- Bateson, G. (1973), *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Beardsley, M.C., Hospers, J. (1980), *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Berridge, K.C., Robinson, T.E., Aldridge, J.W. (2009), “Dissecting Components of Reward: ‘Liking’, ‘Wanting’, and Learning”, *Current Opinion in Pharmacology*, 9, 65–73.
- Biederman, I., Vessel, E.A. (2006), “Perceptual Pleasure and the Brain”, *American Scientist*, 94, 249–55.
- Bobes Naves, M.C. (1998), *La Novela*, Madrid: Síntesis.
- Booth, W. (1974), *La retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch.
- Borges, J. L. (1974), *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bortolussi, M., Dixon, P. (2003), *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Boyd, B. (1991), *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton: Princeton University Press.
- Fletcher, J., Bradvury, M. (1976), “The Introverted Novel”, en Bradvury, M., McFarlane, J. (ed.), *Modernism*, Harmondsworth: Penguin.
- Braun, I.K., Cupchik, G.C. (2001), “Phenomenological and Quantitative Analyses of Absorption in Literary Passages”, *Empirical Studies of the Arts*, 19(1), 85–109.

- Bray, J., Gibbons, A., McHale, B., ed. (2012), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London, New York: Routledge.
- Brecht, B. (2009), *La medida; Santa Juana de los Mataderos; La excepción y la regla*, Madrid: Alianza.
- Brontë, C. (2001), *Shirley*, Barcelona: Alba.
- Bruner, J. (1988), *Realidad mental y mundo posibles*, Barcelona: Gedisa.
- Brunyé, T.T., Ditman, T., Mahoney, C.R., Augustyn, J.S., Taylor, H.A. (2009), “When You and I Share Perspectives: Pronouns Modulate Perspective Taking during Narrative Comprehension”, *Psychological science*, 20(1), 27–32.
- Bullough, E. (1907), “On the Apparent Heaviness of Colours”, *British Journal of Psychology*, 2(2), 111–52.
- . (1908), “The ‘Perceptive Problem’ in the Aesthetic Appreciation of Single Colours”, *British Journal of Psychology*, 2(4), 406–63.
- . (1910), “The ‘Perceptive Problem’ in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour-Combinations”, *British Journal of Psychology*, 3(4), 406–47.
- . (1912), “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, *British Journal of Psychology*, 5(2), 87–118.
- Calvino, I. (1999), *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Cameron, L., Bruna I. (2012), “Landscapes of Empathy: Spatial Scenarios, Metaphors and Metonymies in Responses to Distant Suffering”, *Text & Talk*, 32(3), 281–305.
- Caracciolo, M. (2015), “Naïve Physics and Cosmic Perspective-Taking in Dante’s *Commedia* and Calvino’s *Cosmicomiche*”, *Modern Language Notes*, 130(1), 24–41.
- Casas, A., ed. (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Barcelona: Arco Libros.
- ., ed. (2014), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid: Iberoamericana.
- Cavafis, C.P. (1982), *Poesía completa*, Madrid: Alianza.

- Cercas, J. (2016), *El punto ciego*, Barcelona: Penguin Random House.
- Cervantes, M. (2015), *Don Quijote de La Mancha*, Madrid: Gredos.
- Chatman, S. (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus Humanidades.
- Chatterjee, A., Vartanian, O. (2014), “Neuroaesthetics”, *Trends in Cognitive Sciences*, 18(7), 370–75.
- Coleridge, S.T. (2014), *Biographia Literaria*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Coste, D. (1990), *Narrative as Communication*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crane, M.T. (2001), *Shakespeare’s Brain: Reading with Cognitive Theory*, Princeton: Princeton University Press.
- Cuenca, M.J., Hilferty, J. (1999), *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona: Ariel.
- Cupchik, G.C. (1995), “Emotion in Aesthetics: Reactive and Reflective Models”, *Poetics*, 23(1-2), 177–88.
- . (2002), “The Evolution of Psychological Distance as an Aesthetic Concept”, *Culture & Psychology*, 8(2), 155–87.
- Cupchik, G.C., Oatley, K., Vorderer, P. (1998), “Emotional Effects of Reading Excerpts from Short Stories by James Joyce”, *Poetics*, 25, 363–77.
- Currie, M. (1995), *Metafiction*, London, New York: Longman.
- Dal Cin, S., Zanna, M.P., Fong, G.T. (2004), “Narrative Persuasion and Overcoming Resistance”, en Knowles, E.S., Linn, J.A. (ed.), *Resistance and persuasion*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Damasio, A.R. (1994), *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York: Putnam.
- Davidson, R.J. (2003), “Seven Sins in the Study of Emotion: Correctives from Affective Neuroscience”, *Brain and Cognition*, 52(1), 129–32.

Decety, J., Grèzes, J. (2006), “The Power of Simulation: Imagining One’s Own and Other’s Behavior”, *Brain research*, 1079(1), 4–14.

Dehaene, S. (2009), *Reading in the Brain: The Science and Evolution of a Human Invention*, New York: Viking.

Dickinson, E. (1894), *Letters*, Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

Dijkstra, K., Zwaan, R.A., Graesser, A.C., Magliano, J.P. (1994), “Character and Reader Emotions in Literary Texts”, *Poetics*, 23, 139–57.

Dixon, P., Bortolussi, M. (1996), “Literary Communication: Effects of Reader-Narrator Cooperation”, *Poetics*, 23(6), 405–30.

———. (2011), “The Scientific Study of Literature”, *Scientific Study of Literature*, 1(1), 59–71.

Djikic, M., Oatley, K., Carland, M. (2012), “Genre or artistic merit? The effect of literature on personality”, *Scientific Study of Literature*, 2(1), 25-36.

Djikic, M., Oatley, K. (2014), “The Art in Fiction: From Indirect Communication to Changes of the Self”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(4), 498–505.

Djikic, M., Oatley, K., Moldoveanu, M.C. (2013), “Opening the Closed Mind: The Effect of Exposure to Literature on the Need for Closure”, *Creativity Research Journal*, 25(2), 149–54.

———. (2013), “Reading Other Minds: Effects of Literature on Empathy”, *Scientific Study of Literature*, 3(1), 28–47.

Djikic, M., Oatley, K., Zoeterman, S., Peterson, J.B. (2009), “Defenseless against Art? Impact of Reading Fiction on Emotion in Avoidantly Attached Individuals”, *Journal of Research in Personality*, 43(1), 14–17.

Dolezel, L. (1979), “Extensional and Intensional Narrative Worlds”, *Poetics*, 8, 193–211.

———. (1980), “Truth and Authenticity in Narrative”, *Poetics Today*, 1(3), 7–25.



- . (1988), “Mimesis and Possible Worlds”, *Poetics Today*, 9(3), 475–96.
- . (1992), “Possible Worlds: Philosophy and Applications”, *Semiotica*, 90(3/4), 201–16.
- . (1996), “Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias”, en Pozuelo, J. M., Gómez, V. (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Semiótica*, Murcia: Universidad de Murcia.
- . (1999a), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco/Libros.
- . (1999b), *Estudios de poética y la teoría de la ficción*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Doubrovsky, S. (1977), *Fils*, Paris: Galilée.
- Eagleton, T. (2013), *El acontecimiento de la lectura*, Barcelona: Ediciones Península.
- . (2016), *Cómo leer literatura*, Barcelona: Península.
- Eco, U. (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.
- . (1993), *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- . (1995), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen.
- Eder, J. (2003), “Narratology and Cognitive Reception Theories” en Kindt, T., Müller, H.H. (ed.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin: de Gruyter.
- Federman, R. (1975), *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago: Swallow Press.
- Festinger, L. (1954), “A Theory of Social Comparison Processes”, *Human Relations*, 7(2), 117–40.
- Fish, S.E. (1980), *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press.

- Flores, L.E., Berenbaum, H. (2012), “Desire for Emotional Closeness Moderates the Effectiveness of the Social Regulation of Emotion”, *Personality and Individual Differences*, 53(8), 952–57.
- Fludernik, M. (2014), “METANARRATIVE AND METAFICTIONAL COMMENTARY: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction”, *Poetica*, 35(1/2), 1-39.
- . (2014), “Collective Minds in Fact and Fiction: Intermental Thought and Group Consciousness in Early Modern Narrative”, *Poetics Today*, 35(4), 689-730.
- Fong, K., Mullin, J.B., Mar, R.A. (2013), “What You Read Matters: The Role of Fiction Genre in Predicting Interpersonal Sensitivity”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(4), 370-76.
- Frijda, N.H. (2006), *The Laws of Emotion*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Frazzetto, G. (2014), *Cómo sentimos: sobre lo que la neurociencia puede y no puede decirnos acerca de nuestras emociones*, Barcelona: Anagrama.
- Fuentes, C. (1994), *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Gallese, V., Wojciewowski, H. (2011), “How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology”, *California Italian Studies*, 2(1).
- Gardner, H.E. (1987), *The Mind’s New Science: A History of the Cognitive Revolution*, New York: Basic Books.
- Garrido, A. (1993), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- ., ed. (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros.
- . (2011), *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid: Iberoamericana.
- Gass, W.H. (1970), *Fiction and the Figures of Life*, New York: Knopf.
- Genette, G. (1971), *Figures III*, Paris: Editions Du Seuil.
- . (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

- . (2004), *Metalepsis*, Barcelona: Reverso Ediciones.
- Gerrig, R.J. (1993), *Experiencing Narrative Worlds*, Boston: Yale University Press.
- . (2011), “Individual Differences in Readers’ Narrative Experiences”, *Scientific Study of Literature*, 1(1), 88–94.
- . (2010), “Readers’ Experiences of Narrative Gaps”, *StoryWorlds: A journal of narrative studies*, 2, 19–37.
- . (2012), “Why literature Is Necessary, and not Just Nice”, en Jaén, I., Simon, J.J. (ed.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*, Texas: University of Texas Press.
- Gerrig, R.J., Egidi, G. (2003), “Cognitive Psychological Foundations of Narrative Experiences”, en Herman, D. (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford: Center for the Study of Language and Information.
- Gerrig, R.J., O’Brien, E.J. (2005), “The Scope of Memory-Based Processing”, *Discourse Processes*, 39(2-3), 225–42.
- Gerrig, R.J., Rapp, D.N. (2004), “Psychological Processes Underlying Literary Impact”, *Poetics Today*, 25(2), 265–81.
- Gibbs, R.W. (2011), “The Individual in the Scientific Study of Literature”, *Scientific Study of Literature*, 1(1), 95–103.
- Gil González, A.J., ed. (2005), *Metaliteratura y metaficción: balance crítico y perspectivas comparadas*, Barcelona: Anthropos.
- Goffman, E. (1961), *Encounters; Two Studies in the Sociology of Interaction*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Goldstein, T.R. (2009), “The Pleasure of Unadulterated Sadness: Experiencing Sorrow in Fiction, Nonfiction, And ‘in Person’”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3(4), 232–37.
- Gombrich, E.H. (1983), *Arte, percepción y realidad*, Barcelona: Paidós.
- . (2013), *Arte e ilusión*, Barcelona: Phaidon.

- Goodman, N. (1990), *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor.
- . (1995), *De la mente y otras materias*, Madrid: Antonio Machado.
- Graesser, A.C., Singer, M., Trabasso, T. (1994), “Constructing Inferences during Narrative Text Comprehension”, *Psychological Review*, 101(3), 371–95.
- Green, M.C. (2004), “Transportation into Narrative Worlds: The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism”, *Discourse Processes*, 38(2), 247–66.
- Green, M.C., Brock, T.C. (2000), “The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), 701–21.
- Green, M.C., Brock, T.C., Kaufman, G.F. (2004), “Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation Into Narrative Worlds”, *Communication Theory*, 14, 311–27.
- Green, M.C., Carpenter, J.M. (2011), “Transporting into Narrative Worlds: New Directions for the Scientific Study of Literature”, *Scientific Study of Literature*, 1(1), 113–22.
- Green, M.C., Chatham, C., Sestir, M.A. (2012), “Emotion and Transportation into Fact and Fiction”, *Scientific Study of Literature*, 2(1), 37–59.
- Gross, J.J., ed. (2007), *Handbook of Emotion Regulation*, New York: Guilford Press.
- Hakemulder, F. (2000), *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hakemulder, F., Koopman, E.M., Fialho, O., Bal, P.M. (2016), “What Do we Learn from Literature?”, en Burke, M., Fialho, O., Zyngier, S. (ed.), *Scientific Approaches to Literature in Learning Environments*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hall, E. (1966), “The Hidden Dimension”, *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 167, 579.
- Harshaw, B. (1984), “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”, *Poetics Today*, 5(2), 227–51.

Hassabis, D., Spreng, R.N., Rusu, A.A., Robbins, C.A., Mar, R.A., Schacter, D.L. (2014), “Imagine All the People: How the Brain Creates and Uses Personality Models to Predict Behavior”, *Cerebral Cortex*, 24, 1979–87.

Hemingway, E. (2014), *Adiós a las armas*, Barcelona: Debolsillo.

Herman, D., ed. (2003), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford: CSLI Publications.

Hofstadter, D.R. (1987), *Gödel, Escher, Bach*, Barcelona: Tusquets Editores.

———. (2008), *Yo soy un extraño bucle*, Barcelona: Tusquets Editores.

Hofstadter, D.R., Dennet, D.C. (1981), *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul*, New York: Basic Books.

Hogan, P.C. (2003), *The Mind and its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press.

———. (2011), *What Literature Teaches Us About Emotion*, New York: Cambridge University Press.

———. (2011), *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, Lincoln: University of Nebraska Press.

———. (2015), “The idiosyncrasy of beauty: aesthetic universals and the diversity of taste”, en Bundgaard, P.F., Stjernfelt, F. (ed.), *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art: What are Artworks and How Do We Experience Them?*, Cham: SpringerOpen.

Holland, N. (1968), *The Dynamics of Literary Response*, Oxford: Oxford University Press.

———. (2009), *Literature and the Brain*, Gainesville: The PsyArt Foundation.

———. (2012), “Don Quixote and the Neuroscience of Metafiction”, en Jaén, I., Simon, J.J. (ed.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*, Texas: University of Texas Press.

Hutcheon, L. (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

———. (1988), *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge.

Imhof, R. (1986), *Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English Since 1939*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Ingarden, R. (1989), “Concreción y reconstrucción”, en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.

Iser, W. (1972), “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, *New Literary History*, 3(2), 279–99.

———. (1987), *El Acto de leer*. Madrid: Taurus.

———. (1989a), “El Proceso de lectura”, en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.

———. (1989b) “La estructura apelativa de los textos”, en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.

Jackson, T.E. (2003), “‘Literary Interpretation’ and Cognitive Literary Studies”, *Poetics Today*, 24(2), 191–205.

Jaén, I., Simon, J.J., ed. (2012), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*, Texas: University of Texas Press.

Jahn, M. (1997), “Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”, *Poetics Today*, 18(4), 441–68.

Jauss, H.R. (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.

Johnson, D.R. (2013), “Transportation into Literary Fiction Reduces Prejudice against and Increases Empathy for Arab-Muslims”, *Scientific Study of Literature*, 3(1), 77–92.

Kandel, E.R. (2013), *La era del inconsciente*, Barcelona: Paidós.

Kant, I. (1977), *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa-Calpe.

Kawabata, H., Zeki., S. (2004), “Neural Correlates of Beauty”, *Neurophysiology*, 91, 1699–1705.

Keen, S. (2006), “A Theory of Narrative Empathy”, *Narrative*, 14(3), 207–36.

———. (2010), *Empathy and the Novel*, Oxford: Oxford University Press.

———. (2011), “Introduction: Narrative and the Emotions”, *Poetics Today*, 21(1), 1–53.

———. (2015), “Narrative Emotions”, en Keen, S. (ed.), *Narrative Form*, London: Palgrave Macmillan UK.

Khoo, G.S., Oliver, M.B. (2013), “The Therapeutic Effects of Narrative Cinema through Clarification”, *Scientific Study of Literature*, 3(2), 266–93.

Kidd, D.C., Castano, E. (2013), “Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind”, *Science*, 342(6156), 377–80.

Kneepkens, E.W.E.M., Zwaan, R.A. (1994), “Emotions and Literary Text Comprehension”, *Poetics*, 23, 125–38.

Koopman, E.M. (2013), “The Attraction of Tragic Narrative”, *Scientific Study of Literature*, 3(2), 178–208.

———. (2015a), “Empathic Reactions After Reading: The Role of Genre, Personal Factors and Affective Responses”, *Poetics*, 50, 62–79.

———. (2015b), “Why Do We Read Sad Books? Eudaimonic Motives and Meta-Emotions”, *Poetics*, 52, 18–31.

Koopman, E.M., Hakemulder, F. (2015), “Effects of Literature on Empathy and Self-Reflection: A Theoretical-Empirical Framework”, *Journal of Literary Theory*, 9(1), 79–111.

Kühn, S., Gallinat, J. (2012), “The Neural Correlates of Subjective Pleasantness”, *Neuroimage*, 61, 289–94.

Kuiken, D., Miall, D.S., Sikora, S. (2004), “Forms of Self-Implication in Literary Reading”, *Poetics Today*, 25(2), 171–203.

- Kuiken, D., Oliver, M.B. (2013), “Aesthetic Engagement during Moments of Suffering”, *Scientific Study of Literature*, 3(2), 294–321.
- Kundera, M. (2005), *El telón*, Barcelona: Tusquets Editores.
- Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.L. (2012), *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lagos, J. (2011), “De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette”, *Estudios Filológicos*, 47, 83–91.
- Lakoff, G. (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lamarque, P. (2009), *The Philosophy of Literature*, Malden, Oxford: Blackwell Publishing.
- LeDoux, J.E. (1996), *The Emotional Brain*, New York: Simon & Schuster.
- Lewis, M. (2008), “Self-Conscious Emotions”, en Lewis, M., Haviland-Jones, J., Feldman, L. (ed.), *Handbook of Emotions*, New York: The Guilford Press.
- Lodge, D. (2004), *La conciencia y la novela: crítica literaria y creación literaria*, Barcelona: Ediciones Península.
- Longino (2007), *De lo sublime*, ed. Oyarzun, P., Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Lotman, Y. (1978), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Ediciones Istmo.
- Mar, R.A. (2004), “The Neuropsychology of Narrative: Story Comprehension, Story Production and Their Interrelation”, *Neuropsychologia*, 42, 1414–34.
- . (2011), “The Neural Bases of Social Cognition and Story Comprehension”, *Annual Review of Psychology*, 62, 103-34.
- Mar, R.A., Djikic, M., Oatley, K. (2008), “Effects of Reading on Knowledge, Social Abilities, and Selfhood: Theory and Empirical Studies”, en Zyngier, S., Bortolussi, M., Chesnokova, A., Auracher, J. (ed.), *Directions in Empirical Literary Studies: In honor of Willie van Peer*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.



- Mar, R.A., Oatley, K. (2008), "The Function of Fiction Is the Abstraction and Simulation of Social Experience", *Perspectives on psychological science*, 3(3), 173–92.
- Mar, R.A., Oatley, K., Peterson, J.B. (2009), "Exploring the Link between Reading Fiction and Empathy: Ruling out Individual Differences and Examining Outcomes", *Communications*, 34(4), 407–28.
- Mar, R.A., Oatley, K., Djikic, M., Mullin, J. (2011), "Emotion and Narrative Fiction Interactive Influences Before, During, and after Reading", *Cognition & emotion*, 25(5), 818–33.
- Mar, R.A., Mason, M.F., Litvack, A. (2012), "How Daydreaming Relates to Life Satisfaction, Loneliness, and Social Support: The Importance of Gender and Daydream Content", *Consciousness and Cognition*, 21(1), 401–7.
- Margolin, U. (1994), "How to (De)construct a Narrative World", *Canadian Review of Comparative Literature*, 21(3), 445-56.
- . (2003), "Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative", en Herman, D. (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford: CSLI Publications.
- Marí, A. (1979), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona: Tusquets Editores.
- Martin, W. (1994), *Recent Theories of Narrative*, New York: Cornell University Press.
- Martínez Bonati, F. (1960), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Seix Barral.
- . (1978), "The Act of Writing Fiction", *New Literary History*, 11(3), 425–34.
- . (1992), *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Massey, I. (2009), *The Neural Imagination*, Austin: University of Texas Press.
- Mazzocco, P.M., Green, M.C., Sasota, J.A., Jones, N.W. (2010), "This Story Is Not for Everyone: Transportability and Narrative Persuasion", *Social Psychology and Personality Science*, 1(4), 361–68.

- McHale, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, London, New York: Routledge.
- Miall, D.S. (1995), “Anticipation and Feeling in Literary Response: A Neuropsychological Perspective”, *Poetics*, 23(4), 275–98.
- . (2007), “Feeling from the Perspective of the Empirical Study of Literature”, *Journal of Literary Theory*, 1(2), 377–93.
- . (2011), “Emotions and the Structuring of Narrative Responses”, *Poetics Today*, 32(2), 323–48.
- Miall, D.S., Kuiken, D. (2002), “A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold”, *Poetics*, 30, 221–41.
- Miller, G.A. (2003), “The Cognitive Revolution: A Historical Perspective”, *Trends in Cognitive Sciences*, 7(3), 141–44.
- Millis, K. (2001), “Making Meaning Brings Pleasure: The Influence of Titles on Aesthetic Experiences”, *Emotion*, 1, 320–29.
- Murakami, H. (2005), *Kafka on the Shore*. London: Vintage.
- Nagel, T. (1974), “What Is It Like to Be a Bat?”, *The Philosophical Review*, 83(4), 435–50.
- Nalbantian, S. (2003), *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*, New York: Palgrave Macmillan.
- Net, M. (1993), “Poetical Arts and Metalanguage”, *Semiotica*, 94(3/4), 253-93.
- . (1993), “Context, Cotext, and Metatext”, *Semiotica*, 95(1/2), 75-99.
- Nijhof, A.D., Willems, R.M. (2015), “Simulating Fiction: Individual Differences in Literature Comprehension Revealed with fMRI”, *PLoS ONE*, 10(2), e0116492.
- Nussbaum, M.C. (1986), *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Oatley, K. (1994), “A Taxonomy of the Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative”, *Poetics*, 23, 53-74.

———. (1999), “Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation”, *Review of General Psychology*, 3(2), 101–17.

———. (2004), *Emotions: A Brief History*, Malden: Blackwell Pub.

———. (2011), *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*, Malden: Wiley-Blackwell.

———. (2011), “Fiction and Its Study as Gateways to the Mind”, *Review of General Psychology*, 3(2), 101–17.

Oatley, K., Olson, D. (2010), “Cues to the Imagination in Memoir, Science, and Fiction”, *Review of General Psychology*, 14(1), 56–64.

Oatley, K., Mar, R.A., Djikic, M. (2012), “The Psychology of Fiction: Present and Future”, en Jaén, I., Simon, J.J. (ed.), *Cognitive Literary Studies. Current themes and New directions*, Texas: University of Texas Press.

Oatley, K., Johnson-Laird, P.N. (2014), “Cognitive Approaches to Emotions”, *Trends in Cognitive Sciences*, 18(3), 134–40.

Oliver, M.B. (1993), “Exploring the Paradox of the Enjoyment of Sad Films”, *Human Communication Research*, 19(3), 315–42.

Oliver, M.B., Raney, A.A. (2011), “Entertainment as Pleasurable and Meaningful: Differentiating Hedonic and Eudaimonic Motivations for Entertainment Consumption”, *Journal of Communication*, 61(5), 984–1004.

Pace-Schott, E.F. (2013), “Dreaming as a story-telling instinct”, *Frontiers in Psychology*, 4, 2005–8.

Palmer, A. (2004), *Fictional Minds*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Panagiotidou, M. (2010), “Mapping Intertextuality: Towards a Cognitive Model”, Actas online de la conferencia anual de la Poetics And Linguistics Association (PALA), accedido el 18 de marzo del 2016

[<http://www.pala.ac.uk/uploads/2/5/1/0/25105678/panagiotidou2010.pdf>]

Pankseep, J. (1998), *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, New York: Oxford University Press.

- Paris, J. (1985), "Boundary and Intimacy", *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 13(4), 505–10.
- Pavel, T. (1986), *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press.
- . (2005), *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica.
- Pennebaker, J.W., Chung, C.K. (2011), "Expressive Writing: Connections to Physical and Mental Health", en Friedman, H.S. (ed.), *Oxford handbook of health psychology*, New York: Oxford University Press.
- Perlovsky, L. (2014), "Aesthetic Emotions, What Are Their Cognitive Functions?", *Frontiers in Psychology*, 5(98), 1–4.
- Petkov, C.I., Belin, P. (2013), "Silent Reading: Does the Brain 'Hear' Both Speech and Voices?", *Current biology*, 23(4), R155–56.
- Phelan, J., Rabinowitz, P.J., ed. (2005), *A Companion to Narrative Theory*, Malden: Blackwell Pub.
- Platón (1998), *El banquete*, ed. Gil, L., Madrid: Tecnos.
- Polvinen, M. (2013), "Affect and Artifice in Cognitive Literary Theory", *Journal of Literary Semantics*, 42(2), 165–80.
- Poulet, G. (1980), "Criticism and the Experience of Interiority", en Tompkins, J.P. (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Pozuelo, J.M. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Pozuelo, J.M., Vicente, F. (1996), *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI)*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Premack, D., Woodruff, G. (1978), "Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind?", *The Behavioral and brain sciences*, 34(1), 1401–7.

Prince, G. (1980), "Introduction to the Study of the Narrate", en Tompkins, J.P. (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press.

———. (1988), "The Disnarrated", *Style*, 22(1), 1–8.

Putnam, H. (1957), "Decidability and Essential Undecidability", *Journal of Symbolic Logic*, 22(1), 39–54.

Richardson, A. (2001), *British Romanticism and the Science of the Mind*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

———. (2015), "Imagination: Literary and Cognitive Intersections", en Zunshine, L. (ed.), *Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford: Oxford University Press.

Richardson, A., Steen, F.F. (2002), "Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction", *Poetics Today*, 23(1), 1–8.

Rimmon-Kenan, S. (1994), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, New York: Routledge.

Rizzolatti, G., Sinigaglia, C. (2006), *Las neuronas espejo: los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona: Paidós.

Robinson, J. (2005), *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Clarendon Press.

Ródenas, D. (1998), *Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona: Ediciones Península.

Ródenas, D., Valenzuela, J. (2016), "Don Quixote's Response to Fiction in Maese Pedro's Puppet Show: Madman or Transported Reader?", en Jaén, I., Simon, J.J. (ed.), *Cognitive Approaches to Early Modern Spanish Literature*, Oxford: Oxford University Press.

Ronen, R. (1994), *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.

Rose, M.A. (1979), *Parody/Meta-fiction*, London: Croom Helm.

Ruby, P., Decety, J. (2001), "Effect of Subjective Perspective Taking during Simulation of Action: A PET Investigation of Agency", *Nature neuroscience*, 4(5), 546–50.

Ryan, M.L. (1992), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press.

———. (2004), *La narración como realidad virtual*, Barcelona: Paidós.

———. (2006), "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative", *Poetics Today*, 27(4), 633-74.

———. (2010) "Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation", *Style*, 44(4), 469–95.

Safranski, R. (2009), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona: Tusquets.

Schaeffer, J.M. (2002), *¿Por qué la ficción?*, Madrid: Lengua de Trapo Ediciones.

Schank, R.C., Abelson, R.P. (1977), *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*, New York: Erlbaum.

Schmidt, S.J. (1990), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid: Taurus Humanidades.

Scholes, R. (1967), *The Fabulators*, Oxford: Oxford University Press.

———. (1970), "Metafiction", *The Iowa Review*, 1(4), 100-15.

———. (1979), *Fabulation and Metafiction*, Urbana: University of Illinois Press.

Scott, A.L. (1988), "Human Interaction and Personal Boundaries", *Journal of Psychosocial Nursing & Mental Health Services*, 26(8), 23–27.

Searle, J.R. (1979), *The Logical Status of Fictional Discourse. In Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press.

———. (1980), *Actos de habla*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Segre, C. (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.

- Selden, R., Widdowson, P., Brooker, P. (1987), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Ariel.
- Silvia, P.J. (2005), “Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion”, *Review of General Psychology*, 9, 343-57.
- Skhlovski, V. (1976), “El arte como artificio”, en Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Smallwood, J., Brown, K., Baird, B., Schooler, J.W. (2012), “Cooperation Between the Default Mode Network and the Frontal-Parietal Network in the Production of an Internal Train of Thought”, *Brain Research*, 1428, 60–70.
- Smallwood, J., Gorgolewski, K.J., Golchert, J., Ruby, F.J.M., Engen, H., Baird, B., Margulies, D.S. (2013), “The Default Modes of Reading: Modulation of Posterior Cingulate and Medial Prefrontal Cortex Connectivity Associated with Comprehension and Task Focus While Reading”, *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 734.
- Smallwood, J., Tipper, C., Brown, K., Baird, B., Engen, H., Michaels, J.R., Schooler, J.W. (2013), “Escaping the Here and Now: Evidence for a Role of the Default Mode Network in Perceptually Decoupled Thought”, *NeuroImage*, 69, 120–25.
- Spires, R.C. (1984), *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington: University Press of Kentucky.
- Starr, G.G. (2015), *Feeling Beauty. The Neuroscience of Aesthetic Experience*, Cambridge: MIT Press.
- Stockwell, P. (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*, Hoboken: Routledge.
- Tatarkiewicz, W. (2004), *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos.
- Tompkins, J.P. (1980), *Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism*, Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Turner, M. (1996), *The Literary Mind*, New York: Oxford University Press.
- Unamuno, M. (1983), *Niebla*, ed. Valdés, M.J., Madrid: Ediciones Cátedra.

- Vermeule, B. (2010), *Why Do We Care about Fictional Characters*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Vezzali, L., Stathi, S., Giovannini, D., Capozza, D., Trifiletti, E. (2015), “The Greatest Magic of Harry Potter: Reducing Prejudice”, *Journal of Applied Social Psychology*, 45, 105-21.
- de Vignemont, F., Singer, T. (2006), “The Empathic Brain: How, When and Why?”, *Trends in cognitive sciences*, 10(10), 435–41.
- Vila-Sanjuán, S. (2011), *Código best seller: las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida*, Madrid: Temas de Hoy.
- Villanueva, D. (1994), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.
- . (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Viñas, D. (2009), *El enigma best-seller: fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona: Ariel.
- Volpi, J. (2011), *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*, Madrid: Alfaguara.
- Vygotski, L.S. (1995), *Pensamiento y lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Walton, K. (1978), “How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVII(1), 11–23.
- . (1980), “Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?”, *Dispositio*, V(13-14), 1–18.
- . (1993), *Mimesis as make-believe*, Cambridge: Harvard University Press.
- Warning, R., ed. (1989), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.
- Waugh, P. (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, New York: Methuen.
- Whiteside, A., Issacharoff, M. (1987), *On Referring in Literature*, Bloomington: Indiana University Press.



- Wills, T.A. (1981), “Downward Comparison Principles in Social Psychology”, *Psychological Bulletin*, 90, 245–71.
- Wolf, M. (2008), *Cómo aprendemos a leer: historia y ciencia del cerebro y la lectura*, Barcelona: Ediciones B.
- Wolf, W. (2004), “Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction”, *Style*, 38(3), 325–51.
- Woolf, V. (1993), *La señora Dalloway*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Yao, B., Belin, P., Scheepers, C. (2011), “Silent Reading of Direct versus Indirect Speech Activates Voice-Selective Areas in the Auditory Cortex”, *Journal of Cognitive Neuroscience*. 23, 3146-52.
- Zeki, S., Romaya, J.P., Benincasa, D.M.T., Atiyah, M.F. (2014), “The Experience of Mathematical Beauty and Its Neural Correlates”, *Frontiers in human neuroscience*, 8, 68.
- Zillmann, D. (1995), “Mechanisms of Emotional Involvement with Drama”, *Poetics*, 23(1), 33–51.
- . (1998), “Does Tragic Drama Have Redeeming Value?”, *Siegener Periodikum für Internationale Literaturwissenschaft*, 16, 1–11.
- Zunshine, L. (2006), *Why We Read Fiction*, Columbus: The Ohio State University Press.
- ., ed. (2010), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ., ed. (2015), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, New York: Oxford University Press.
- Zwaan, R.A. (1993), “Towards a Model of Literary Comprehension”, en Britton, B.K., Graesser, A.C. (ed.), *Models of understanding text*, Hillsdale: Erlbaum.
- . (2015), “Situation models, mental simulations, and abstract concepts in discourse comprehension”, *Psychonomic Bulletin & Review*, DOI 10.3758/s13423-015-0864-x.

Zwaan, R.A., Radvansky, G.A. (1998), "Situation Models in Language Comprehension and memory", *Psychological Bulletin*, 123(2), 162–85.

Zyngier, S., Bortolussi, M., Chesnokova, A., Auracher, J. (2008), *Directions in Empirical Literary Studies*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.