

paperback
08

FERNANDO LABAIG | NARRAR: EL SENTIDO DE LA EMOCIÓN



08 | Octubre 2012

Narrar: el sentido de la emoción

Fernando Lobaig Fuertes

paperback | 08 2012 | ISSN 1885-8007

Narrar, el sentido de la emoción

Resumen

La mayoría de los análisis de narraciones parten de su tema. Desde esta perspectiva se analiza las relaciones entre lo abstracto, el tema, y lo concreto, la narración; lo que

conduce a una teoría de la expresividad narrativa.

Palabras clave

Narración. Literatura. Cine. Abstracción. Expresión

1. Lo abstracto y lo concreto

Si aceptamos que el valor específico de la narración, y aquí me referiré casi siempre al relato de ficción sea escrito o audiovisual, consiste en ser significativa mediante lo concreto, resulta paradójico que una de las herramientas más usuales para su análisis sea preguntarse por el “tema”, concepto que podríamos definir como una expresión que resume de forma abstracta y general el contenido de lo que se nos cuenta, es decir que representa lo opuesto a lo que genera su valor. Lo abstracto frente a lo concreto.

Para entender este vaivén entre dos polos debemos empezar por admitir que la comprensión del mundo siempre necesita de un cierto grado de abstracción. Bajo la palabra que nombra una cosa encontramos un cúmulo de datos contradictorios que necesitamos generalizar. Intentar describir la realidad con toda concreción nos llevaría al sinsentido de construir aquel mapa del cuento de Borges que tenía la mismas dimensiones de la provincia real que representaba y, por lo tanto, resultaba inmanejable e inútil; o al solipsismo del también borgesiano personaje de Funes el memorioso, cuyos datos de la realidad eran tan exactos que le resultaba imposible considerar que un perro de frente y de perfil fueran el mismo perro, porque le parecían demasiado diferentes.

La percepción del mundo no es neutra sino interesada. Cualquier hecho u objeto para ser comprendido debe sufrir un proceso de abstracción en el que son eliminados aquellos detalles irrelevantes para nuestro interés. Los estímulos que llegan a nuestros sentidos son transformados por nuestro aparato perceptual en un discurso que apela a un esquema de sentido. Éste esquema representa aquello que nos interesa y condiciona nuestra relación con el mundo, o dicho de otro modo a nuestras emociones.

La narración nos habla de ocurrencias singulares, por ejemplo, Madame Bovary pasó por una serie de avatares que le ocurrieron a ella en exclusiva. Estos hechos únicos y singulares son, como veremos, matizados por la abstracción, pero esto no evita que estemos ante un discurso sobre lo concreto.

Cuando nos surge un problema de comprensión de la realidad se pone en marcha nuestro mecanismo de interpretación que consiste en establecer una relación entre aquella singularidad que nos produce la dificultad y un esquema abstracto en el que insertarlo. Si nos preguntamos: ¿Qué es aquello? Podremos responder: Aquello es un perro. No nos serviría, sin embargo, dar el nombre propio del animal, si queremos resolver la duda necesitamos algo genérico como “perro” para restablecer la ubicación del objeto desconocido dentro del mundo comprensible. De igual modo, la pregunta sobre cuál es la causa de algo que ha sucedido, nos está indicando de manera implícita que, al enfrentarnos a algo que desconocemos, necesitamos inmediatamente integrar ese suceso singular dentro del orden general del mundo, en el que admitimos que las cosas no suceden porque sí, sino como consecuencia de determinadas causas, y que estas cumplen, entre otras, la regla general de suceder antes que sus efectos y que la causa, para ser admitida como aceptable, deberá de

relacionarse con el mismo efecto en todas las ocasiones en que un determinado grupo de características se repita, es decir que no sea una singularidad. Por lo tanto, la solución a cierta dificultad de reconocimiento del mundo la hallamos en la inserción de lo singular en lo general, de lo concreto en lo abstracto.

Cualquier narración se nos presenta, al igual que cuando intentamos contar nuestra vida, como una sucesión de hechos concretos. Estos hechos no son unos cualesquiera sino que son el producto de una selección y no se nos muestran en todo su ser, sino por sus características más relevantes. A diferencia de la realidad donde nosotros realizamos la selección sobre unos datos que nos llegan al azar, en la narración los datos ya han sido previamente seleccionados. El propósito de todo ello es convertir el relato en algo tan especialmente significativo como para justificar su diferenciación del discurso que cotidianamente desarrolla cualquier persona en su percepción de la realidad. Un discurso que debe ser fácilmente traducible a esquemas de un nivel de abstracción superior, es decir, generalizable más allá de la ocurrencia singular. Y ese “fácilmente traducible” nos indica la especial relevancia que deberá tener todo aquello que conecte al relato con ese campo o campos semánticos que denominamos como “tema”. De manera que el “tema” se constituya en el nervio abstracto que recorre toda la narración y respecto del cual, la sucesión de hechos narrados no es más que la forma o apariencia de su expresión.

Esa especial relevancia de todo lo que se nos muestra es lo que nos invita a analizarlo con una atención diferente de la que consagramos a la vida cotidiana, donde un principio de economía nos impide atender a todos y cada uno de los detalles de lo que se cruza en nuestro camino. Pero también nos conduce a lo que Chejov defendía: *“En un relato nada debe ser superfluo. Si en un texto aparece un clavo en la pared es porque alguien va a colgar un cuadro”*.

Esta conciencia de intencionalidad en todos los elementos que aparecen en una narración, aunque no siempre esté justificada, tiene como consecuencia que la realidad de una narración se considere hipersignificativa, lo que acrecienta el peligro de excesos interpretativos.

2. El proceso de lectura

Volviendo a la alternativa entre lo abstracto y lo concreto habría que señalar que si la narración tiene validez por estar al servicio de un mensaje cuya más exacta expresión es abstracta, debemos de preguntarnos qué ventaja nos reporta utilizar ese rodeo por lo, llamémosle “concreto”, con todos los matices que se quiera.

Si lo que se pretende es únicamente transmitir una información en mayor o menor medida abstracta, en el cambio hemos perdido cosas fundamentales como la claridad y la precisión. Todo mensaje contiene un cierto grado de ambigüedad, pero en la narración alcanza tal nivel, que permite que un lector equivoque su sentido o hasta llegue a invertirlo sin necesidad de forzar demasiado su lectura. El enorme aluvión de interpretaciones distintas y contradictorias que puede generar un relato no dice mucho a favor de su eficacia comunicativa, si es que la eficacia la medimos en los términos de adecuación entre intenciones del comunicante y comprensión del receptor.

La narración no guía el acceso a una correcta adquisición de la información, la información está allí, pero no es sencillo saber si hemos obtenido toda la necesaria. Un lector ingenuo puede creer que ha comprendido cierta historia y, a continuación, verse sorprendido por la interpretación de un lector más avezado que le descubre multitud de elementos que no había relacionado o no había hecho conscientes hasta sus últimas consecuencias y que pueden cambiar completamente el sentido de su lectura.

Pero, contrariamente a lo que pudiera pensarse, el lector ingenuo no suele manifestar que aquello que había escapado a su lectura fuera algo que estuviera lejos de su alcance intelectual. Podemos exceptuar la cita cultural, que es un conocimiento previo a la lectura, en

cierta medida no esencial y que no constituye un elemento fijo para toda narración, puesto que las referencias mitológicas pueden dificultar la comprensión de determinados textos clásicos tanto como las referencias televisivas o del rock la de ciertas obras contemporáneas. En líneas generales, hay excepciones, la literatura maneja unas estrategias para su comprensión que están al alcance de una persona corriente porque parecen ser una extensión de las que utilizamos en nuestra relación cotidiana con el mundo.

Estas herramientas intelectuales pueden consistir en darse cuenta de la contradicción en que incurre un personaje o de la flagrante mentira de otro y las posibles razones que puedan haber impulsado a estos personajes a comportarse de esta manera: egoísmo, celos, miedo, vergüenza, ambición, etcétera. E incluso llegar más allá y abarcar la comprensión del correlato entre un paisaje y el mundo interior de un personaje, porque estas sofisticadas metafORIZACIONES no dejan de apelar a mecanismos primitivos de la comprensión del mundo como son las relaciones mágicas.

Hay quien piensa que toda facilidad es un exceso democrático y casi un insulto a su inteligencia. De manera que, si las herramientas son sencillas pero el acceso a la información es lo complicado, la labor del artista consistirá en ahondar en este último aspecto hasta hacer necesaria una interpretación especializada. El axioma resultante reza así: Cuando el texto tiene algo importante que decir ese algo no está nunca en la superficie. Como veremos luego, bajo esta presuposición se esconde algo más que puro esnobismo o una doctrina calvinista del esfuerzo.

Pero no sólo es difícil saber cuál es la información pertinente, tampoco es fácil saber qué debemos hacer con ella. Cuando un autor crea un correlato entre el conflicto o la psicología de un personaje y aquel espacio en el que se encuentra, parece claro que nos indica algo pero no es fácil saber qué es lo que exactamente nos quiere decir. Por ejemplo: Podemos interpretar que un escenario cerrado y claustrofóbico) es un mero recurso del autor para hacer resonar el conflicto sin salida del personaje. Pero también podremos interpretarlo como una representación correcta del mundo al que una mente lúcida como la del personaje sólo puede responder con la angustia. O, por el contrario, que ese escenario nos hace ver el mundo a la manera enferma del personaje que deforma la realidad a causa de sus obsesiones. El menú, que por supuesto se puede ampliar, queda a disposición del intérprete para que las hipótesis que lance sobre el verdadero significado de la historia encajen a su gusto.

Una lectura normal según Gothers realiza dos tipos de inferencias. Por una parte están las inferencias de elaboración, donde el lector produce ideas, pensamientos, asociaciones o elaboraciones más o menos controladas por el escritor. Por otra parte están las inferencias de reducción donde el lector selecciona las informaciones recibidas para memorizar aquellas que le parecen significativas. Sin duda, el buen criterio para seleccionar las informaciones significativas variará de un lector a otro y la capacidad memorística para almacenar dichas informaciones y hacerlas presentes cuando convenga también será diferente de una persona a otra. Pero el que llamaremos “lector profesional” es alguien que frecuentemente traiciona la forma “inocente” de lectura. El “lector profesional”, como el lector de pornografía, suele ser un lector de una sola mano, puesto que la otra la tiene ocupada, en este caso con el bolígrafo, para tomar un sin fin de apuntes que le permitan hacer una lectura escasamente narrativa, es decir aupada en la temporalidad de la sucesión del relato y del proceso de lectura. Su actividad se habrá convertido en la abstracta búsqueda de la solución a un jeroglífico que intenta ser lo más complejo posible, aunque haya que basarse en los detalles más irrelevantes y en las relaciones más retorcidas. Porque lo que le importa es la satisfacción de vencer un reto intelectual ligado a la lectura pero que no coincide plenamente con ella, en especial con sus aspectos más emocionales.

Las lecturas que exprimen más el texto a la búsqueda de los datos y relaciones menos obvias y que suponen la frontera entre los no iniciados y los iniciados, no tienen, sin embargo, garantía de ser mejores en ningún sentido. Serán más complejas, tal vez, menos

contradictorias e incluso opuestas a las más simples, pero nadie ni nada nos obliga a creer que una segunda capa de sentido deba preponderar sobre la primera, sobre todo si puede haber una tercera y una cuarta capa. Para que tal cosa pudiera hacerse sería necesario un criterio de “verdad” que resulta, no sólo totalmente inaplicable sino improcedente.

La narración es un mecanismo que genera posibilidades de lectura, algunas más completas que otras pero ninguna definitivamente superior, ni siquiera las obviamente equivocadas tanto por quedarse cortas como por excederse. Si son equivocadas lo serán desde un punto de vista lógico, pero esto no las convierte en necesariamente inferiores. Básicamente cualquier capa de sentido más profunda lo es porque demuestra la debilidad o contradicción de la anterior, pero un texto narrativo nunca es como una demostración matemática, ninguna interpretación está a salvo de puntos débiles y contradicciones. Hay grandes obras que contienen incoherencias muy elementales en su construcción, recuérdense las del Quijote. Si esto es así, que no será en lo referente a sutilezas psicológicas, donde la capacidad de los autores, por mucha que sea, deja un espacio tan grande a la ambigüedad y la contradicción, que cualquier intento de interpretación chocará con la imposibilidad de fijar un solo sentido.

Este relativismo puede molestar porque equipara lecturas inteligentes con algunas definitivamente estúpidas, pero no pretendo tal cosa. Para comprenderlo hay que dejar clara la distinción entre los valores potenciales de la obra y los valores realizados en la lectura. Analizar una obra sólo puede consistir en utilizar las herramientas de la razón y el lenguaje que nos permiten comunicarnos. En ese terreno la mejor argumentación es la más válida. Pero un análisis se limita a explicarnos aquellos elementos racionalmente analizables que se encuentran en la obra y que potencialmente pueden realizarse en la lectura. Esta labor es importante a la hora de aprender a leer críticamente y en profundidad. Lo que no impide que conlleve una cierta traición a la experiencia real de la lectura pues dejamos fuera todos los elementos no racionalizables y lo que ganamos en claridad y capacidad de comprensión lo perdemos en valores genuinamente narrativos como la ambigüedad y la singularidad.

De cualquier forma, sólo la lectura consume el proceso de comunicación y convierte los valores potenciales en valores reales. Como decía Gil de Biedma: *“Sin lector existe poema pero no poesía”*. El problema es que cada lectura es diferente y hace intervenir demasiados elementos imponderables, desde aquellos que se escapan a la racionalidad y por lo tanto al análisis hasta los puramente biográficos de cada lector. El valor consumado es individual, intransferible y, en definitiva, solipsista. El valor potencial es analizable, discutible y comunicable pero no un auténtico valor.

La sociedad reclama tener valores de referencia y transforma las opiniones de cierta élite en moneda de cambio mediante la suplantación del valor por el precio en el mercado cultural. La coincidencia o no de cada lectura individual con el consenso social es absolutamente irrelevante, pues su influencia, manifestada en la preocupación de ser o no una persona culta, que aprecia lo que tiene que apreciar y no aprecia lo que no debe, es absolutamente espuria.

Ya he comentado cómo para comprender algo es necesario relacionarlo con un sistema de referencia abstracto. Pero condicionarlo todo a esa relación nos obliga a efectuar ciertas deformaciones. La primera de ellas y objeto central del artículo es amoldar lo que leemos a un supuesto “tema”. El proceso consiste en igualar lo dicho por la narración con su traducción a términos abstractos, es innecesario decir que como toda traducción es siempre discutible. Una vez que estamos instalados en el mundo de lo abstracto es fácil jugar con los conceptos y saltar de uno a otro olvidando su origen y justificación en lo concreto, de modo que agudizamos la distorsión.

En los análisis narrativos es frecuente construir silogismos de la calidad de: Este relato trata del tema A / El tema A es una característica de B / Luego este relato trata de B. Los ejemplos que transcribo a continuación son reales: Nos encontramos un escenario donde se han reunido un grupo heterogéneo de objetos que nos extraña ver juntos. Esta característica se da

en los sueños. Luego lo que se nos está contando es un sueño. Otro ejemplo: Un elemento de la historia tiene una función pasiva. La pasividad es una característica femenina. Luego ese elemento es femenino. Y un último ejemplo: Un personaje acomodado económicamente tiene miedo a los cambios. Las actitudes conservadoras son características de la burguesía. Luego el relato nos habla de los problemas de la burguesía. Admitir estos razonamientos es tener una idea muy generosa de la lógica o aceptar la validez narrativa de esquemas ajenos a ella y los consiguientes peligros de arbitrariedad.

Otro de los mecanismos de tergiversación de la lectura en relación a la polaridad abstracto/concreto consiste en la denigración de toda narración que no presente cierto grado de complejidad en los personajes, situaciones, razones y motivaciones que mueven la trama. La simplificación en el análisis de los motivos y causas de lo que acontece en un relato no es necesariamente negativa. Hoy en día se puede contar una historia en clave de cuento donde las explicaciones del mundo pueden ser tan simples como las de un culebrón televisivo y el resultado no ser estúpido. Lo importante es el manejo inteligente de los materiales dentro de las reglas que se hayan impuesto. De igual forma, en una historia que comienza con “Érase una vez...” se da permiso implícito para que puedan ocurrir cosas que no se corresponden a las reglas de este mundo y de esta manera se admite que los personajes puedan volar en alfombras o convertirse en sapos.

El cine tiende a una mayor simplificación de los caracteres porque traslada los conflictos internos al exterior. El enfrentamiento entre el bien y el mal es más fácil y visual desarrollarlo entre distintos personajes que lo representen de una forma más o menos pura, que convertirlo en un conflicto interior. Y así, sustituir los monólogos por diálogos y los conflictos psicológicos por enfrentamientos entre personajes. La exterioridad de la dramatización no tiene porque considerarse un menoscabo de su efectividad. Lo que denominamos simplicidad es su cercanía a la abstracción. Nos parece perfectamente aceptable que una interpretación nos indique que una historia trata del “Mal”, pero consideramos que representar el concepto en un personaje es un maniqueísmo pueril.

En el lado opuesto, un relato con descripciones de personajes llenas de detalles contradictorios dará la impresión de ser más elaborado y maduro. A cambio, la interpretación deberá trabajar más para extraer sus conclusiones y, si llevamos al extremo esta tendencia hacia lo concreto y no estilizadamente abstracto, el relato correrá el peligro de caer en la anécdota insignificante por acumulación de detalles dispersos, contradictorios y sin propósito. Entre estos dos polos nos movemos.

Puede hacerse un discurso sobre los sentimientos que no pretenda profundizar en sus siempre muy discutibles causas sociológicas o psicológicas pero lo que no resulta aceptable es jugar, sea con el nivel de simplificación que sea, de manera poco inteligente. Y ¿a qué llamo inteligente? cuando, como veremos, ningún elemento del discurso tiene por qué ser portavoz de una propuesta racionalmente aceptable como lúcida ni, como también veremos, se puede ejercer el criterio de verdadero/falso. La inteligencia a la que aquí me refiero sólo se refiere a la que se aplica internamente en la realización de la obra, no tiene porque ser una propuesta de cómo es el mundo que compita con otras en capacidad explicativa, ni ser juzgada por su mayor o menor ajuste a la verdad de los hechos.

Dentro del nivel de simplificación elegido y las convenciones sobre la verosimilitud que aceptemos, podremos juzgar qué grado de congruencia y capacidad de convicción desarrolla el relato cuya efectividad denominaremos expresividad.

3. Consecuencias de la ambigüedad entre lo abstracto y lo concreto.

3.1. La irresponsabilidad de la narración

Se podría pensar que una obra de valor debe poner en juego sentidos aceptados como inteligentes, penetrantes, etcétera. Pero una narración puede estar escrita desde el punto de vista de una persona estúpida o moralmente reprobable y aun así tener un gran valor. Podemos concederle el mérito de transmitir eficazmente esa visión del mundo pero el discurso que se nos presenta no tiene por qué tener el menor interés y ser un simple cúmulo de estupideces o maldades. Su capacidad para hacernos entender esa visión del mundo puede tener, si se quiere, altos valores éticos de tolerancia, al ayudarnos a comprender las tomas de postura de alguien que nos es ajeno. Pero el interés que tiene el pensamiento del personaje a la hora de conocer el mundo seguiría siendo nulo.

Puede que el discurso del personaje carezca de relevancia pero quizá sea distinto el que aporta globalmente la narración. De una forma u otra, la narración, en su conjunto, se separa del discurso explícito del narrador o los personajes y nos transmite su mensaje de forma indirecta.

Pero no todo lo indirectamente comunicado tiene igual interés. Un libro puede enseñarnos sin pretenderlo como se cazan ballenas o las reglas de etiqueta en un lejana época histórica, pero este tipo de conocimientos, aunque no sean desdeñables, no son los primordialmente literarios. Con ellos habremos contribuido a aumentar nuestro conocimiento extensivo, incluyendo siempre el hecho de haber leído un libro más, que en sí mismo aumenta nuestra cultura literaria, con el consecuente beneficio a la hora de aparecer como persona culta en cualquier tertulia. Pero para nuestro conocimiento intensivo, aquel que nos hace mejorar nuestra comprensión del mundo, no parece que sea una gran contribución.

Si aceptamos que es el conocimiento intensivo aquel al que aspiramos, el concepto "visión del mundo" que suele aplicarse en los comentarios a las obras de escritores y cineastas, no puede reducirse a que el autor en cuestión, tenga preferencia por la utilización de determinados vocablos, giros sintácticos, escenarios, ángulos de cámara, personajes o temas; aunque, sin duda, estos elementos imprimirán a su obra una personalidad diferenciada. La "visión del mundo" de la que aquí hablamos será un discurso cuya explicación del mundo podamos evaluar como profunda o superficial, penetrante o estúpida. Y para que esto sea posible, ese discurso deberá ser identificable.

Los lingüistas denominan actos perlocutorios, aquellos en los que voluntariamente se está intentando decir una cosa diciendo otra distinta. Es frecuente preguntar durante una comida si pueden pasarnos el salero, la respuesta, evidentemente, no nos interesa, ya que en realidad lo que estamos expresando no es el deseo de tener esa información sobre las capacidades de nuestro interlocutor para pasarnos el salero, sino el deseo de que efectivamente nos lo acerquen. De este tipo de actos perlocutorios podría estar formado el discurso que nos interesa destacar. Ésta característica, junto a la de ser un mensaje producto del conjunto del relato y no de alguna de sus partes, debería producir esa "visión del mundo" a la que nos estamos refiriendo.

Sin embargo, los hechos prueban que no necesariamente la conformidad con lo dicho, o supuestamente dicho, por la narración se relaciona directamente con su resultado literario. Hoy en día hay muchos admiradores del Génesis como obra literaria, sin que esto signifique que crean que el mundo fue creado por Dios en siete días, ni consideren, a nivel simbólico, que las barbaridades que se describen son una buena guía moral para nuestro comportamiento. Incluso es frecuente que la ficción, por su tendencia a la hipersignificatividad, caiga en un discurso paranoico e inaceptable donde todo se convierte en fuente de significado, cualquier detalle puede ser amenazante, símbolo de esperanza o metáfora del mundo, podemos encontrar que la enfermedad es explicación de la sociedad y

que la forma de un zapato nos da las claves del destino de la humanidad¹. Posiblemente todos tendamos a desarrollar un discurso del mundo construido alrededor de nuestras obsesiones pero queda claro que determinados excesos no son admisibles como una interpretación de la realidad aceptable y, sin embargo, pueden considerarse excelentes en su resultado artístico. Algo debe fallar en la idea del relato como explicación del mundo cuando una paranoia delirante es celebrada como un acierto.

Existen varios problemas que se desprenden de lo anterior. En primer lugar, aunque admitamos la convención de que el sentido global debe prevalecer sobre los otros sentidos que recorren un relato, no podremos dejar de admitir que no existe un solo sentido, sino varios y que la interrelación entre ellos producirá un alto nivel de ambigüedad. Y en segundo lugar, hay que reconocer que ese discurso global no pertenece a nadie, el narrador y el autor incluidos, es sólo producto de la interpretación y ésta no es un mecanismo fijo. La interpretación de alguien siempre puede ser negada por otro intérprete que elabore de forma distinta un material que no es unívoco.

La identidad y la responsabilidad se implican mutuamente. Si no existe una entidad que se haga responsable del sentido, la identidad del discurso se disuelve. Y a la inversa, todo juicio necesita como base para su trabajo el principio de identidad, si no existe un solo sentido identificable es imposible exigir responsabilidad. Todo queda en manos de la interpretación que carece de un referente para afirmar lo que es verdad o mentira. El autor se puede escudar siempre en que, lo que dicen o piensan sus personajes e incluso lo que dice el narrador, no es lo que piensa él, ni el mensaje que quería transmitir con su obra; como se ha comprobado, de manera más o menos cínica, en los casos de demandas contra autores de obras que apoyan causas no consideradas moralmente aceptables en una sociedad o que atacan a personas reales a través de la ficción.

Existe, de hecho, una irresponsabilidad de la narración sobre lo que dice, puesto que no la tiene sobre cómo se interpreta. En la película de Martín Scorsese "Taxi Driver" el protagonista decide convertirse en justiciero y perpetra una carnicería, la consecuencia es que resulta ensalzado como un héroe popular por los periódicos. ¿Pretende la historia convencernos de que la repugnante actitud del protagonista es avalada por la sociedad y de esta forma hacerla corresponsable de los hechos o pretende decirnos que es un auténtico héroe? Algunos debieron entender esto último pues le salieron varios imitadores en la vida real, sin contar con varios críticos españoles que tacharon a la película de fascista.

Esto no debe llevar a pensar que no es posible identificar, en líneas generales, las intenciones de una obra. De una forma u otra debe ser posible o el escritor se vería condenado a ponerse en manos del azar, puesto que no sabría como orientar su trabajo. El autor se dirige a un lector ideal que posee el conocimiento suficiente y la ideología adecuada para recibir el mensaje. Este ideal es algo que en gran medida se cumple muchas veces aunque no sea al cien por cien. Pero el lenguaje permite fácilmente crear maniobras de inhibición de responsabilidad, como se vio en las dificultades que siempre han encontrado los jueces a la hora de juzgar los delitos de apología del terrorismo. Cualquier lenguaje indirecto, y mucho más cuando un discurso se presenta como ficción, deja un terreno de nadie que no permite apurar hasta sus últimas consecuencias la interpretación de sus intenciones.

Decía Lyotard que el conocimiento es *"el conjunto de enunciados que denotan o describen objetos con exclusión de todos los demás enunciados, y susceptibles de ser declarados verdaderos o falsos"*. La idea de la narración como vía de conocimiento se basa en la posibilidad de esclarecer sin ninguna duda el mensaje que nos trasmite, base imprescindible para poder aplicar el criterio de pertinencia de verdadero/falso. Parece obvio que semejante

1. Aunque la referencia no es literaria me estoy acordando del delirante entusiasmo de Heidegger por los zuecos de Van Gogh.

pretensión es insostenible. Considerar que la narración sea una forma de conocimiento es forzar su cientifismo, lo que ha supuesto una tentación para muchos que veían en ello su única legitimación posible. Preferiría sustituir la palabra conocimiento por la de saberes, en plural.

En efecto, existen otros saberes que no son el conocimiento en sentido científico, por ejemplo la sabiduría ética o la estética. Si la narración no parece el mejor método para avanzar en el conocimiento de lo que es el mundo, sí que lo parece para comprender que debemos hacer con ese mundo. Nada puede explicar el por qué una determinada acción es en última instancia virtuosa y tonificante o por el contrario repulsiva y degradante, ni mucho menos el por qué cualquier comportamiento posible, por aberrante que nos parezca, nos es íntimamente cercano y se mezcla con nuestra experiencia cotidiana.

Y no lo puede explicar en primer lugar por su carácter eminentemente contradictorio, en segundo lugar porque nunca es algo absolutamente generalizable sino concreto, donde el detalle puede ser tan decisivo que convierta un asesinato en el mayor crimen o en una acción virtuosa y en tercer lugar porque de nada sirve conocer que es bueno y que es malo sin experimentarlo como una emoción, como una atracción o como un rechazo. Y de estas atracciones, rechazos, detalles y contradicciones es de lo que está hecha la narración. Cuya utilidad ética, si es que existe, consiste en mostrar el comportamiento humano a modo de ejemplo. Y, como hemos visto en el caso de la película "Taxi Driver", toda ejemplaridad contiene un alto grado de ambigüedad, que la descarta para cualquier intento de utilización como arma de mejora del mundo. La narración permite el aprendizaje pero no es buen método de enseñanza, es decir, de adoctrinamiento. El discurso narrativo puede ser éticamente ejemplar pero su falta de identidad y de responsabilidad impiden juzgarlo éticamente. Y aunque el aprendizaje sea una posibilidad latente a toda narración no es posible juzgarla por su real consumación. Si una obra debiera servir a un fin determinado, la obra quedaría condenada a depender de su eficacia en la consecución del objetivo y eso es intrínsecamente imposible de dilucidar.

3.2. El peligro místico

Una segunda consecuencia de esta situación de indeterminación entre lo concreto y lo abstracto es la facilidad de que se produzca la que denominaré como solución mística. En un artículo de Ignacio Echevarría, publicado en la revista Escuela de Noche, se citaban diversas ideas de Musil, que precisamente por su vocación de extremada racionalidad, tienen un interés especial en referencia a esta cuestión. Musil intenta superar la pretensión científica de la novela siendo más científico que los propios científicos para llevar la "ciencia del hombre" como denomina a la novela, a ser el techo de la psicología y a rebasar sus propios límites. Pero en su empeño parece existir un olvido de ciertas bases del pensamiento racional-científico que se niega a justificar. Según sus palabras desea obtener "significados trascendentes" que no trasciendan hasta alcanzar "*verdades, conexiones generales ni objetividades*" es decir, pretende ser trascendente sin ir más allá de lo concreto, de la mera anécdota. ¿En qué consiste esa trascendencia? No queda claro, porque un discurso que sea puramente anecdótico sin esa posibilidad de elevación a un conocimiento generalizable es, en principio, absolutamente banal. Pero en toda la exposición de Musil planea, según sus palabras un "misterio profundo", la trascendencia a la que se refiere parece venir de ciertas brumosas regiones a las que la razón no puede acceder. En ningún momento el problema que se plantea es posible responderlo de manera clara y nítida, como lo haría un planteamiento científico. Por ejemplo, no se trata, en ningún momento, de determinar qué factores intervienen en el comportamiento específico de un personaje como lo haría la psicología. La respuesta a una pregunta científica se conocerá o no y con los matices que se quieran añadir

pero nunca consistiría en una nebulosa donde lo característico no es la indeterminación, sino la imposibilidad de poner límites a la indeterminación de la propia pregunta.

Ese intento de trascendencia tiene acento místico, y la mística, en coherencia consigo misma, suele renegar de la capacidad de las palabras para expresar la experiencia. Pero esto, en definitiva, lo que nos viene a decir es una obviedad: las palabras no nos pueden transmitir la experiencia en su integridad, pueden comunicarnos lo comunicable, exclusivamente aquello que en ellas es transformable en información. Es verdad que la expresividad rebasa los límites de la pura información pero la expresividad forma parte de las cualidades posibles de la información y, en cualquier caso, tiene poco ver con lo misterioso y lo místico, aunque frecuentemente se confundan.

Si lo expresivo es lo que produce emoción ¿Dónde alcanza la emoción su máxima intensidad? En el amor. La emoción disuelve los límites de nuestra identidad en la intensidad de lo experimentado. Qué mayor atentado a la identidad que el amor donde nos damos cuenta de que una parte fundamental de nosotros mismos se encuentra en otro cuerpo, el del ser amado. Con razón el siglo XX ha estado plagado de literatos como los surrealistas que daban una dimensión mística al amor. La propia mística siempre ha relacionado su experiencia con el amor, incluso el directamente sexual, casi no es necesario recordar la imagen, cercana a la obscenidad, de la Santa Teresa de Bernini. Cuando la identidad se disuelve, la razón desaparece y surgen las interpretaciones irracionalistas, trascendentales y místicas. Nada más tentador que ver el más allá en cuanto algo se nos escapa de la modesta razón.

La narración, nos lleva a experimentar la emoción a través de los distintos personajes en que nos escindimos, por lo que la base de todo el mundo racional: la identidad, lo que es y lo que no es no es, queda gravemente fracturada.

La falta de fe en las palabras de la mística, se expresa, qué remedio, en palabras. Paralelamente, Musil considera limitada la ciencia con razonamiento científico. Tanto Musil como los místicos nos hablan de ir más allá e intentan transmitirnoslo con las limitadas armas del más acá, pero no queda claro si esto es posible, y más bien parece, como comentaba Octavio Paz de los poemas místicos, que el recorrido resulta estimulante pero la meta siempre resulta decepcionante.

Es creencia del Ser que está claramente delimitado y que es lo que es y no otra cosa. Pero cualquiera que alcance a ir más allá, por el hecho de hacerlo, ya ha ampliado su frontera y ha convertido el más allá en más acá. Como comentaba A. G. Calvo existe cierta vanidad en la contraposición entre “dentro” y “fuera”, porque seguramente los dos son uno. Nada es perfectamente expresable, nuestros instrumentos, esencialmente las palabras, son muy limitados, la experiencia es la experiencia y las palabras son las palabras. Lo que no impide que precisamente la literatura, y por otras vías el cine, pretendan ofrecernos algo distinto de la pura comunicación y provocar esa experiencia vicaria de lo expresivo. Esa sensación de vivir una experiencia donde no ha existido, pues sólo encontramos signos y no un mundo verdadero, genera el espejismo de lo mágico semejante a la experiencia del primitivo que veía un bisonte donde no lo había, en la pared de su cueva. El estado de comunión con lo otro o los otros es perturbador pero no tiene nada de misterioso en si mismo. La literatura no solamente no va más allá de las palabras sino que dentro de éstas se encuentra bastante limitada. La literatura o el cine no tienen por función la creación de nuevos conceptos, aunque en su camino pueda surgir alguno. Si partimos del número limitado de conceptos que constituye nuestra realidad, el número de cosas que se puede decir estará limitado a esa realidad. Sin duda existen muchas cosas de nuestro mundo que no conocemos. Por ejemplo: Yo puedo desconocer el nombre de la capital de un lejano país, pero eso no quiere decir que ese dato este en el “más allá”.

Los límites de la narración son aun más reducidos si hacemos intervenir la necesaria verosimilitud, que tiene por misión controlar la congruencia del discurso con lo

habitualmente aceptado por una sociedad, es decir: sus ideas preconcebidas, sus clichés. Incluso los elementos de coherencia interna se remiten finalmente a estos tópicos aunque en la literatura contemporánea la psicología de un personaje no sea tan monolítica como pudo serlo en otras épocas, no deja de exigírsele una cierta coherencia que no está tan claro que se corresponda con la realidad. Si tomáramos momentos de la vida de una persona sin un criterio selectivo que busque el sentido, podríamos encontrarnos con una mala narración, desestructurada y arbitraria por haber roto con el tópico de la coherencia en la personalidad de los individuos.

Otro tópico que funda la verosimilitud, aunque éste tenga un radio de acción reducido a la élite, consiste en considerar que una obra debe recoger las aportaciones del conocimiento de su tiempo. En caso contrario será considerada simplista o algo peor. La narración nunca ha necesitado adaptar su discurso a las últimas novedades científicas o filosóficas para conservar su valor, lo que de paso permite que obras de hace muchos siglos tengan aun vigencia. El lector o espectador es capaz de poner entre paréntesis las circunstancias y conocimientos de una época porque no es lo afirmado sobre cómo es el mundo lo que busca. Y aun en el caso de preferir una puesta al día en la visión del mundo, esa puesta al día no deja de ser una vaga idea de lo hoy admitido en ciertos círculos pero sin un rigor excesivo en el detalle. Nadie va exigir a una narración que cumpla con los últimos avances en psicología o sociología.

4. La Expresión como sentido

A lo largo del artículo hemos ido viendo cómo el mecanismo de comprensión que conecta la narración con su interpretación, lo concreto con lo abstracto, genera una serie de dificultades y suposiciones equivocadas. La razón de dar el rodeo por la anécdota para comunicar una idea abstracta, (aunque ésta no estuviera en el autor lo estará en el lector/interprete), reside en que lo buscado no es una mera comunicación de datos. Ésta función se ve impedida por la ambigüedad, por los diferentes y contradictorios sentidos que entran en juego, por su obstinación en lo indirecto, por la dificultad de encontrar la información y la imposibilidad de saber con exactitud cómo debe ser interpretada y por su desesperante irresponsabilidad. La finalidad de este circunloquio debe admitir las diferentes interpretaciones y no depender de un criterio de verdad. Esa finalidad es la expresividad, aquello que confunde a la tendencia mística por su comunión con el otro pero que no es más que una cualidad suplementaria de la comunicación. Expresar el mundo no es tener una visión aceptable de él, como demuestran muchos autores de repugnante ideología. Aceptar a un autor como excelente no implica estar de acuerdo con él, ni siquiera considerarlo un rival estimulante intelectualmente. El arte en general es expresión no explicación.

El sentido de la narración se produce en la experiencia de lo expresivo. La literatura no nos habla de la verdad del mundo sino que nos hace tener experiencias a través de la expresividad. No nos abre a otros mundos, ni altera la realidad de éste, sólo nos ofrece una percepción diferente, más intensa y significativa.

¿Que tienen de común las distintas estrategias de la expresividad? Parece una característica generalizable a todas el separarse de la manera directa de expresar un mensaje. Está claro que la conceptualización del mundo nos lo hace más manejable pero, como contrapartida, parece congelarlo sin vida. La recuperación de la relación emocional con el mundo está directamente relacionada con las distintas maneras de sortear la expresión directa de la realidad. La expresividad es un discurso elusivo y de ahí la tendencia, que puede llegar a ser perversa, de valorar lo complicado y retorcido. Aunque el ensayo y otros géneros no estén exentos de emoción, parece claro que en la narración se ponen en juego una serie de resortes emocionales de los que no dispone la comunicación no-narrativa. Algunos de estos resortes pertenecen a la multitud de recursos retóricos existentes, son los que están intrínsecamente

unidos al hecho narrativo. La activación de estos últimos será debida a los procesos de identificación.

Antes que nada, debemos distinguir claramente la utilización que aquí doy al término "identificación" de su sentido cotidiano. La identificación se suele confundir con la empatía, aquel movimiento de nuestro ánimo por el que, conscientemente, nos sentimos cercanos o favorables a un determinado personaje que despierta nuestras simpatías. El sentido que aquí nos interesa se refiere a un proceso inconsciente por el que reconocemos el conflicto de la trama como nuestro conflicto, es decir, que la narración aparece como una representación de las fuerzas antagónicas que se enfrentan dentro de nosotros mismos. Por lo tanto, la identificación también incluye a nuestros deseos más sádicos o destructivos que nunca dejamos aflorar a nuestra conciencia pero que se identificarán con sus partes correspondientes en el conflicto planteado por la narración. Todas las estrategias expresivas tienen de un modo u otro como objetivo el activar estos procesos. La identificación es lo que nos hace comprometernos con la experiencia de un personaje inaceptable por nuestra conciencia moral, pero cuyas motivaciones pueden tener hondas raíces en nosotros mismos. Cuando el foco de la historia no está sobre el Mal sino sobre sus consecuencias y por lo tanto éste juega un papel meramente funcional, puede venir representado por algo muy esquemático como el monstruo, pero cuando la historia se centra en él, la labor de un buen narrador siempre consistirá en acercárnoslo en hacérselo más interesante y atractivo, en eso consistirá la elaboración expresiva del material. Interpretada de esta forma la identificación podría considerarse una forma de comprender el mundo, lo que no quiere decir la aprobación de sus aspectos más terribles ni una forma de conocimiento generalizable y verificable. Esa comprensión es el desarrollo en acto de una relación con el mundo.

Conviene también aclarar algunas posibles confusiones a que puede dar lugar este planteamiento. En primer lugar no se debería confundir la emoción con el sentimentalismo aunque éste quede dentro de su espectro. Tampoco se debería considerar a la emoción como algo ciego y sin inteligencia, por el contrario es la base de toda valoración posible del mundo y por lo tanto el cimiento de cualquier construcción inteligente de la realidad. Y por último tampoco se debería considerar que dentro de la emoción la intensidad sea un criterio adecuado para su evaluación, no se debe confundir una debilidad del resultado expresivo con que la emoción producida no conduzca a una saturación de la sensibilidad del receptor del mensaje. Dicho de otro modo los efectos extremos y viscerales como las grandes risas o los grandes llantos no deben ser considerados mejores ni peores que otros efectos más ponderados por una apreciación más analítica.

La pregunta que se plantea ahora es, si todo lo que nos emociona es igualmente válido. Me atrevería a decir que sí. Lo normal es que un discurso estúpido con estrategias burdas y manidas no emocione a una persona de un talante mínimamente crítico y exigente, pero si nos emocionamos con algo que rechazamos conscientemente por ideología u otra razón, me parece más sincero recapacitar sobre nuestros presupuestos que negar la experiencia.

Existe un tipo de emoción que se queda un tanto al margen de la capacidad crítica racional. Por decirlo con el máximo de retintín, me refiero al escribir bonito, o hacer bellos y espectaculares travellings, es decir, al efecto por el efecto, a estimular nuestra sensibilidad como un mero ejercicio de nuestras facultades, independientemente de que circulen por el texto otros sentidos. Suele considerarse que todo significado tiene una forma y que un cambio en la forma altera el significado. Sin duda, no es lo mismo decir: "Hola" con una entonación de alegre saludo que como un gruñido. Pero existen formas que no están ligadas determinísticamente a los significados. Pueden viajar en paralelo como estímulo abstracto o simplemente servir de intensificadores. Reconocer su existencia y valor no debería de conducir a ningún tipo de formalismo estéril que resulta de lo más aburrido e incluso perverso. Como dijo el crítico de arte Robert Hughes: *"No podemos considerar de igual forma una manifestación nazi y un espectáculo de Bushby Berkeley porque ambas sean coreografías"*

Art Deco". Que la forma pueda ejercer una acción independiente no permite olvidarse del grueso del significado. La música de cine, por ejemplo, puede elevar la emoción en aquellos momentos en que lo básico, los diálogos, la interpretación y la puesta en escena fallan, sin que, por otro lado, logre alcanzar ningún mérito propiamente musical. Negar su validez porque no puede generar un discurso racional, resulta insostenible. Incluso elementos materiales tan poco dados a ser tenidos en cuenta, como la calidad de la reproducción técnica del sonido o el tamaño de la pantalla influyen en la capacidad de emocionar que puede tener una película. No es lo mismo asistir a una proyección en una pantalla grande y con un sonido potente que ver la misma película en televisión, como no es lo mismo una pirámide de escasos centímetros que cualquiera de las famosas que se encuentran en Gizeh con un tamaño e importancia artística mucho mayor. Incluso en la literatura, que por ser un medio no tan sensorial tiene una capacidad menos ostensible en este terreno, también existen la riqueza y sonoridad del vocabulario o el ritmo de la prosa.

Hacer depender de estos elementos la argumentación que justifique la valoración que hagamos de una obra es bastante inútil, pues poco se puede decir de aquello que no es traducible a conceptos o cuya elaboración está al margen de la construcción del sentido principal. Que se puede decir de ellos excepto reconocer la fascinación que pueden ejercer sobre nosotros u otros efectos de características similares, tan irrenunciables como poco útiles para un acercamiento racional y comunicable. Para aquellos que la emoción es sólo ganga del discurso racional y, en consecuencia, se interesan únicamente por el mundo pasado por el filtro conceptual y discutido bajo la luz de la razón, toda referencia a estos aspectos es frivolidad y debilidad mental. Y aunque no es fácil defender posiciones sobre lo inefable, permitiéndome recurrir a la estrategia de la narración y el ejemplo, yo diría que mantener esa posición es equivalente a pretender que lo que nos compromete en una relación con otra persona es lo profundo e interesante de su conversación y no su manera de sonreír. Sencillamente, un disparate.

Erich Auerbach nos prevenía sobre la tendencia a envolver las cualidades sensoriales del texto en un capullo de abstracciones. Reducir todo a significado es un empobrecimiento. La literatura puede acoger lo arbitrario, lo excesivo, el capricho, lo innecesario, el adorno por el simple placer del adorno, y abandonar por un momento determinados aspectos del rigor que más tienen que ver con el rigor mortis que con la búsqueda de significados a la vida.

Al fin y al cabo las estrategias expresivas en literatura o cine aparecen en forma de juego, es decir, una actividad que no está ligada a la necesidad o la supervivencia, sin que esto deba restarles importancia. Freud comentaba que: "*Acaso sea lícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta creándose un mundo propio o más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo grato para él. Sería injusto en este caso pensar que no toma en serio ese mundo, por el contrario, toma en serio su juego y dedica en él grandes afectos*". Este punto de vista diferente del niño que crea un nuevo orden es semejante al del artista y lo que le permite ser original, cosa muy distinta a descubrir realidades que antes no existían. Al mismo tiempo la idea de discurso al margen de lo necesario permite al espectador mantener unas expectativas diferentes a las que tiene cuando atiende a los llamados "discursos de realidad". No otra cosa nos quiso contar Duchamp con su célebre rueda de bicicleta sobre un taburete que convertía un objeto cotidiano en algo que se podía apreciar en sus valores estéticos o comunicacionales.

Valery dijo que muchos versos hermosos "*nos afectan sin comunicarnos gran cosa*" y que "*tal vez nos comuniquen que nada tienen que comunicarnos*". Esto, pese a lo sugerente que resulta, no es posible, una cosa es que no podamos transformar lo comunicado en concepto consciente e intersubjetivo y otra es que no se haya transmitido nada. La obsesión de los racionalistas es que todo lo que no es transformable en conceptos manipulables no existe, naturalmente, esto es completamente falso. Pero no se vea en esto ningún canto a lo arbitrario o al "todo vale". No negar la existencia de ciertos valores más inaprensibles no

significa tirar la toalla del rigor. Hasta un capricho o un divertimento, para ser logrados como tales y sin necesidad de apelar a otros valores más espesos, deben ser producto del rigor. Desde luego, Valery nunca sería valedor de lo contrario.

5. Conclusión

En el artículo he afirmado cosas tan desmoralizantes para cualquier concepción racionalista y pedagógica de la función narrativa como que resulta indiferente si el tratamiento de un tema es simple o complejo puesto que lo que importa es la adecuada expresión al nivel de complejidad elegido; que da igual la consideración del tema como profundo y transcendental o como simple frivolidad, puesto que lo esencial es el objetivo de lograr la emoción. Para colmo, la emoción al depender de la interpretación puede, como es el caso de la sensibilidad pop, encontrar valores, aunque sean irónicos, sobre un material deleznable.

Sin embargo, mi intención es más la de corregir falsos argumentos creadores de jerarquías que negar que estas existan. La dificultad está en que esas jerarquías se sustentan en valores que varían de persona en persona y de momento en momento dentro de la misma persona. Lo que no impide que en orden a determinados objetivos, en el sentido de diana a la que apuntar, es obvio que unos productos son más logrados que otros.

Pero la jerarquía que se quiera aplicar a cada objetivo es algo ajeno a la literatura o al cine. Si alguien decide poner por encima el rigor en el tratamiento del tema de la muerte a la risa de un buen chiste, creará una escala de prioridades que ni es estrictamente literaria, ni tiene por qué ser compartida. Por supuesto, me parece indefendible considerar preferible una obra pretenciosa pero fallida a una ligera pero lograda. Abordar temas difíciles con tratamientos complejos es un valor que se debe reconocer siempre que la misión se haya cumplido con éxito. Socialmente, este tipo de obras que se consideran intelectualmente prestigiosas, tienen una función dentro de un núcleo restringido de personas que quizá en otro tiempo fueran punto de referencia social. Hoy en día no está claro que esas personas sigan teniendo esa función ni que esas obras de prestigio sean las preponderantemente citadas en la discusión intelectual de la élite. Excepto cuando el tema es la misma literatura o el cine, Sherlock Holmes o King-Kong aparecen más veces citadas en una discusión o en un ensayo que las obras de Faulkner o el cine de Bergman.

La vida social de las narraciones tampoco las libera de un gran relativismo, aunque se puedan obtener ciertos baremos de valoración, el sentido estrictamente literario de un relato reside en ese terreno entre lo abstracto y lo concreto, entre la interpretación y el fundirse con lo otro que produce la emoción.

Cómo citar este artículo

LABAIG, Fernando (2012) "Narrar: el sentido de la emoción". paperback nº 8. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.paperback.es/articulos/labaig/ilusion.pdf>



Fernando Lobaig Fuertes

Profesor de Artes Plásticas y Diseño en la especialidad de Medios Audiovisuales en la Escuela de Arte nº 10. Ha desarrollado también una importante trayectoria docente en la Escuela de Letras.

flabaig@artediez.es