

# El público: la triple contingencia y el curso del relato

Luciano Miguel García

Universidad Autónoma de Madrid

[Ltx@wanadoo.es](mailto:Ltx@wanadoo.es)

## LA PROPUESTA DE STRYDOM

Piet Strydom ha propuesto el concepto de triple contingencia como premisa desde la que sea posible entender el papel del público en la sociedad actual. A juicio de Strydom, al público no le corresponde el papel de interlocutor en una situación de interacción entre un *ego* (A) y un *alter* (B), sometida a doble contingencia. El papel del público es más bien el de un tercer punto de vista (C) que representa la sociedad y que tiene un impacto constitutivo en la situación social. Se sitúa en una posición superior, sobre *ego* y *alter*, desde la que tiene el poder de definir la situación, de tal manera que «desde el principio y a lo largo de su desarrollo, A y B están sujetos en sus interrelaciones a los significados tal y como están definidos por la sociedad y representados por el observador» (Strydom, 1999: 5-11).

La propuesta de este autor abre la puerta al entendimiento de la autoridad actual del público<sup>1</sup>. Pero precisa un mayor esclarecimiento. En primer lugar habría que definir cuál es la triple contingencia específica a la que está sometida el público, como distinta de la triple contingencia a la que están sometidos los actores en una interacción cara a cara. En segundo lugar sería conveniente comprobar cómo ha variado la triple contingencia históricamente, evitando creer que el público sea una relación social universal, o que haya surgido *ex nihilo* en el proceso de modernización. Estas dos tareas se llevan a cabo en este artículo comprobando cuáles son las posibles contingencias del público del relato, comparándolas con las contingencias a las que están sometidas otras relaciones sociales, y constatando cómo tales contingencias se han hecho efectivas en los tres momentos del curso del relato: el mito, la tragedia y la novela. Se trata de reconstruir la génesis del

---

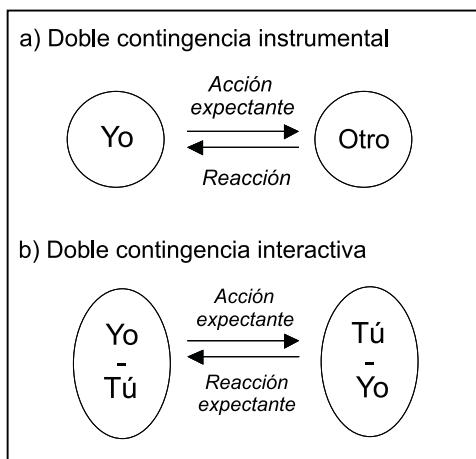
<sup>1</sup> Se entiende aquí público en su acepción más amplia, como una relación no distinta de la masa. No como Gabriel Tarde (1922) sino como Park (1972).

público como un proceso en el que se actualizan potencialidades que ya estaban dadas. Si se acepta con Miguel Beltrán que «el sociólogo ha de interrogarse, e interrogar a la realidad social, acerca del *cursus* sufrido por aquello que estudia, sobre cómo ha llegado a ser como es, e incluso por qué ha llegado a serlo» (1985: 9), ha de asumirse que sólo recurriendo al pasado puede aspirarse a entender plenamente la realidad del presente.

#### LAS CONTINGENCIAS ESPECÍFICAS DEL PÚBLICO

El concepto de doble contingencia fue formulado por Parsons en 1951 en *Toward a General Theory of Action* y en *The Social System* como respuesta a la cuestión neo-kantiana de las condiciones mínimas para la estabilidad social (Parsons, 1979, y Parsons y Shils, 1951). En la formulación de Parsons cabe diferenciar dos tipos de doble contingencia: una doble contingencia instrumental y una doble contingencia interactiva (véase la figura 1).

FIGURA 1  
TIPOS DE DOBLE CONTINGENCIA



En una relación de doble contingencia instrumental un *yo* actúa, con la expectativa de obtener una gratificación, sobre un objeto, o sobre un *otro*, del que sólo espera una reacción pasiva. En esta relación es contingente lo que haga el *yo* actor, y también es contingente el modo en el que la reacción del *otro* satisfaga las expectativas del *yo*. Los hábitos en la elección y en la relación instrumental con un *otro* tienden a eliminar la contingencia, porque permiten definir normas generales que reduzcan la incertidumbre de las situaciones particulares.

En una relación de doble contingencia interactiva, un *yo* actúa con la expectativa de que el comportamiento de un *tú* sea condicionado por su acción, sabiendo que el *tú* reaccionará como otro *yo*: con la expectativa de condicionar el comportamiento del *otro* y sabiendo que el *otro* reaccionará como otro *yo*. Estrictamente hablando puede decirse con Vanderstraeten que se trata de una situación de doble contingencia (Vanderstraeten, 2002). Parsons postula que para poder mantener una relación social cada uno de los participantes está obligado a interpretar la situación, recurriendo para ello a convenciones sociales: normas generales de comportamiento que permitan reducir la incertidumbre y valores comunes que establezcan criterios generales compartidos para aceptar o rechazar comportamientos particulares. Luhmann, en *Soziale Systeme* (1984), enfatizó el carácter creativo de la relación comunicativa interactiva. Según Luhmann, los participantes son cajas negras diferentes y relativamente transparentes, que en su esfuerzo por reducir la contingencia producen orden social a través de la comunicación.

La intervención de un tercero neutral en la interacción entre un *yo* y un *tú* implica la transformación de la doble contingencia en triple contingencia<sup>2</sup>. Pero esta intervención no permite dar cuenta del papel del público, toda vez que puede ser asumida por los propios actores de la interacción. La triple contingencia que afecta al público es consecuencia de la exposición de un espectador a un relato y de la posible reflexión sobre las implicaciones que tal relato pueda tener en el desempeño de su papel de actor en distintas situaciones interactivas concretas (véase la figura 2).

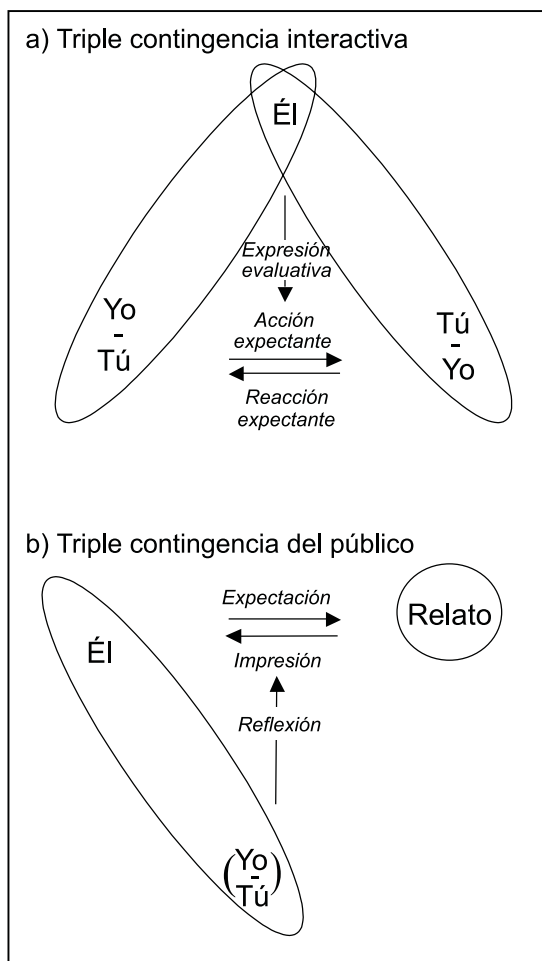
En la triple contingencia interactiva, los participantes, además de asumir los roles de *yo* y *tú*, pueden desempeñar el rol de *él*, observador neutral que cumple el mismo papel que las convenciones sociales en una situación de doble contingencia. *Él* evalúa la adecuación de la situación a normas o valores comunes. No es un participante activo, su intervención no tiene como finalidad satisfacer una expectativa egoísta, sino el mantenimiento de la relación entre los actores. El papel de *él* no consiste sólo en juzgar la adecuación del comportamiento de los actores a las convenciones sociales constituidas. Si de acuerdo con Luhmann los actores en una situación de doble contingencia pueden generar orden social, *él* en una situación de triple contingencia puede asumir un papel constituyente.

La triple contingencia del público es distinta que la triple contingencia interactiva. El público surge como colectivo heterogéneo de espectadores que observan un relato en cuyo desarrollo ninguno de ellos interviene. Las disposiciones de los espectadores como actores en la interacción social quedan en suspensión. El

---

<sup>2</sup> Un caso en el que se ha investigado empíricamente el supuesto de la triple contingencia, aunque sin utilizar este término, es el de la relación de un terapeuta con una paciente en estado vegetativo. El terapeuta sólo puede dar sentido a los gestos de la paciente como respuestas sí-no a las preguntas que le formula aludiendo a un tercero ausente. La relación entre el terapeuta y la paciente constituye una relación social mínima que genera sus propias convenciones (Lindemann, 2005).

FIGURA 2  
TIPOS DE TRIPLE CONTINGENCIA



espectador, como observador, asume el papel de *él*. No desarrolla una acción expectante, simplemente mantiene una expectativa constante. Y como actor social en potencia, puede llegar a reflexionar sobre el encaje del relato en el orden social establecido.

El proceso de comunicación en el que interviene el público no es lineal. El público observador porque antes ha sido actor social. El mensaje tiene un sentido verosímil para el público porque lo asume como algo propio. En cuanto observador no conoce nada nuevo, sino que se reconoce a sí mismo como actor-observador en una relación social. Más que una información con un significado preciso, de acuerdo a la definición de Gadamer, el relato es para el público, en cuanto colec-

tivo plural, un símbolo polisémico, en el que es posible reconocer la realidad cotidiana: «En el re-conocimiento ocurre siempre que se conoce más propiamente de lo que fue posible en el momentáneo desconcierto del primer encuentro. El reconocer capta la permanencia en lo fugitivo. Llevar este proceso a su culminación es propiamente la función de lo simbólico y de lo simbólico en todos los receptores los lenguajes artísticos» (Gadamer, 1991: 113-114)<sup>3</sup>.

En definitiva, han de distinguirse tres contingencias elementales en la recepción del relato: la mediación, que es la suspensión de lo real para mantener la expectación que permite el encuentro con el relato, el sentido *en sí* de la recepción, que es la impresión que el relato provoca, y el sentido de la recepción *para* el entorno, que es la reintegración reflexiva del relato en lo real. El seguimiento del curso del relato fantástico permite comprobar cómo estas tres contingencias se interdependizan al separarse en un proceso de cismogénesis. En el mito no hay sentido *en sí* ni sentido *para* el entorno independientes de la mediación. En la tragedia la reflexión propicia que el sentido para el entorno se separe y, finalmente, en la novela las tres contingencias son independientes entre sí.

#### MITO

En el mito, el sentido *en sí* de la recepción y el sentido de la recepción *para* el entorno dependen de la mediación y se identifican con ella. No hay un sentido *en sí* independiente de la mediación porque la historia mítica es parte de la memoria colectiva aun antes de ser contada; la recepción sólo es actualización. Tampoco hay un sentido *para* el entorno independiente de la mediación porque en el mito la vida cotidiana se presenta como la continuación de una dimensión extraordinaria, generalmente pasada.

La inclusión del mito en la memoria colectiva y su integración inmediata en el entorno garantizan que el mito se presente como una historia que tiene la misma validez para todos los espectadores y en todas las circunstancias. Por ser envío reiterado del orden social a una dimensión imaginaria extraordinaria, la recepción del mito se ajusta al significado etimológico de «relato» —de «relatum, supino de «referre», «relato» puede traducirse literalmente como «lo que se ha vuelto a llevar» o «lo que hace referencia a»—. El mito funciona como una metonimia en la

<sup>3</sup> Precisamente la circularidad del proceso comunicativo evita postergar *ad infinitum* el tratamiento científico de la recepción, que se ha puesto en duda desde propuestas adyacentes a la Sociología. Barthes no veía viable la ciencia de la lectura, que es un caso típico de recepción del relato fantástico: «no es razonable esperar una ciencia de la lectura, una Semiología de la lectura, a menos que podamos concebir que llegue un día en que sea posible —contradicción de términos— una Ciencia de la Inagotabilidad, del Desplazamiento infinito» (Barthes, 1984: 49). El psicólogo norteamericano E. B. Huey, a principios del siglo XX, concebía escéptico la psicología de la lectura como la última frontera de su disciplina: «Analizar exhaustivamente lo que hacemos cuando leemos sería casi el éxito supremo del psicólogo, porque significaría casi describir gran parte de los procesos más intrincados de la mente humana» (Manguel, 1998: 56).

que la realidad de los actores sociales se identifica en una realidad extraordinaria colindante. El efecto del mito, considerado en sus características típicas, es la formación de la unidad comunitaria y la permanencia de ésta idéntica a sí misma. Nunca propicia la apertura al otro, al extranjero, o a lo otro, a lo desconocido, sino la construcción de un «nosotros» en muchas ocasiones cerrado y excluyente, pero compatible con hábitos cotidianos plurales. Tal función se cumple cuando la recepción es homogénea entre todos los pertenecientes a la comunidad. La recepción más adecuada a la transmisión del mito es el ritual colectivo, ya que la participación física en un acontecimiento pautado con anterioridad refrenda el sentido unificador <sup>4</sup>.

El mito opera por integración. Consigue la unificación de la pluralidad de los actores-observadores particulares al elevarla a una dimensión sagrada. A todos los destinatarios el mito eficaz les inculca una referencia común, a la que no cabe réplica alguna. De ahí que el mito exponga la actuación de fuerzas extraordinarias encarnadas en divinidades, cuyo influjo el hombre no puede comprobar ni dominar. Algunos mitos versan sobre seres benefactores, como los que favorecen la Creación. Éstos han de funcionar provocando un sentimiento de identificación del público con el Todo del que forma parte la comunidad. Otros versan sobre seres dañinos, como los brujos. El sentimiento que éstos han de provocar en su funcionamiento es el temor, que hace aparecer a la comunidad como único refugio estable <sup>5</sup>. Hay otros mitos que narran el enfrentamiento entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal. Estos demuestran que la identificación y el temor pueden combinarse en una misma experiencia.

Algunos investigadores no han encontrado un criterio para distinguir los relatos míticos de otros relatos <sup>6</sup>. Lo que se propone en esta tipología es entender como mítico todo aquel relato que contribuya a perfilar la distinción social entre el bien y el mal en la lucha contra un mundo exterior incontrolable, integrando la

---

<sup>4</sup> El funcionamiento del mito expuesto es prácticamente el inverso al que apunta Parsons. Defendiendo la orientación predominante en lo simbólico como catética (a lo particular), fija el sentido del mito en el ritual: «Cuando se dice que un mito “explica” el significado de un ritual, por ejemplo, la actividad ritual con frecuencia consiste en una representación dramática de ciertos personajes mitológicos y de sus actuaciones. Los personajes mitológicos mismos son hasta un alto grado símbolos expresivos sobre los cuales se “proyectan” ciertas disposiciones de necesidad de los miembros de la colectividad. Su significación se apoya más en su adecuación a este contexto que en la validez estrictamente cognitiva de cualesquiera proposiciones» (Parsons, 1976: 402). Admitir, al contrario que Parsons, un sentido social al relato mítico, aunque esté representado en un ritual, implica devolverle a éste una validez cognitiva no desligada, ni de la relación primaria de inmediatez con lo particular, ni del componente evaluativo implícito.

<sup>5</sup> En cuanto al recurso de la brujería al temor para reforzar la comunidad se ha mostrado muy explícita Mary Douglas (1976: 52): «El brujo es una persona que ataca y engaña, usa lo impuro y poderoso para dañar lo puro e indefenso... Las personas están intentado controlarse mutuamente, si bien con poco éxito. Usan la idea de brujo para acallar sus conciencias o las de sus amigos. La idea de brujo es efectiva como fuerza. Es la idea de la comunidad».

<sup>6</sup> A juicio de Schwimmer: «En último término no es posible distinguir de manera rigurosa los mitos de cualquier otro tipo de relatos que los antropólogos pueden recoger sobre el terreno» (1982: 47).

realidad cotidiana de los actores sociales en una dimensión que tiene una naturaleza propia. Aplicando este criterio habría que considerar míticos todos los relatos que analiza Propp para definir la estructura del cuento tradicional. En todos ellos la acción más o menos fantástica del protagonista se desencadena por la irrupción de un mal, humano o natural. «La única función cuya presencia es obligatoria en todos los cuentos es A (fechorías) o a (carencia)» (Propp, 1981: 118).

#### TRAGEDIA

En la tragedia el sentido de la recepción *para* el entorno se separa de la mediación y del sentido *en sí* de la recepción, que siguen unidos. El sentido *para* el entorno se independiza porque en la tragedia la peripecia a la que se ve sometido el protagonista y la acción que emprende, sin dejar de ser humanas, son extraordinarias. De la inevitable comparación con los hechos cotidianos surge el sentido de la recepción *para* el entorno. El sentido *en sí* de la recepción sigue subordinado a la mediación porque la recepción de la tragedia es similar al encuentro compasivo. La identidad del espectador con el protagonista ha de ser espontánea. Sólo puede ser así cuando los acontecimientos se viven como si tuvieran una repercusión real. Por eso en su origen la tragedia se representa escénicamente. Tal condición delimita la validez de la tragedia. La obra trágica sólo es válida plenamente en la primera recepción.

Al contrario que el mito, la tragedia enfrenta al protagonista al futuro incierto para que lo asuma como ineludible. Por ello puede afirmarse que la recepción de la tragedia se ajusta al significado etimológico de «aventura» —de la preposición «ad», que significa «hacia», y del participio futuro del verbo «venire», «venturum», «aventura» puede traducirse como «hacia lo que ha de venir»—. El enfrentamiento del protagonista con el futuro funciona como una metáfora de la propia vida del espectador. El relato ofrece una referencia comparable de alguna manera a las interacciones sociales del espectador.

La tragedia griega es el relato cuyo efecto puede fijarse como modelo de consenso diferenciado<sup>7</sup>. Al servirse de la representación de la acción puede suscitar un empatía común a todos los espectadores, al tiempo que una reflexión diferenciada, toda vez que la contemplación no está completamente fijada. La máxima eficacia socializadora de la tragedia se alcanza cuando, teniendo una recepción que satisfaga las disposiciones de los distintos espectadores, favorece en todos los espectadores la apertura al otro (que deja de ser extranjero para convertirse en semejante) y a lo otro (que deja de ser límite desconocido para convertirse en reto

---

<sup>7</sup> Es preciso recordar la descripción que Pericles hizo del ideal de convivencia en Atenas en el siglo v a. C., momento en el que mayor auge tuvo la tragedia: «Gobernamos liberalmente lo relativo a la comunidad, y respecto a la suspicacia recíproca a las cuestiones de cada día, ni sentimos envidia del vecino si hace algo por placer, ni añadimos nuevas molestias, que aun no siendo penosas son lamentables de ver» (Tucídides, 1989: 156).

por conquistar). La tragedia suscita una compasión que funciona por analogía, como símbolo de la acción en la que los medios son inadecuados a los fines<sup>8</sup>.

La definición aristotélica se puede establecer como una buena guía para exponer el funcionamiento social de la tragedia.

La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación [catarsis] de tales pasiones (Aristóteles, 1986: 29).

Para analizar las posibilidades de recepción de la acción imitada, según Aristóteles elemento central de la tragedia, es conveniente ilustrar mediante una tragedia concreta la definición abstracta de Aristóteles. El *Edipo Rey* de Sófocles se presenta como la más adecuada para este propósito por ser la tragedia por antonomasia<sup>9</sup>.

Lo que observa el espectador que asiste a la representación del Edipo es un hombre sin patria que sufre desgracias al saberse culpable de actos sólo vergonzantes en virtud de una identidad previamente desconocida, y que lleva a cabo una acción que entra dentro de las que considera Aristóteles «acciones elevadas». Las dos afecciones que según Aristóteles surgen en el transcurso de la contemplación de la tragedia son producto de reacciones opuestas y propician respectivamente el consenso y la diferenciación. La compasión no es sino la continuación en el espectador de los padecimientos de Edipo. Esta afección sólo varía en intensidad y es necesaria para la recepción de la tragedia. Y el temor es la consecuencia de anticipar que las desgracias de Edipo, que es un semejante, también

---

<sup>8</sup> En la recepción son posibles tres fusiones empáticas con personas, que funcionan como símbolo de la acción en la que los medios son inadecuados a los fines: la dramática, la épica y la cómica. La primera corresponde al vencido, la segunda al héroe y la tercera al que soporta las adversidades sin vencer ni caer derrotado. En el drama los medios se imponen a los fines y el protagonista ha de asumir la derrota. En la épica los fines consiguen ordenar los medios. En lo cómico los medios determinan la finalidad de la acción; el protagonista sólo logra una victoria sin proponérselo, por casualidad, y nunca asume la derrota como tal. Por ejemplo, resulta cómico que alguien que cae en una situación de escasez coma pan duro como si fuera un manjar, pero no disimulando la repugnancia, sino tomándolo como si realmente fuera lo que le gustaría comer. La sociología funcionalista ha fundamentado sus construcciones teóricas en la acción de tipo épico, estableciendo incluso en estas acciones la posibilidad de un tratamiento científico: «La acción en estos términos es racional, en la medida en que hay probabilidad científicamente demostrable de que los medios empleados produzcan o mantengan dentro de las condiciones de la situación real el futuro estado de cosas que el espectador anticipa como fin» (Parsons, 1976: 851). Sería necesario tomar conciencia de la posibilidad del tratamiento científico de las acciones no épicas para no caer en enfoques reductivistas.

<sup>9</sup> Dos posicionamientos tan opuestos como el de Nietzsche, que veía la evolución de la tragedia como una degeneración, y el de Festugière, que la veía como un proceso de maduración, coinciden en dos extremos. El primero de ellos es que los tres autores más importantes de la tragedia griega fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides. El segundo es que el Edipo creado por Eurípides es el arquetipo de héroe trágico (véanse Nietzsche, 1988: 89 y Festugière, 1986: 21).



pueden acaecer en la vida del espectador. Esta afección es variable en los distintos espectadores y no es necesaria en la recepción de la tragedia.

Al ser Edipo un hombre y no una fuerza superior, las alternativas que se presentaban en la recepción del mito se han transformado. La identificación con un Todo superior en el que el destinatario participa se transforma en identificación con un semejante, cuyo infortunio el espectador comparte. El temor inhibitorio ante lo desconocido se transforma en una reflexión sobre la ineludible incertidumbre del futuro que el espectador tiene ante sí. De esta forma queda explicada la afirmación de Aristóteles: «La compasión tiene por objeto la persona que no merece ser desdichada, el temor al que es igual a nosotros» (1986: 45). El problema que deja planteado la *Poética* de Aristóteles, pero sin resolver, es cómo se produce la catarsis mediante el temor y la compasión, y cuál es el alcance de ésta.

Por catarsis de la compasión en la recepción de la tragedia hay que entender su potenciación. Pero por catarsis del temor no hay que entender sólo su potenciación. Si fuera así, la catarsis quedaría equiparada al efecto del mito. Si bien es cierto que la tragedia puede potenciar un temor inhibitorio de la acción, la catarsis completa no ha de quedarse en la potenciación del temor; ha de favorecer la prudencia. La catarsis sólo es completa en algunos espectadores; en otros puede quedarse en una reflexión inhibitoria. Sucede así cuando el espectador sigue en su reflexión los procesos míticos de identificación con un Todo y de temor inhibitorio.

En el *Edipo* de Sófocles pueden detectarse las distintas reflexiones del público en las intervenciones del coro. La posibilidad de temor inhibitorio aparece casi al final de la obra. El intento de Edipo de escapar a su destino culmina en graves desgracias; Yocasta, su madre y esposa, se suicida al enterarse de la verdad y el mismo Edipo se ciega. Ante este hecho el espectador puede pensar: «Mi destino está fijado y cualquier tentativa de cambiarlo será castigada con desgracias que no llegarían de aceptar resignado lo que se me impone desde el exterior». El coro, como representante del público, enuncia los siguientes versos acordes con esta reflexión:

Ojalá mi destino la sagrada  
 pureza de mis palabras  
 y mis hechos preserve, pues hay leyes  
 soberanas que en el éter  
 celeste engendradas por el padre Olimpo  
 solamente, no han sido  
 producto de la humana  
 naturaleza ni el olvido  
 las hará dormir.  
 Un dios hay en ellas, dios que no envejece.  
 La tiranía es madre de soberbia,  
 soberbia, que, una vez llena

vanamente de afán desmesurado,  
 trepa a las más altas cumbres  
 para caer luego en un fatal abismo  
 de donde no la pueden  
 sacar sus pies. Yo pido  
 que la divinidad no ceje  
 en tan bella empresa.

Nunca en ella cesaré de ver mi apoyo (Sófocles, 1990: v. 863-882).

El espectador que asumiera estas reflexiones no haría nada para evitar cualquier presión, control o exigencia exterior, que interpretaría como el cumplimiento de su destino. Sería alguien perfectamente obediente y sumiso. Sin embargo, la reflexión sobre todo lo que le sucede a Edipo no se acaba en estos pensamientos inhibitorios. El *Edipo Rey* también puede mostrar las ventajas de una acción libre. Edipo ha vencido a la Esfinge que atemorizaba Tebas resolviendo el enigma que le planteaba. El pueblo de Tebas, admirado y agradecido ante esta hazaña, le proclamó Rey. Este hecho, al contrario que el final, invita a vencer el temor ante la Esfinge. La correspondiente reflexión se puede combinar con las dos reflexiones inhibitorias en una que abarque toda la obra: «Tengo un destino inexorable y si trato de cambiarlo seré castigado, pero aun así queda un margen para la acción libre y liberadora». Efectivamente, en una intervención posterior a la recogida anteriormente, el coro declara:

teniendo como un ejemplo  
 tu destino infortunado  
 Edipo, a mortal ninguno  
 tengo por dichoso (*ibíd.*: v. 1192-1195).

¡Ay, hijo de Layo! ¡Si nunca  
 te hubiera visto! Pues ahora lloro  
 terriblemente con agudos lamentos  
 de mi boca; y, sin embargo,  
 gracias a ti pude un día  
 vivir tranquilo y cerrar mis ojos (*ibíd.*: v. 1216-1221).

Si se generalizan los efectos descritos, puede concebirse como trágico cualquier relato que lleve al espectador a afrontar la lucha contra fuerzas superiores a las que controla en el transcurso de la vida como actor-observador en las relaciones sociales. En un sentido amplio, los relatos trágicos coincidirían con éstos a los que Walter Benjamin denominó «cuentos», y que situó entre el mito y la novela: «Lo más aconsejable, y así se lo ha enseñado desde siempre el cuento a la humanidad y se lo enseña hoy a los niños, es salir con astucia y arrogancia al encuentro de los poderes del mundo mítico. (El cuento polariza el coraje dialécticamente: en infracoraje, esto es astucia, y en arrogancia.) El hechizo liberador del que dispone

el cuento no pone a la naturaleza en juego de una manera mítica, sino que indica su complicidad con el hombre liberado» (1973: 324).

## NOVELA

En la novela las tres contingencias quedan separadas. Junto al sentido de la recepción *para* el entorno, que ya se había independizado en la tragedia, aparece el sentido *en sí* de la recepción independiente de la mediación. El sentido *en sí* de la recepción se independiza de la mediación porque el texto escrito tiene suficiente capacidad para proporcionar una vivencia extraordinaria sin representar una situación potencialmente real. La separación del sentido *en sí* de la mediación restringe al máximo la validez del relato. La novela tiene una validez distinta para cada uno de los lectores, en función de su capacidad receptiva. La recepción de la novela se ajusta al significado etimológico de «invento» —de «inventum», participio pasado de «invenire», «invento» puede traducirse como «lo que ha venido dentro» o «lo que ha entrado».

La novela es el relato de la pluralidad no jerarquizada, que ya presenta la configuración individualizada del público moderno. Tanto su elección como su lectura presentan múltiples direcciones. En un primer acercamiento puede parecer que la lectura de novelas carece de efectos socializadores. Si se define como un relato en el que cabe todo sin restricciones, parece más bien que sus efectos sociales son nocivos, destructivos más que constructivos. En cierto modo la idea que tenía Henry James del valor de la novela podría avalar esta primera concepción: «La novela, en su sentido más amplio, es una impresión personal, directa, de la vida; en esto para empezar consiste su valor, mayor o menor según la intensidad de la impresión. Pero carecerá de intensidad, y por ende de valor, a menos que tenga libertad para sentir y decir» (1994: 23).

Pero precisamente la afirmación de la libertad como posibilidad de actos gratuitos y autosuficientes es el efecto específico de la novela. La lectura de novelas posibilita la construcción de un encuentro más allá de la necesidad, donde el consenso y la diferenciación dejan de ser agonales. Se trata de recuperar mediante el juego el carácter lúdico de las relaciones sociales, más allá de la voluntad de poder y de la moral. En palabras de Schiller: «En medio del terrible reino de las fuerzas y en medio del sagrado reino de las leyes, la tendencia estética a la formación construye inobservadamente un tercer alegre reino del juego y la apariencia, en que quita al hombre las cadenas de todas las relaciones y le libera de todo lo que se llama coerción, tanto en lo físico como en lo moral» (en Valverde, 1987: 169). La novela es, pues, una recreación del mundo cotidiano del actor-espectador. Tal efecto es posible porque la lectura no está pautada. La novela no pone restricción alguna a la réplica del destinatario, toda vez que se desarrolla mediante signos lingüísticos escritos, no mediante una representación teatral. Su recepción es la lectura individual, no la asistencia colectiva a una función. El lector

puede clausurar el texto con mayores posibilidades que el espectador de la tragedia, ya que los signos lingüísticos posibilitan más connotaciones que la representación teatral, y la soledad garantiza el aislamiento del contagio emocional.

La lectura de novelas es eficaz cuando el lector obtiene de ella una vivencia al adentrarse en un mundo nuevo, que es su mundo ordinario transformado y que puede ser vivido como posible en cierta configuración límite. La vivencia que proporciona la novela es, de esta manera, trascendente, una salida de lo cotidiano que, al menos en un primer momento, afirma su actualidad desligada del mundo ordinario y opuesta a éste.

En principio, el sentido de la novela no ha de consistir en una transposición de la vivencia a la realidad ordinaria. Incluso puede tratarse cualquier intento de clausurar el sentido de la novela recurriendo a la realidad ordinaria como una modificación de la vivencia que corresponde a las características de la novela como relato. Una primera modificación de la vivencia consiste en referir la novela a la realidad ordinaria. Esta lectura funcionaría, como el mito, por integración. Pero al ser actividad individual no produciría ningún efecto comunitario; quedaría reducido a un ejercicio narcisista de autoafirmación del lector. Otra posibilidad consiste en referir la realidad ordinaria a la novela. Esta lectura funcionaría, como la tragedia, por analogía. Pero por ser la lectura de novelas una vivencia trascendente a partir de la realidad ordinaria particular no queda garantizada la validez social de la referencia. Podría incluso derivar en locura quijotesca. Finalmente, cabe la posibilidad de una comparación en la que se establezca la incompatibilidad entre el mundo vivido en la lectura y el mundo cotidiano. Esta lectura también funciona por oposición, como cualquier lectura estrictamente novelesca, pero puede llevar al lector a perder interés por el mundo cotidiano. Algo como lo que le sucedió a la hermana de Alicia, durante un breve momento después de que ésta le relatara su sueño: «Y mientras continuaba así sentada con los ojos cerrados, casi creyó encontrarse realmente en ese país maravilloso, aunque sabía que con sólo abrirlos todo recobraría su insulsa realidad» (Carroll, 1970: 195).

En la novela la fantasía alcanza al fin independencia como pura ficción. Todo relato que en su recepción demuestre autonomía de la realidad, descubriendo cualquiera de las infinitas direcciones hacia las que puede dirigirse el desenvolvimiento de un mundo, puede considerarse una novela.

## CONCLUSIONES

La reflexión sistemática sobre el curso de las relaciones sociales que ha propiciado el relato fantástico, y que son antecedentes del público de las actuales sociedades de la comunicación, desvela muchos de los procesos que han hecho posible la existencia del público y permite validar la propuesta de Strydom de la triple contingencia como premisa teórica. Poner de manifiesto lo que en la actualidad el público conserve del mito, la tragedia o la novela requiere, obviamente, ir más allá.

Por otra parte, sería un error tratar de buscar una correspondencia unívoca entre los conceptos expuestos en una configuración casi ideal y la realidad social del presente. Ha de admitirse, no obstante, que en los relatos que recibe el público se conservan muchos procesos comunicativos híbridos entre los relatos históricos y otros tipos de relato. Los productos audiovisuales, las metáforas a las que recurren los relatos informativos, las promesas que ofrece la publicidad, incluyen distintos componentes de mito, tragedia o novela cuya comprensión ha de contribuir a entender la sociedad actual.

Las implicaciones teóricas de esta propuesta son bastante claras. En primer lugar permite evitar el determinismo cultural, al cuestionar la necesidad de requisitos culturales externos y previos a la interacción. Como consecuencia, y en segundo lugar, otorga capacidad constitutiva y constructiva a las relaciones comunicativas.

Las implicaciones críticas son bastante más amplias de lo que pueda parecer en una primera impresión. Strydom ha defendido la necesidad de replantear, asumiendo la premisa de la triple contingencia, las aportaciones de Habermas, construidas sobre el supuesto de la doble contingencia (Strydom, 2001, 2006)<sup>10</sup>. El influjo de la doble contingencia se extiende más allá, a un campo que podría llegar a ser reexpuesto en términos de triple contingencia. Se detecta en el concepto de información, si se entiende ésta como significado de la señal que un emisor (A) puede transmitir a un receptor (B) cuando ambos comparten un mismo código. A día de hoy el concepto de información cuenta con una presencia central. Las repercusiones de la proliferación de las denominadas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs) constituyen una de las preocupaciones principales de la Sociología, bajo la asunción casi generalizada de que vivimos en la sociedad de la información.

El hecho de que la Sociología de la Comunicación también haya compartido el supuesto de la doble contingencia, moviéndose en la dualidad emisor-receptor, explica el diagnóstico formulado por Sonia Livingstone en 1990, aceptado como propio por Power, Kubey y Kioussis en 2003: «Si vemos a los medios o los espectáculos como todopoderosos creadores de significados, negamos el papel de las audiencias; si vemos a la gente como todopoderoso creador de significados, negamos la estructura en la que la gente interpreta» (Livingstone, 1990: 23). Después de la primacía del emisor en los primeros trabajos empíricos sobre propaganda y elecciones de Laswell y Lazarsfeld, ha aparecido una reacción que se ha orientado casi en exclusiva hacia el receptor. Se ha llegado a caracterizar a la audiencia, desatendiendo el orden social, como un agregado de consumidores a la búsqueda de mensajes que satisfagan sus necesidades (Rosengren, 1974: 269-286). Y en el extremo más radical, se ha llegado a otorgar plena soberanía al receptor, negando que los medios de comunicación produzcan efectos relevantes (McGuire, 1986).

---

<sup>10</sup> Un ejercicio interesante en esta dirección sería comprobar la relación entre la lectura de novelas en la privacidad de la familia burguesa y la incipiente formación del público, constatada pero no desarrollada por Habermas (1999).

Recurrir a la triple contingencia alimenta la esperanza de que tales aporías dejen de bloquear el desarrollo de la teoría sociológica, para que integre los resultados de la abundante investigación empírica que tiene al público como objeto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1986), *Poética*, Barcelona, Icaria.
- BARTHES, R. (1984), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BELTRÁN, M. (1985), «Cinco vías de acceso a la realidad social», *REIS*, 29: 7-41.
- BENJAMIN, W. (1973), «El narrador», *Revista de Occidente*, 119: 301-333.
- CARROLL, L. (1970), *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid, Alianza.
- DOUGLAS, M. (1976), «Brujería. El estado actual de la cuestión», en AA VV, *Ciencia y brujería*, Madrid, Anagrama.
- FESTUGIÈRE, A. J. (1986), *La esencia de la tragedia griega*, Madrid, Ariel.
- GADAMER, H. G. (1991), *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- HABERMAS, J. (1999), *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- JAMES, H. (1994), *El futuro de la novela*, Madrid, Escuela de Letras.
- LINDEMANN, G. (2005), «The Analysis of the Borders of the Social World», *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 35, 1: 69-98.
- LIVINGSTONE, S. (1990), *Making sense of television*, Nueva York, Pergamon Press.
- LUHMANN, N. (1984), *Soziale Systeme*, Frankfurt, Suhrkamp.
- MANGUEL, A. (1998), *Historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial.
- McGUIRE, W. (1986), «The Myth of Massive Media Impact: Savagings and Salvagings», en Comstock (ed.), *Public Communication and Behaviour*, Orlando, Academic Press.
- NIETZSCHE, F. (1988), *El origen de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- PARK, R. E. (1972), *The Crowd and the Public and Other Essays*, Chicago, The University of Chicago Press.
- PARSONS, T. (1976), *El sistema social*, Madrid, Revista de Occidente.
- y SHILS, E. (1951), *Toward a General Theory of Action*, Cambridge, Harvard University Press.
- POWER, P.; KUBEY, R. y KIOUSIS, S. (2003), «Audience Activity and Passivity», *Communication Yearbook*, 26: 116-159.
- PROPP, V. (1981), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamento.
- ROSENGREN, K. E. (1974), «Uses and gratifications: A paradigm outlined», en J. G. Blumler y E. Katz (Eds.), *The uses of mass communications*, Beverly Hills, CA, Sage.
- SCHWIMMER, E. (1982), *Religión y cultura*, Madrid, Anagrama.
- SÓFOCLES (1990), *Tragedias*, Barcelona, Planeta.
- STRYDOM, P. (1999), «Triple Contingency: The theoretical problem of the public in communication societies», *Philosophy and Social Criticism*, 25, 2.
- (2001), «The Problem of Triple Contingency in Habermas», *Sociological Theory*, 2: 165-186.
- (2006), «Intersubjectivity-interactionist or discursive», *Philosophy and Social Criticism*, 32, 2.
- TARDE, G. (1922), *L'Opinion et la Foule*, París, Alcan.
- TUCÍDIDES (1989), *Historia de la guerra del Peloponeso*, Madrid, Alianza.
- VALVERDE, J. M. (1987), *Breve historia y antología de la estética*, Madrid, Ariel.
- VANDERSTRAETEN, R. (2002), «Parsons, Luhmann and the Theorem of Double Contingency», *Journal of Classical Sociology*, 2: 77-92.