

TEORÍA DE LA MENTE APLICADA A LA LITERATURA COMO VALOR LITERARIO. EL CASO DE ULISES Y ARGO EN LA ODISEA

José Manuel Mora-Fandos

Universidad Complutense de Madrid (España)

jmora02@ucm.es

Daniel Vela Valdecabres

Universidad Rey Juan Carlos (Madrid, España)

daniel.vela@urjc.es

THEORY OF MIND APPLIED TO LITERATURE AS A LITERARY VALUE. THE CASE OF ULISES AND ARGO IN THE ODYSSEY

Fecha de recepción: 09.07.2019 / Fecha de aceptación: 11.12.2019

Tonos Digital, 38, 2020 (I)

Resumen

La hipótesis de partida que queremos validar es: la Teoría de la mente aplicada a la Literatura es indicio de calidad artística en la medida en que es *kata toeikós* (Aristóteles: "según lo que cabe esperar") y porque aporta unidad y complejidad al argumento y a los caracteres.

Partimos de la presentación del *status quaestionis* de los estudios cognitivos aplicados a la literatura. En segundo lugar, basándonos en la *Poética* de Aristóteles, afirmamos que la calidad artística de la narración depende, en primer lugar, de su composición. Y dentro de la composición, es preferible una obra compleja a otra simple. Otra cualidad indispensable, inseparable a la anterior, es la unidad de acción: por la correcta selección temporal de acontecimientos y porque todo se dirige hacia un final. Hay que añadir que estas características de la buena narración han de darse "según lo que cabe esperar" (*kata toeikós*), siguiendo la expresión de Aristóteles.

Como ejemplo, hemos elegido el encuentro entre Ulises y su perro Argo al final de *La Odisea*. Se analiza la escena con el fin de mostrar cómo la Teoría de la mente aplicada a la literatura contribuye a la calidad artística de la obra, en cuanto añade complejidad discursiva a condición de que sea *kata to eikos* y refuerce así la unidad de la obra.

Palabras clave: Teoría de la mente, cognitivismo, unidad de acción, valor literario, Aristóteles.

Abstract

The starting hypothesis that we want to validate is: the Theory of the mind applied to the Literature is indicative of artistic quality insofar as it is *kata to eikós* (Aristotle: "according to what can be expected") and because it brings unity and complexity to the plot and to the characters.

We start from the presentation of the status quaestionis of the cognitive studies applied to literature. Secondly, relying on the *Poetics* of Aristotle, we affirm that the artistic quality of literary narrative depends, first of all, on its composition (*mythos*). And within composition, a complex work is preferable to a simple one. Another indispensable quality factor, inseparable from the previous one, is the unity of action: because of the right temporal selection of events and because everything is directed towards an end. It is necessary to add that these characteristics of good narratives have to occur "according to what can be expected" (*kata to eikós*), following the expression of Aristotle.

As an example, we have chosen the meeting between Ulysses and his dog Argo at the end of *The Odyssey*. The scene is analyzed in order to show how Theory of the mind applied to literature adds to the artistic quality of the work, as it adds discursive complexity insofar it is *kata to eikos* and reinforces the unity of the work.

Keywords: Theory of Mind, cognitivism, unity of action, literary value, Aristotle.

1. Teoría de la mente: *Status quaestionis* de su relación con la crítica literaria.

Los estudios cognitivos constituyen un campo amplio y heterogéneo en la Psicología, que se ocupa de los procesos mentales que permiten comprender el comportamiento humano (Richardson 2004: 2). Su naturaleza interdisciplinar hace que en él concurren una diversidad de epistemologías y ámbitos de aplicación. Desde finales de la última década del siglo XX, la crítica literaria ha participado de forma creciente en las investigaciones en este campo, del que han tomado conceptos y paradigmas de modo crítico y pragmático, orientándolos a los intereses de investigación de su propia disciplina (Zunshine 2015: 2). Es en este encuentro interdisciplinar del cognitivismo y los estudios literarios en el que nos hemos situado para repensar el delicado tema del valor literario con el concurso de uno de los conceptos cognitivistas más desarrollados y discutidos, el de la "Teoría de la mente".

Desde los años 70 del siglo XX, se viene investigando en el ámbito de la psicología sobre la Teoría de la mente (TdM), un fenómeno que se podría resumir así:

Al decir que un individuo tiene una teoría de la mente, queremos decir que el individuo adscribe estados mentales a sí mismo y a otros [...]. A un sistema de inferencias de este tipo se le considera propiamente una teoría porque, en primer lugar, esos estados no son directamente observables, y en segundo lugar porque ese sistema puede utilizarse para hacer predicciones, específicamente sobre el comportamiento de otros organismos (Premack y Woodruff 1978: 515).

La Psicología comenzó prestando atención a esta habilidad al abordar su ausencia o disminución en personas autistas o con síndrome de Asperger, manifestada en una dificultad para seguir y elaborar historias de ficción. Gracias a estos estudios clínicos sobre patologías se ha podido visibilizar y comprender la TdM como una serie de procesos cognitivos esenciales que el ser humano lleva a cabo de modo natural y espontáneo con el concurso de una educación en contextos narrativos y dialógicos. El mayor o menor

dominio de esta capacidad universal y propia de la especie humana que se pone en juego en las interacciones personales facilita o entorpece el logro efectivo de la comunicación, sobre todo cuando concurren factores y contextos que aumentan la complejidad, y bajo condiciones de ambigüedad y oscuridad cognitiva insoslayables. Así, la TdM mantiene una relación muy estrecha con la inteligencia emocional, entendida como “el subconjunto de la inteligencia social que atañe a la habilidad para monitorizar los sentimientos y emociones propios y de otros, discriminar entre ellos y utilizar esta información para guiar los propios pensamientos y acciones” (Salovey y Mayer 1990: 189).

Leslie (1994) ha argumentado que las obras narrativas de ficción reflejan los mismos mecanismos psicológicos que en un contexto cotidiano de relaciones interpersonales, incluyendo sus procesos de información inferencial sobre supuestos pensamientos y sentimientos de otras personas. En este sentido, para el psicólogo y antropólogo Robin Dunbar, la TdM comprendería tres habilidades: 1) la de ser consciente de los propios pensamientos; 2) la de comprender los sentimientos de otras personas; y 3) la de imaginar cómo alguien que realmente no existe respondería a una situación particular. Esta tercera habilidad conecta especialmente con la configuración y recepción de textos literarios. Como indica (1996: 102):

[...] podemos comenzar a crear literatura, a escribir historias que van más allá de la simple descripción de acontecimientos tal como ocurrieron, para ahondar más y más en la razón por la que el héroe tendría que comportarse del modo en que lo hace, en los sentimientos que le empujan a no desistir en su misión.

Lisa Zunshine (2006: 10) es una de las principales valedoras de los contactos entre los estudios cognitivos y los literarios, y postula que la TdM es una realidad que hace posible la literatura tal como la conocemos. No solo es un requisito esencial de la experiencia de leer, sino también una motivación para la lectura, pues leer textos literarios pone en marcha y mejora la habilidad de leer la mente, demostrando que, más allá de una mera distracción para el tiempo de ocio, se trata de una experiencia humana esencial. Junto con su papel activo en la recepción literaria, los

estudios de TdM aplicados a la literatura han mostrado que este fenómeno y habilidad psicológica también se pone en juego en la producción de textos.

Con el desarrollo e interdisciplinariedad de las investigaciones cognitivas, la TdM ha sido matizada y reubicada por algunos investigadores en una Teoría de la interacción (Hutto 2007) e incluso una Teoría contextual (Chenari 2009). Para la Teoría de la interacción, la capacidad de interpretar al otro (empírico o personaje de una ficción narrativa) está estrechamente relacionada con esa capacidad de seguir historias que las culturas desarrollan en la educación del niño; y para la Teoría contextual, la complejidad de la Teoría de la interacción queda asumida en la dinámica dialógica de la hermenéutica gadameriana. En todo caso, estos desarrollos ahondan en esta capacidad cognitiva, comunicativa e interpretativa, y subrayan sus patentes conexiones con la literatura, precisamente por estos radicales de lo narrativo y lo dialógico que ya se encuentran en ella.

En este contexto de búsqueda de recursos intelectuales en los estudios cognitivos, nos parece que la literatura entendida en el sentido aristotélico como una actividad de mimesis (representación no reproductiva) de acción humana, encuentra en el fenómeno de la TdM un elemento valioso integrable tanto en su elaboración como en su recepción, por esa complejidad y dificultad comunicativas a las que se enfrenta y adecúa. La razón es que la TdM es una actividad cognitiva que remite a situaciones comunicativas opacas, no explícitas, puesta en juego por la persona que quiere conocer las posibles motivaciones del comportamiento del otro y los estados anímicos asociados, y desde ahí poder hacer previsiones sobre el futuro comportamiento de aquel. Esta capacidad de conjeturar eleva la mente de quien quiere conocer a un ejercicio de complejidad que sería innecesario si el otro declarase sus intenciones y estados interiores.

Así, en el ámbito del discurso literario, que los personajes ejerciten la TdM añade complejidad psicológica a la representación, pero para que el lector consiga percibir lo que está pasando, tiene que poseer hábito de TdM en su vida real. Es la manera en que podrá captar el carácter mimético de lo representado, valorar estéticamente la representación y sostener la suspensión voluntaria de incredulidad que es requisito del pacto de lectura. Al percibir cómo un personaje hace TdM de otro, el propio lector no solo

está haciendo TdM de la mente de ese personaje, sino también de la mente del autor implícito (Booth 1983: 74), mente que debe *leer* para comprender la trama de acción y el mundo de la obra, y autocomprenderse en el diálogo que esa comprensión posibilita (Ricoeur 1985: 231). Pero para la lograda recepción poética de la TdM representada, junto con esta condición subjetiva de complicidad y capacidad, se encuentra la condición objetiva — por parte del objeto-obra literaria— de que la representación sea artísticamente lograda y por lo tanto persuasiva para el lector. Es decir, en palabras de Aristóteles, sea *kata toeikós* (“según lo esperable”) dentro de la economía de recursos expresivos/representativos/estéticos propios de ese discurso literario concreto.

2. Mimesis en Aristóteles. Complejidad y unidad del argumento

Una vez presentado el *status quaestionis* de los estudios cognitivos en su relación con la crítica literaria, pasamos a argumentar por qué estas aportaciones son indicio de calidad literaria. Para conseguirlo, tomamos pie del comienzo de la *Poética* de Aristóteles donde habla de la mimesis. El hombre experimenta algo agradable por la imitación: ya sea cuando aprende o cuando ve reflejada la realidad en una obra de arte, por ejemplo, en una narración o en un cuadro. Por un lado, desde la infancia el hombre aprende conocimientos y formas de actuar a través de la imitación, y esto produce placer. Por otro lado, la imitación artística también produce placer en el destinatario al comprobar la similitud de lo que se representa con la realidad. Y pone el ejemplo del retrato: en la medida en que el modelo se asemeja a la obra de arte, mayor será la admiración experimentada en el que lo contempla. Esto sucede de la misma manera en la narración y en el teatro (1448b 5-19).

Este componente placentero vuelve a aparecer en la definición de la tragedia cuando presenta su finalidad, que es doble: la educación del espectador y el placer que experimenta el público por la purificación de las pasiones mediante la provocación del temor y la compasión (1449b 25-28). Se ha hablado mucho últimamente de la catarsis (Rorty 1992; y Jiménez y

Yarza 2009). Algunos autores han demostrado que –tomando pie de Aristóteles– la catarsis producida en el espectador de la tragedia, también puede extrapolarse, *mutatis mutandis*, a la comedia. Galván afirma: “Hay indicios para pensar que Aristóteles también conectaba la catarsis con la comedia” (Galván 583); y más adelante: “El placer cómico procede de las pasiones de la confianza, la indignación y el contento por el final apropiado, juntamente con la risa” (584).

Se puede hablar de catarsis en la tragedia, en la comedia y también en la música. Sobre esta última, habla Aristóteles en *La Política* al considerar la finalidad de la música, que es triple: la educación, la catarsis y el simple entretenimiento (1341b-1342a). De ahí que pueda extrapolarse que el resto de artes pueden obtener su correspondiente catarsis en el espectador o lector.

Si volvemos a la definición de tragedia, vemos que es imitación de una acción esforzada y completa (1449b 24-25), lo mismo que la epopeya, puesto que también en la epopeya los caracteres son virtuosos. De entre los seis componentes de la tragedia, el *mythos* o estructuración de los hechos (fábula) es considerado el más importante y, en segundo lugar, los caracteres (1450 a 35-39).

Sigue Aristóteles diciendo que las mejores tragedias y epopeyas deben ser de composición compleja, no simple (1452b 31-34). Así, pone el ejemplo de *La Odisea* ya que tiene una composición doble en cuanto que se desarrollan hechos paralelos, simultáneos: los episodios del viaje de vuelta a casa de Ulises, por un lado; y lo que está sucediendo en Ítaca al mismo tiempo, por otro lado. Esta composición “es una ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con episodios diversos”, siempre que sean según cabe esperar (1459 8-15).

Junto con la complejidad, como ya hemos mencionado, otro elemento indispensable de la tragedia será la unidad del argumento. De tal manera que aunque sucedan muchas cosas, han de ser coherentes y estar cohesionadas y llevarse a cabo por medio de una única acción (1451a 15-35). En esto, Homero sigue siendo superior a los demás –dice Aristóteles– porque aunque al héroe le sucedan infinidad de cosas, se realiza una

selección narrativa y *La Odisea* está compuesta en torno a una única acción, de manera que las partes de los acontecimientos van enlazadas entre sí. Es decir, toda la obra gira en torno a la figura de Ulises: tanto en el viaje a casa del protagonista, como en la espera de Penélope, Telémaco, los criados y los contendientes al trono de Ítaca. Además, la trama va dirigida hacia el final de la obra: la llegada al hogar del héroe y su consecuente lucha contra los aspirantes a la mano de Penélope; hasta conseguir el propósito de retomar el trono de Ítaca.

La escena que hemos escogido para la aplicación de la TdM a la literatura es el encuentro entre Ulises y su perro Argo al llegar a Ítaca. Ahí se muestra la emoción contenida del reconocimiento (agnición) entre ambos, pero que Ulises no puede exteriorizar porque lo delataría. Como veremos en el siguiente apartado, este tipo de episodios añade calidad literaria a la ya de por sí obra maestra que es la *Odisea*. Esto es debido, precisamente, a su complejidad y a su virtud de unir las dos acciones paralelas: el viaje del héroe y la espera de los de Ítaca.

Se apostilla en la *Poética* que esta unidad y complejidad han de darse "según lo que cabe esperar"; y en los caracteres también ha de darse esta cualidad (1454a 26-35). La expresión es una traducción del griego "Kata toeikós". En numerosas ocasiones se ha traducido por "lo verosímil", pero seguimos aquí el estudio de Vilarnovo y Sánchez (Vilarnovo y Sánchez 107-118) en el que se explica la importancia de su correcta traducción para entender en qué consiste la literatura según Aristóteles. Habría que entenderla más bien como "según lo que cabe esperar" de la obra misma. Y comentan para finalizar el artículo:

"La literatura puede ser de ficción o de no ficción, verosímil o inverosímil, pero siempre deberá ajustarse a su propia norma interna: no debe haber disonancias estéticas dentro del propio texto (salvo que esas disonancias estén buscadas con alguna finalidad). Esto es lo que todos pedimos a un texto literario. El criterio que seguimos para juzgar un texto artístico es el texto mismo" (118).

Con este apunte sobre *La Poética*, queremos presentar la importancia de la complejidad y la unidad de la trama, necesarias para una obra pueda

ser llamada *clásica* o de *valor artístico*, siguiendo los postulados de Aristóteles.

3. Teoría de la Mente como factor de valor a través de la complejidad poética aportada por las agniciones

Una de las escenas donde se puede apreciar las notas de complejidad y unidad de acción es la del encuentro entre Ulises y su perro Argo en el canto XVII de la *Odisea* de Homero. El contexto narrativo de esta escena de agnición —siguiendo la traducción que Valentín García-Yebra (1974) da para ‘anagnórisis’ en la *Poética* de Aristóteles— es la vuelta de Ulises a su hogar en la isla de Ítaca tras haber tomado parte en la guerra de Troya. Después de una serie de aventuras y de encuentros donde prudentemente va dando a conocer su identidad, finalmente ya en Ítaca se manifiesta a su hijo Telémaco y le comunica su plan: entrar disfrazado de mendigo en su propio palacio y acabar con los pretendientes de su esposa Penélope, que en ausencia de Ulises banquetean allí a diario a costa de su hacienda, y apremian a la mujer a que dé por muerto a su marido —han transcurrido veinte años— y se case con uno de ellos. Después de la escena de agnición con Telémaco irán sucediéndose otras, como la que a continuación proponemos, que ocupa los versos 290-327 del canto XVII. En ella Ulises, que charla con el fiel porquerizo Eumeo —a quien todavía no ha revelado su identidad— está a punto de entrar en su propio palacio, y en ese instante se encuentra con su perro Argo:

Tal hablaban los dos entre sí cuando vieron un perro que se hallaba allí echado e irguió su cabeza y orejas: era Argo, aquel perro de Ulises paciente que él mismo allá en tiempos crió sin lograr disfrutarlo, pues tuvo que partir para Troya sagrada. Los jóvenes luego lo llevaban a cazas de cabras, cervatos y libres, mas ya entonces, ausente su dueño, yacía despreciado sobre un cerro de estiércol de mulas y bueyes que habían derramado ante el porche hasta tanto viniesen los siervos y abonasen con ello el extenso jardín. En tal guisa

de miseria cuajado se hallaba el can Argo; con todo bien a Ulises notó que hacia él se acercaba y, al punto, coleando dejó las orejas caer, mas no tuvo fuerzas ya para alzarse y llegar a su amo. Éste al verlo desvió su mirada, enjugóse una lágrima, hurtando prestamente su rostro al porquero, y al cabo le dijo: "Cosa extraña es, Eumeo, que yazga tal perro en estiércol: tiene hermosa figura en verdad, aunque no se me alcanza si con ella también fue ligero en correr o tan sólo de esa clase de canes de mesa que tienen los hombres y los príncipes cuidan, pues suelen servirles de ornato."

Respondístele tú, mayoral de los cerdos, Eumeo:

"Ciertamente ese perro es del hombre que ha muerto allá lejos y si en cuerpo y en obras hoy fuese lo mismo que era, cuando Ulises aquí lo dejaba al partirse hacia Troya, pronto echaras tú mismo de ver su vigor y presteza. Animal que él siguiese a través de los fondos umbríos de la selva jamás se le fue, e igual era en rastreo. Mas ahora su mal le ha vencido: su dueño halló muerte por extraño país; las mujeres de él no se acuerdan ni le cuidan; los siervos, si falta el poder de sus amos, nada quieren hacer ni cumplir con lo justo, que Zeus el tonante arrebató al varón la mitad de su fuerza desde el día que en él hace presa la vil servidumbre."

Tal habló, penetró en el palacio de buena vivienda y derecho se fue al gran salón donde estaban los nobles pretendientes; y a Argo sumióle la muerte en sus sombras no más ver a su dueño de vuelta al vigésimo año.

Es una escena de mutuo reconocimiento que contribuye a la estructura de conexión entre la vuelta a casa de Ulises y la situación de expectativa del resto de personajes en Ítaca. Esta estructura discursiva de conexión

expresa al menos tres planos de significado donde se da una misma tensión:

1. El de la conexión entre la secuencia de acciones de Ulises y el estado de pasividad de los que le esperan.
2. El de la conexión entre el lugar cambiante de la acción de Ulises y el lugar estático de su casa;
3. El de la conexión entre la presencia de Ulises en el recuerdo-memoria de los personajes y la presencia física de Ulises en el espacio que ocupan el resto de personajes.

Desde la *Poética* de Aristóteles y siguiendo toda una tradición teórica y práctica que parte de él hasta nuestros días, hemos asumido que la agnición es un acontecimiento, un recurso ficcional capaz de dinamizar fuertemente una trama. Según Ricoeur (2004: 132-133):

En consecuencia, un acontecimiento debe ser algo más que una ocurrencia singular. Recibe su definición de su contribución al desarrollo de la trama. Por otra parte, una historia debe ser más que una enumeración de acontecimientos en serie; ella debe organizarlos en una totalidad inteligible, de modo que se pueda conocer a cada momento el "tema" de la historia. En resumen: la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración.

Además de aportar posibilidades dramáticas y patéticas, la agnición es "un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio" acerca de la identidad de alguno o varios de los otros, o de sí mismo (1452a30-32). Así ocurrirá cuando los diversos personajes vayan descubriendo la auténtica identidad del mendigo. Con respecto a la relación entre la agnición y la calidad de la fábula, Aristóteles indica (1452a 11-21):

De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni

agnición; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas.

Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o según lo que cabe esperar. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas.

Aunque la agnición que acompaña a la peripecia —“el cambio de la acción en sentido contrario” (1452a 23)— es la más conveniente a la acción, pues “suscitarán compasión y temor” (1452b1), también puede haber agniciones sin peripecia o cambio de fortuna (1452a34):

Ahora bien, hay todavía otras agniciones; pues también con relación a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no.

En efecto, cada uno de los dos poemas es, en cuanto a su composición, la *Ilíada* simple y patética, y la *Odisea* compleja (pues hay agniciones por toda ella) y de carácter; y, además, en elocución y pensamiento los supera a todos. (1459b13-15)

Gabriela Zecchin (2000: 287-288; 289-290) incluye el reconocimiento (agnición) entre Ulises y Argo entre un tipo menos valioso de reconocimientos, los *anagnorismós*:

Nos reservaremos por lo tanto, el término *anagnórisis* como denominación de los reconocimientos que incluyen un proceso, generalmente iniciado por una percepción sensible y concluido por la verbalización en un discurso específico. Por otra parte, utilizaremos el término *anagnorismós* para el caso concreto en que se nos evidencia un reconocimiento de tipo instantáneo, como un resultado, sin la participación de signos, usualmente marcado por la desaparición del personaje que se reconoce y contenido en la voz del narrador.

El segundo tipo de reconocimientos mencionados en la *Poética*, es el tipo creado por el poeta, sin tener en cuenta el μύθος. En este caso, como el μύθος es esencial a la tragedia y el texto se está refiriendo al reconocimiento trágico, también le parece a Aristóteles poco artístico,

ya que no se conecta con los demás componentes. Evidentemente, podríamos incluir en esta categoría los reconocimientos como resultado, que están ceñidos a la voz del narrador y que pueden muy bien ser comprendidos como una creación del poeta.

Así, el reconocimiento de Ulises por Argo, del tipo *anagnorismós*, si bien no tendría el valor estético fuerte estructural que Aristóteles reserva a los reconocimientos a través de un proceso (*anagnórisis*), no por ello carecería de naturaleza y eficacia estéticas. Zecchin lo argumenta así (293):

Queda encerrado en el marco de un reconocimiento puramente gestual y realizado exclusivamente a nivel del discurso del narrador, por lo tanto se trata de un reconocimiento no dialógico. Desde el punto de vista de la acción, no hay incidencia del episodio sobre lo que se desarrolla en la trama, aunque a nivel emotivo no pueda desdeñarse la singularidad del episodio. En cierto sentido, la situación de Argo es simbólica de la situación de Odiseo y de la situación de los bienes y seres allegados al héroe.

[...] La presencia de este reconocimiento resulta insignificante a nivel de la peripecia. Su aparente gratuidad no lo priva de significación en cuanto al "crescendo" diseñado por la reiterada aparición del recurso. Su significación no queda restringida a la de un mero ornamento del relato, sino que corresponde a la serie de acontecimientos íntimos que el regreso de Odiseo implica.

Con todo, creemos que la agnición de esta escena también participa en cierto sentido del tercer tipo que señala Aristóteles (1454b36-1455a3) y por lo tanto es más perfecta:

La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta; como la de los Ciprios de Diceógenes, pues, al ver el retrato, se echó a llorar, y la del relato de Alcínoo, pues, al oír al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fueron reconocidos.

Al ver al perro, recabar información sobre él y recordar y reconocer a Argo —como al escuchar el relato de la caída de Troya de labios del citarista

Demódoco en el palacio de Alcínoo también Ulises recordó y se reconoció en el relato—, Ulises derrama una lágrima que podría haber provocado el reconocimiento de Eumeo —como provocó el reconocimiento de Alcínoo y los otros nobles en el banquete—, pero Homero narra que Ulises ocultó su rostro para que este reconocimiento no ocurriera. De este modo sería una quasi-agnición del tercer tipo, pero voluntariamente frustrada por Ulises en el momento culminante en que podría haber sido reconocido.

Como dice Aristóteles, la *Odisea* está plagada de agniciones —y que por eso es superior en calidad a la *Ilíada*—, y en esta escena podemos encontrar la de Ulises con respecto a Argo, la de Argo con respecto a Ulises, y la frustrada de Eumeo con respecto a Ulises. A la opinión de Zecchin sobre el valor emotivo y simbólico de esta agnición, hay que sumar la de Peter Gainsford (2003: 41-59), que le parece apreciar un valor intertextual tomado del folclore de la cultura del momento, y la de Samuel Goldhill (1991: 12-13), que también ve la escena como un verdadero reconocimiento —aunque no mediado por palabras—, que hace presentes los temas clásicos de la “llegada a un umbral guardado por un animal” y el del “amigo fiel”, y que desde el punto de vista constructivo focaliza la narración en el momento de la entrada en la casa.

Por su parte, Paul Ricoeur (2004: 185) afirma comentando la *Poética* de Aristóteles que “es más importante para un acontecimiento su contribución al desarrollo de una trama que el ser breve y vivaz, a modo de una explosión”. Es verdad que el acontecimiento de la agnición entre Ulises y Argo no tiene potencia suficiente como para desarrollar la trama, pero sí refuerza simbólica y emocionalmente la secuencia de agniciones considerada como un todo que se podría denominar “la agnición de Ulises por parte de los habitantes de Ítaca y la peripecia aneja”.

Esta lograda construcción de comunicación sentimental entre Argo y Ulises —capaz de provocar en el lector una honda emoción— se realiza textualmente mediante la representación de un proceso cognitivo de conjetura de emociones e intenciones a partir de señales externas, es decir, un ejercicio de Teoría de la Mente. Y se produce en los dos planos que mencionamos anteriormente: en el de la *representación* textual de las dinámicas de TdM ejercidas por los personajes; y en la mente del propio

lector con respecto a las mentes de los personajes como si él mismo fuera un personaje testigo intradiegetico. Además, también se produce con respecto a la mente del autor implícito, mente que el lector debe de algún modo leer para comprender el mundo que la obra despliega delante de él y al que le invita a entrar. Según nuestro análisis, estos valores se consiguen textualmente del siguiente modo:

1. El reconocimiento súbito.

El primer elemento de la escena es la rápida reacción de Argo al escuchar la voz de su amo, sin que los lectores conozcamos aún la relación entre los dos personajes:

Tal hablaban los dos entre sí cuando vieron un perro
que se hallaba allí echado e irguió su cabeza y orejas

Argo "conjetura" quién es el poseedor de una de las dos voces, y el lector hace TdM con respecto a la "mente" de Argo.

2. Una imagen plástica con potencia simbólica.

Tras una interpolación explicativa del narrador sobre Argo y su relación con Ulises, se muestra plásticamente su situación deplorable, de la que en última instancia es causa la serie de consecuencias provocadas por la ausencia de su amo: principalmente que los servidores hayan dejado de ocuparse de atender la casa como antes, y por tanto de atender al perro. A ese factor externo al perro se suma su edad de veinte años, sorprendente duración implícitamente justificada por su intenso deseo vital de esperar al amo —este significado implícito, este indicar sin decir, añade valor estético—. La representación de Argo echado sobre un montón de estiércol ahonda *simbólicamente* en su desamparo y deyección, y plausiblemente, como apunta Zecchin, es una "situación simbólica de la situación de Odiseo y de la situación de los bienes y seres allegados al héroe".

3. Acercamiento de Ulises y reacción de Argo.

Bien a Ulises notó que hacia él se acercaba y, al punto,
coleando dejó las orejas caer, mas no tuvo

fuerzas ya para alzarse y llegar a su amo.

Llama la atención la sutileza y parquedad con que Homero representa una segunda reacción de Argo, que confirma su inicial conjetura a partir de la voz del amo con un gesto simbólico de sumisión, sin que el narrador, para identificar el gesto mencione la palabra "sumisión" o cualquier otra de su campo semántico, como tampoco había utilizado "reconocimiento" para expresar aquel primer movimiento de las orejas enhiestas. Por vía de demostración, el narrador deja que sea la propia reacción del perro la que exprese significados, tanto denotativos como simbólicamente connotativos. El lector hace TdM de Argo y comprende que el perro ha confirmado la presencia del amo mediante una actitud de reconocimiento y sumisión.

4. Clímax patético en el personaje de Ulises.

Éste al verlo

desvió su mirada, enjugóse una lágrima, hurtando
prestamente su rostro al porquero,

De nuevo es por medio de gestos y evitando explicaciones sobre la interioridad del personaje —que serían legítimas para un narrador omnisciente—, la manera en que el narrador pone al lector en situación de testigo "directo" de los hechos y le invita al juego interpretativo. Ulises no ha preguntado aún por la identidad del perro, pero ya la conoce, y no solo eso: también se da cuenta de que ha sido reconocido por Argo. Esta interioridad de Ulises la reconoce el lector mediante un ejercicio de TdM que interpreta ese rápido desvío de la mirada, la lágrima y ese hurto del rostro al porquero: esta serie de actos se ha cargado de tensión emotiva y el lector se encuentra frente a ella sin ninguna mediación explicativa del narrador. Así, el "contagio emotivo" al lector se facilita.

5. Mutuo reconocimiento, pero imposibilidad de reunión de Ulises y Argo.

Otro factor de *pathos* es la ausencia de encuentro entre los dos personajes, fuertemente motivados uno con respecto al otro. Sin embargo, la tensión emocional de la escena queda sin la respuesta de distensión que el encuentro físico entre los personajes produciría. Se produce un silencio compartido entre Argo, por falta de fuerzas para levantarse y ladrar; y

Ulises, por la necesidad de no ser objeto de la atención del perro y poner en peligro el ocultamiento de su identidad. El silencio compartido coincide temporalmente en el texto con la pregunta de Ulises y la respuesta de Eumeo: durante su diálogo, el lector percibe el transcurso de ese tiempo tenso, oculto y emocional que atañe a los dos personajes. Y, efectivamente, el propio lector se descubre como cómplice al tener que ejercitar la TdM, mientras capta el dolor de Ulises, que se autoimpone la negación de su deseo de reunirse con Argo, para no ser identificado.

6. Consecuencias del reconocimiento por parte Argo.

Y a Argo sumióle la muerte en sus sombras

no más ver a su dueño de vuelta al vigésimo año.

Ulises entrará en el palacio y el narrador ya no revelará nada con respecto a la impronta emotiva en él de este reconocimiento. Podemos intuir que Ulises entra "cargado" emotivamente, afectado por este entramado de pena, satisfacción de ser reconocido como amo —no solo del perro, sino por metonimia, de toda su casa—, admiración por la fidelidad de Argo y apoyo emocional para hacer lo que se propone. Con respecto a Argo, el desenlace para él es la muerte como descanso de su prolongada vigilia de tantos años. El narrador asume una estrategia menos mostrativa que antes, atenuando el *pathos*, pero sin rehuir la finalidad estética al emplear la metáfora-personificación de la muerte.

A modo de conclusión del análisis, podemos decir que si el factor de agnición aporta complejidad configurativa a la trama, la representación de la TdM en una escena de agnición aporta complejidad psicológica a la agnición, y, por lo tanto, a través de esta mediación de la agnición en la que se integra, es factor en la complejidad total de la trama: es decir, es factor de calidad poética. Además de factor de complejidad y de refuerzo de unidad de acción, el uso de la TdM también es factor trascendental para la interacción entre lector y texto, pues facilita la entrada en "el mundo de la obra". Esta entrada lleva al lector a sentir con los personajes, a asumir la trama como propia y a la apropiación de la obra entera como operación hermenéutica (Ricoeur 1991: 24-25). En una palabra, facilita la catarsis.

Pero para desarrollarlo, haría falta más espacio y excede nuestro propósito actual. De momento, nos contentamos con dejarlo apuntado.

Conclusión

Desde la antigüedad clásica hasta la modernidad y la actualidad hay una larga tradición de autores que no dejan de resaltar cualidades que dan a una obra valor artístico: Aristóteles, Benedetto Croce, Kant, Fichte, Ricoeur... (García Berrio y Hernández Fernández 2012: 54-55).

Valor artístico, valor estético y valor literario son denominaciones intercambiables que distinguen una obra de calidad literaria frente a la literatura menor. Aristóteles es el primero que habla de "valor literario", en cuanto que establece algunos parámetros por los que una obra es considerada mejor literatura que otra. Como ya hemos comentado, por un lado, la complejidad y, por otro, la unidad, favorecen la calidad artística literaria. El pensador griego también establece una jerarquía en los tipos de agnición.

En el marco de la convicción aristotélica de que la complejidad y la unidad de acción son dos de los rasgos que aportan valor artístico al discurso narrativo literario, nuestra propuesta señala la contribución de la Teoría de la mente a la realización de esos valores, a condición de que el escritor la sepa integrar en ese universo discursivo donde impera la regla compositiva esencial de "como cabe esperar".

Bibliografía:

- Aristóteles (1974). *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), edición trilingüe. Madrid: Gredos.
- Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. USA: Chicago University Press.
- Chenari, M. (2009). Hermeneutics and theory of mind. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8, 17-31.

- Dunbar, R. (1996). *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gainsford, P. (2003). Formal Analysis of Recognition Scenes in the *Odyssey*. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 123, 41-59.
- Galván, L. (2017). El argumento y las pasiones en la comedia: la Poética de Aristóteles y algunas comedias cómicas de Lope de Vega. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCIV, 4, 573-594.
- García Berrio, A. & Hernández Fernández, T. (2012). *Crítica literaria*. Madrid: Cátedra.
- Goldhill, S. (1991). *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Homero (1982). *Odisea*, edición de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.
- Hutto, D. (2007). The Narrative Practice Hypothesis: Origins and Applications of Folk Psychology. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, May, 43-68.
- Jiménez Cataño, R. & Yarza, I. (2009). *Mimesi, verità, fiction. Ripensare l'arte. Sulla scia della Poetica di Aristotele*. Roma: Edusc.
- Leslie, A. (1994). ToMM, ToBY, and Agency: Core Architecture and Domain Specificity. En L. Hirschfeld & S. Gelman (eds.), *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture* (pp. 119-148). New York: Cambridge University Press.
- Mora-Fandos, J.M. (2007). Ulises y Argos en la *Odisea*: una escena de reconocimiento como referente para escritura creativa. En E. Fuster (ed.), *Repensar la ficción. Identidad personal y reconocimiento en cine y TV* (pp. 63-83). Roma: Edizione della Università della Santa Croce.
- Premack, D. & Woodruff, G. (1978). Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind? *Behavioral and Brain Sciences*, 4, 515-629.

- Richardson, A. (2004). *Studies in Literature and Cognition: A Field Map*. En A. Richardson & E. Spolsky (eds.), *The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity* (pp. 1-29). Aldershot: Ashgate.
- Ricoeur, P. (1991), *Auto-comprensión et histoire*. En T. Calvo & R. Ávila (eds.), *Paul Ricoeur. Los caminos de la interpretación* (pp. 9-25). Barcelona: Anthropos.
- (2003). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado: Lingüística y teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Rorty, A. O. (ed.) (1992). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Salovey, P. & Mayer, J. D. (1990). Emotional Intelligence. *Imagination, cognition and personality*, 9 (3), 185-211.
- Vilarnovo, A. (1992). *Kata toaikós y la definición aristotélica de literatura*. En A. Vilarnovo & J. F. Sánchez, *Discurso, tipos de texto y comunicación* (pp. 107-118). Pamplona: Eunsa.
- Zecchin de Fasano, G. (2000). *Anagnórisis y anagnorismós: proceso y resultado en los reconocimientos de Odisea*. El caso de Odiseo y Penélope. *Praesentia. Revista venezolana de estudios clásicos*, 2, 285-308.
- Zunshine, L. (2006). *Why we Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.
- (2015). Introduction to Cognitive Literary Studies. En L. Zunshine (ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (pp. 2-10). USA: Oxford University Press.