

Tragedia y dinámica de fuerzas

José Angel García Landa

Universidad de Zaragoza

garciala@unizar.es

<http://www.garcialanda.net>

En el capítulo 4 de *The Stuff of Thought*, Steven Pinker presenta una visión cognitivista de la representación de espacio, tiempo y causalidad en la gramática. Centrémonos en la causalidad. Allí Pinker expone la teoría de la causalidad de Hume, quien la entiende como producto del hábito y de la asociación de ideas—la teoría de la "conjunción constante" entre causa y efecto. A ésta la complementa otra teoría más avanzada, la teoría "contrafactual" de la causalidad, que podríamos resumir así: *que 'A causa B' quiere decir que entendemos que si no hubiese A no habría B*. Para esta maniobra mental nos basamos en mundos (im)posibles, pero lo malo de los mundos (im)posibles es que suelen imaginarse sin incluir en ellos cuestiones cruciales que de hecho sí están inextricablemente unidas a la *diferencia* que hemos introducido en ese mundo (im)posible.

Los conceptos intuitivos de causalidad que manejamos no atienden a leyes físicas, pues éstas nos dirían que todas las circunstancias van unidas en un caso determinado. Para andar por casa, más bien aislamos una de las condiciones necesarias para el acontecimiento y la llamamos *su causa*, mientras que las otras condiciones se quedan en el nivel de circunstanciales. Esta selección o aislamiento mental de una causa se hace con arreglo a convenciones y capacidades de la acción humana—seleccionando los mundos posibles alternativos que previsiblemente podríamos controlar volitivamente, o los que es concebible que difieran en el futuro en lo referente a la "causa" señalada:

"To label a condition as a 'cause' means to identify a factor that we feel could easily have been different, or that someone could have controlled, or that someone might control in the future." (Pinker 214)

Hay diversas paradojas asociadas a la causalidad concebida así. Una de ellas es la *sobredeterminación*: cuando concurren varias circunstancias para causar un fenómeno, en cierto modo ninguna de ellas es "la" causa. Para analizar diversos tipos de sobredeterminación podemos establecer distintos tipos de correlaciones o combinaciones de fuerzas entre causas y efectos. Pero unas son las correlaciones demostrables, y otras las que establecemos mentalmente por propensiones, creencias, poderes ocultos que (para nuestra mente cotidiana) ligan causas determinadas y efectos mucho más vívidamente de lo que jamás se podría demostrar. La gente no es racional ciertamente, al atribuir a los acontecimientos causas claras e identificables. Nuestros instintos de atribución causal descansan ya a nivel gramatical en el lenguaje, como ha señalado Len Talmy (2000).

Así, observa Talmy, algunos verbos son esencialmente causales: *begin, bring about, cause, force, get, make, produce...* otros añaden datos sobre el efecto producido, como *melt, move, paint, roll*. Otros son verbos de impedimento: *avoid, block, check, hinder...* otros de capacitación, como *aid, allow, assist, enable, help*. Y hay indicación de causa también en conjunciones como *although, but, despite, even, regardless, in spite of...*

Talmy explica estos verbos con un modelo cognitivo que denomina "dinámica de fuerzas"—dinámicas variadas establecidas entre agentes figurados implícitamente por los verbos. El *agonista* (concepto central) puede concebirse como activo o en reposo; la "trama" verbal lo enfrenta a un *antagonista*, "an entity that exerts a force on the agonist, generally in opposition to its intrinsic tendency" (Pinker 219). La fuerza puede concebirse como mayor (capaz de vencer la tendencia del agonista) o menor, y así lo representa Talmy en el cuadro que sigue sobre la causalidad y la dinámica de fuerzas:

	Agonista se mueve	Agonista en reposo
Agonista con tendencia al reposo	Con antagonista más fuerte: CAUSA (<i>la pelota siguió rodando por el viento que la empujaba</i>)	Con antagonista más débil: A PESAR DE (<i>El árbol siguió de pie a pesar del huracán</i>)
Agonista con tendencia al movimiento	Con antagonista más débil: A PESAR DE (<i>La pelota continuó rodando a pesar de la hierba tiesa</i>)	Con antagonista más fuerte: IMPEDIMENTO (<i>El tronco se quedó en la pendiente por el repecho</i>)

Hay otras variantes—agonista y antagonista pueden tender a la misma dirección, o el antagonista se puede mantener apartado de un agonista... dándonos otras variantes como causar reforzando un efecto, permitir un efecto inherente al no oponerse a él, o, por el contrario, bloquear una tendencia. Así, diversos esquemas cognitivos relativos a la composición de fuerzas subyacen a tanto a la estructura semántica de los verbos, y sus posibles usos, como a la articulación de preposiciones y locuciones preposicionales.

El lenguaje coloquial comprime estos argumentos causales implícitos, y en lugar de ligar acontecimientos ligamos explícitamente los agentes con sus causas: agentes entendidos ya sea como fuerzas autónomas, o como sujetos que ejercen volición, pues la representación lingüística o narrativa puede enfatizar uno u otro aspecto. A veces se comprimen la acción y su efecto en un solo verbo— *Cal rompió la lámpara*, si actúa directamente sobre ella, aunque no quisiese romperla: en cambio (aguye Pinker) si Sybil abre la ventana y el viento vuelca la mesa y se rompe la lámpara normalmente no diremos que *Sybil rompió la lámpara*. Aunque yo supongo más bien que todo depende de la irritación o malevolencia que sintamos hacia Sybil—es decir, el lenguaje no se limita a amoldarse a una situación pre-interpretada, sino que (como dice James Paul Gee) tiene una función *constitutiva*, ayuda a crear las situaciones en las que se usa o sobre las que interviene, a veces por el mismo hecho de interpretarlas or representarlas de una determinada manera.

En suma, estos esquemas relativos a la dinámica de fuerzas gobiernan la manera en que la gente emplea el lenguaje de la causalidad, interpretando las situaciones en términos de estos guiones o argumentos implícitos.

"The basic script of an agonist tending, an antagonist acting, and the agonist reacting, played out in different combinations and outcomes, underlies the meaning of the causal constructions in most, perhaps all, of the world's languages. And in language after language, the prototypical force-dynamic scenario—an antagonist directly and intentionally causing a passive agonist to change from its intrinsic state—gets pride of place in the language's most concise causative construction." (Pinker 222).

Estas teorías cognitivistas de la semántica verbal traen a la mente los análisis estructuralistas de la dinámica de los argumentos narrativos, los esquemas de acción que reducían estos argumentos a una dinámica de conflictos y su resolución. También, los estructuralistas expanden los verbos para hacer de ellos historias mínimas (como Tesnière, o Fillmore), y comprimen las historias para identificar macroestructuras argumentales también formalizadas.

Pero no son sólo construcciones de los estructuralistas, sino requisitos cognitivos de la manera en que entendemos las acciones y los conflictos. Así, también aparece una formalización cognitiva muy semejante en teorizadores digamos poco estructuralistas: así la descripción del conflicto central de la tragedia tal como la describe A. C. Bradley en *Shakespearean Tragedy*. Pues Bradley también describe la tragedia shakespeariana (al menos las que adopta como modélicas) como un tipo particular de dinámica de fuerzas.

Para Bradley, la tragedia es principalmente la historia de una persona, o a lo sumo dos, el héroe y la heroína. Es una historia de sufrimientos y calamidades que llevan a la muerte del protagonista; un sufrimiento ejemplar, en contraste llamativo con su anterior encumbramiento o felicidad. Pero no es una desdicha que resulte de un destino prefijado, o de la voluntad de Dios, sino de un determinado tipo de causalidad indirecta (y aquí es relevante pensar en la dinámica de fuerzas). "The calamities of tragedy do not

simply happen, nor are they sent; they proceed mainly from actions, and those the actions of men.” (Bradley 11). Los personajes principales, incluyendo al héroe, contribuyen en cierta medida al desastre en el que perece el protagonista. La acción y el carácter se determinan mutuamente para Bradley: la tragedia shakespeariana se produce como resultado de acciones *características*. El único destino en Shakespeare es "el carácter como destino"—un héroe se enfrenta a circunstancias que, en virtud de su personalidad, y del tipo de decisiones que toma en ellas, resultarán en conclusiones trágicas.

A veces estos hechos característicos se refuerzan con circunstancias como *estados psíquicos anormales* (epilepsia en Otelo, sonambulismo en Lady Macbeth), o *apariciones sobrenaturales* (fantasmas abundantes hay en las obras de Shakespeare, unidos a premoniciones o remordimientos de conciencia, aunque no presentados como *meras* imaginaciones de los protagonistas). Estos fenómenos paranormales, hay que subrayarlo, no *causan o motivan* las acciones del héroe, sino que en cierto modo subrayan aspectos de su carácter, enfatizan precisamente lo característico de sus acciones, en lugar de determinarlas: “the supernatural is always placed in the closest relation with character. It gives a confirmation and a distinct form to inward movements already present and exerting an influence; to the sense of failure in Brutus, to the stifled workings of conscience in Richard, to the half-formed thought or the horrified memory of guilt in Macbeth, to suspicion in Hamlet.” (Bradley 14). Asimismo, se da un papel apreciable a los accidentes o a circunstancias fortuitas—“That men may start a course of events but can neither calculate nor control it, is a tragic fact. The dramatist may use accident so as to make us feel this.” (15). Pero el papel de lo accidental también es limitado, es adjetivo, y está subordinado al énfasis central, que recae en la *acción característica*.

Una tragedia es para Bradley una historia de acciones y conflictos humanos que producen calamidades excepcionales y terminan con la muerte de un protagonista socialmente importante. Las acciones de la tragedia toman la forma de un conflicto social (conflicto político, familiar, grupal...). “There is an outward conflict of persons and group, there is also a conflict of forces in the hero’s soul” (Bradley 18). El conflicto externo y el interno son paralelos, y la estructura principal de la tragedia es su movimiento en este doble plano de conflicto: “Treasonous ambition in Macbeth collides

with loyalty and patriotism in Macduff and Malcolm: here is the outward conflict. But these powers or principles equally collide in the soul of Macbeth himself: here is the inner. And neither by itself could make the tragedy” (Bradley 19).

Como vemos, las fuerzas enfrentadas que mueven a la tragedia no se pueden aislar en la persona del protagonista por un lado y sus antagonistas por otro. El antagonismo está interiorizado. (Hasta Macduff es un 'traidor' como Macbeth, para su esposa). Hay una fuerza que podríamos decir "causa" la tragedia al actuar contra el bien, produciendo sufrimiento y muerte—en el que también se ve implicadas las fuerzas del bien que resisten a esta convulsión.

“In Shakespearean tragedy the main source of the convulsion which produces suffering and death is never good: good contributes to this convulsion only from its tragic implication with its opposite in one and the same character. The main source, on the contrary, is in every case evil . . . not mere imperfection but plain moral evil” (Bradley 4).

El mal puede estar muy dentro del héroe mismo, o por el contrario el héroe puede tener algún defecto (la *hamartia* aristotélica, el fallo trágico) que sin ser en sí mismo destructivo contribuye a la catástrofe, en virtud de las circunstancias en que el héroe toma sus decisiones erróneas. El elemento propiamente maligno es una alteración del orden, y el orden reacciona exigiendo la restauración del bien. La reacción del principio de orden lleva a la destrucción de todo el bien que se ha visto implicado inextricablemente con el mal. Y así el protagonista resulta ser víctima de esta reacción de las fuerzas del bien contra la acción desestabilizadora inicialmente ejercida. Pero, subraya Bradley, “There is no tragedy in its expulsion of evil; the tragedy is that this involves the waste of good” (37).

Hay varios principios de alternancia de fuerzas que dan forma a este conflicto en su desarrollo. Por ejemplo, el movimiento es muy rápido y decisivo en algunos actos, y otros (el cuarto, sobre todo) presentan aspectos complementarios de la acción. El protagonista puede estar relativamente ausente al principio—en el que se habla de él creando curiosidad—o en el acto cuarto, relativamente flojo de acción, antes de la catástrofe final. Se da forma al conflicto mediante la alternancia de escenas de

esperanza y escenas de peligro (en lo referente a los intereses y acciones del héroe). El enfrentamiento entre las fuerzas en conflicto llega a una crisis, cerca del final de la obra (lo que Aristóteles llamaba el punto de inflexión), y allí decae el bando perdedor hasta la Catástrofe final. Avanza allí un conjunto de fuerzas, en oposición ya sea secreta ya sea abierta al otro frente, y consigue un éxito importante—sólo para ser derrotado por la reacción que con ello provoca. Esto ayuda a producir la impresión de que en su declive y caída, el héroe ha sido agente involuntario de su propia destrucción, y que sus actos recaen sobre su propia cabeza (así por ejemplo Macbeth, o Bruto en *Julio César*).

En este lenguaje de fuerzas enfrentadas, de acciones y reacciones, de modalidades de causalidad indirecta, etc., puede reconocerse parte del análisis conceptual de la causalidad que presentan Pinker y Talmy. De modo que podríamos reutilizar estos esquemas conceptuales verbales para analizar distintos tipos de argumento a modo de distintas composiciones de fuerzas, siguiendo la línea de esos estudios estructuralistas (Barthes, Genette, Greimas, Todorov....) que presentan el relato como a modo de un gran verbo expandido, con sus dinámicas de tiempo, persona, modo, etc., extendidas al nivel del discurso. O, en este caso, sirviendo de modelo en su dinámica interna de fuerzas. En una combinatoria (como la del cuadro de Len Talmy explicado arriba) que no deja de recordar al análisis aristotélico de los distintos tipos de argumento en la *Poética*. Según lo expone Aristóteles (*Poética*, XIV), el personaje que comete un acto trágico o bien conoce el lazo emocional que lo liga a la víctima, o no lo conoce; y conociéndolo (o no conociéndolo), o bien actúa, o renuncia a actuar. Resultan de esto distintos tipos de argumento trágico, o de tragedia, aunque a los de final feliz no los consideremos hoy propiamente argumentos trágicos. También clasifican las observaciones de Aristóteles en los capítulos XIII y XIV de la *Poética* diferentes dinámicas causales—amén de otras relativas al punto de vista o conocimiento de los personajes.

Y es que por mucho que expandamos la narratología, nos volveremos a encontrar con frecuencia que Aristóteles ya había estado allí en cierto modo—y así Aristóteles ya era a su manera un narratólogo cognitivista. Y también Bradley, que desde luego llegó a su teoría de la dinámica de fuerzas de la tragedia sin contar para nada con el análisis cognitivista de la causalidad en el lenguaje.

En suma, podemos rescatar un sentido en el que son válidas las analogías estructuralistas entre la estructura verbal y la estructura de ese "verbo expandido" que es la narración, o entre los elementos de la oración y la "oración expandida" que es el texto narrativo. Tanto la semántica de los verbos de acción, como la gramática de las construcciones oracionales que expresan acciones, como las macroestructuras cognitivas que nos permiten organizar e interpretar argumentos, reposan sobre maniobras cognitivas similares, representaciones de fuerzas combinadas, enfrentadas y compuestas de modo complejo para dar lugar a otras fuerzas no coincidentes con las iniciales. Son esquemas cognitivos que, manifestándose en el lenguaje y en la textualidad de estas y otras maneras, derivan de mecanismos perceptuales y de impresiones de movimientos corporales, desplazados o expandidos según la lógica de lo que Mark Turner denomina "fusión conceptual", fusión de esquemas, o *frame blending*, que en última instancia pueden referirse también a lo que Mark Johnson denomina la "filosofía en el cuerpo"—el origen emergente de estructuras complejas semióticas a partir de representaciones simples ancladas en la corporeidad y en la semiótica básica de las sensaciones. La relación posible entre la generación de argumentos narrativos, y su análisis narratológico, con estas teorías de Turner y Johnson se prestaría a desarrollos ulteriores a los que aquí sólo podemos apuntar. Bástenos señalar la relevancia de los esquemas de composición de fuerzas para la estructuración de la representación lingüística de las acciones a distintos niveles tanto micro como macroestructurales, desde la semántica del verbo a la organización y comprensión de los argumentos narrativos.

Obras citadas

- Aristóteles. *Aristote: La Poétique*. Ed. y trad. Rosalyne Dupont-Roc y Jean Lallot. París: Seuil, 1980. (Quizá la edición y comentario de la *Poética* más orientados hacia la narratología y la semántica estructuralista).
- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on HAMLET, OTHELLO, KING LEAR, MACBETH*. 1904. 2ª ed. Londres: Macmillan, 1908.
- Fillmore, Charles J. "The Case for Case." En *Universals in Linguistic Theory*, Ed. E. Bach y R. T. Harms. Nueva York: Holt, 1968.
- Gee, James Paul. *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. Londres: Routledge, 1999.
- Johnson, Mark. *The Body in The Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- Pinker, Steven. *The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature*. Nueva York: Viking, 2007.
- Talmy, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge (MA): MIT Press, 2000. En red en la web de Talmy, Universidad de Buffalo (SUNY): <http://linguistics.buffalo.edu/people/faculty/talmy/talmyweb/TCS.html> 2011
- Tesnière, Lucien. *Éléments de syntaxe structurale*. 1959. París: Klincksieck, 1965. 1982.
- Turner, Mark. "Frame Blending." 2007. En *Frames, Corpora, and Knowledge Representation*. Ed. Rema Rossini Favretti. Bolonia: Universidad de Bolonia, 2008. 13-32. PDF en red en SSRN. <http://ssrn.com/abstract=1321302> 2009