

*Stoa*

Vol. 6, no. 12, 2015, pp. 33-50

ISSN 2007-1868

## EL ÁRBOL DE LA POÉTICA:

Cuatro territorios de la teoría narrativa

DIEGO SHEINBAUM

Departamento de Comunicación

Universidad Iberoamericana

drorian@gmail.com

**RESUMEN:** Estudio introductorio a la teoría narrativa que busca organizar el material de acuerdo a cuatro enfoques: el poético, el retórico, el epistemológico y el ético, definiendo la peculiaridad de cada uno, las principales escuelas y los autores que han influido en su desarrollo. El objetivo es mostrar el abanico de conceptos de esta rama teórica, sus alcances y sus limitaciones.

**PALABRAS CLAVE:** Teoría narrativa · poética · narratología

**ABSTRACT:** An introductory study to Narrative Theory that organizes the material according to four approaches: the poetic, the rhetoric, the epistemological and the ethical. The article shows the major schools and the principal authors that have influenced these developments. The purpose is to explore the scope and limitations of the most important concepts of Narrative Theory.

**KEYWORDS:** Narrative Theory · Poetics · Narratology

¿Qué es la teoría narrativa? ¿Cómo explorar este creciente y diverso cuerpo de reflexiones? Para responder ambas preguntas trazo un mapa diferenciando cuatro territorios: 1) El poético-narratológico, 2) el retórico-político, 3) el cognitivo-epistemológico y 4) el ético-antropológico. Para avanzar por ellos me apoyo en metáforas cartográficas, ópticas y botánicas. Si el mapa tiene la forma nebulosa de las cartografías medievales, esto se debe menos, espero, a mi impericia, y más a que las vastas dimensiones de la teoría narrativa hacen imposi-

ble explorarla de manera completa por una sola persona. Además, sus fronteras cambian según las perspectivas, y su topografía se transforma al calor de los debates. Una misma noción o un mismo autor podrían encontrarse en dos regiones; por ejemplo: las historias enmarcadas que ubico en la zona retórica como un fenómeno que multiplica la situación narrativa, podrían estar en la parte narratológica refiriéndose simplemente a los distintos niveles de narración. De manera similar, Martha Nussbaum, con su libro *Love's Knowledge*, aparece en la parte ética pero sería natural situarla con su libro *Upheavels of Thought*, en la región cognitiva. Esta es una de las principales razones por las que utilizo el segundo conjunto de metáforas y hablo de enfoques y perspectivas, ya que entiendo que un autor puede analizar un mismo fenómeno con distintas ópticas. Bajo esta imagen el tránsito por las cuatro regiones se convierte en un juego de ponerse y quitarse lentes, donde, el enfoque retórico nos da una visión ampliada del poético, mientras el cognitivo nos ofrece un *close-up*. El tercer conjunto de metáforas gira en torno a la figura del árbol, imagen que permite esbozar un cierto desarrollo histórico y situar distintas escuelas, autores y nociones dentro de cada una de estas grandes ramas. Hay que advertir que el árbol ha crecido de manera irregular, cubriéndose de hojas en ciertas partes y secándose en otras. Este crecimiento irregular responde, por una parte, al curioso fenómeno de los giros que cada década se ponen de moda en la academia (el giro lingüístico, el giro ético, el giro de los estudios culturales) y, por otra, a los impulsos históricos y metodológicos que hacen que ramas como la narratología, tan cercana de nosotros y tan sistematizada, parezca tener la fortaleza y la altura de un tronco poblado de cientos de nociones. Sin duda, académicos como David Herman y Monika Fludernik han recorrido la teoría narrativa con más erudición y mayor rigor; esfuerzos colectivos como *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* lo han hecho de manera más exhaustiva. La contribución mínima de este escrito está, en todo caso, en la forma de reunir y organizar el material en un solo cuerpo y a las peculiares vecindades que establezco sin reprimir un sesgo subjetivo.

Antes de recorrer los cuatro territorios es pertinente aclarar que entiendo a la teoría narrativa como una nueva disciplina académica, con raíces profundas, que ha vivido una expansión durante las últimas décadas (Herman 2005; Fludernik 2009). Este florecimiento se

debe, en gran medida, a dos fenómenos simultáneos y afines. Primero, a la manera en que la teoría narrativa se ha liberado de la camisa de fuerza que la confinaba al estudio de textos literarios, de tal manera que hoy son comunes los análisis de diferentes formatos y medios, desde la novela gráfica y el comic, a los relatos en medios interactivos, pasando por los medios audiovisuales, hasta las conversaciones cotidianas cara a cara. Gracias a ello las narraciones ya no son estudiadas exclusivamente a través del paradigma de la novela o la historiografía. Este desarrollo ha extendido la conciencia de que las narraciones se encuentran por todas partes: en los tribunales y en los historiales médicos, en las terapias psicoanalíticas y en las crónicas deportivas, en las aulas y en las historias de la física. Lo cual implica que en nuestra vida cotidiana todos nos desempeñamos como narradores, aunque, con frecuencia, inconscientes (Abbott 2008; Fludernik 2009). El segundo fenómeno es el giro narrativo que se ha dado en las humanidades, la serie de esfuerzos para estudiar este universo de narraciones, no sólo desde la disciplina literaria, sino desde el derecho, las ciencias cognitivas, la teoría política y, por supuesto, los estudios culturales (Herman 2005). Si bien la teoría narrativa tomó altura durante las décadas de los sesentas y setentas utilizando a la lingüística de Sausurre como ciencia piloto (Herman 2005), hoy utiliza diversos motores para planear sobre nuevos territorios. Claro que la expansión encarna peligros. El giro narrativo en las ciencias sociales ha hecho que la noción de narración se utilice de manera promiscua e imprecisa, hasta el punto que la elasticidad del término, que en principio parecía una virtud, se ha convertido en un problema. Algunos aplican un correctivo metodológico y buscan definir de manera clara el objeto de estudio. Por ejemplo, Luz Aurora Pimentel (1995) circunscribe las narraciones a relatos para los cuales el narrador es constitutivo, dejando con ello fuera el cine, el teatro y otras artes. Este rigor tiene su costo. En vez de ver a las nociones como herramientas que nos ayudan a apreciar de manera más aguda y enriquecedora las historias, se intenta formar con ellas un sistema independiente y proscribir ciertos usos. (Bastaría con pensar que la presencia de un narrador es constitutiva sólo en el caso de las narraciones verbales). Lo que es cierto, como he señalado, es que la expansión hace prácticamente imposible una visión de conjunto. Los estudios no sólo se acumulan con los años y en

distintas geografías, sino que se multiplican en su trato con otras disciplinas, volviendo prácticamente imposibles los recuentos históricos. Esto ha suscitado continuas discusiones sobre la definición de la disciplina, la cual intenta afirmarse haciendo contorsiones o contrayendo matrimonio con tendencias y modas. Así, junto con las distintas denominaciones (narratología-estructuralista, narratología-postclásica, narratología-postmoderna) tenemos narratología con modulaciones formalistas, dialógicas o fenomenológicas; acercamientos topológicos o deconstructivistas; variaciones cognitivas o constructivistas; enfoques históricos, ideológicos, antropológicos, posturas feministas, especulaciones queer, exploraciones corporales (Prince 2005, p. 372). Dentro de este cuerpo cambiante intento explorar cuatro regiones cuyas fronteras se traslapan hasta el punto que puede parecer arbitraria la delimitación. Llamaré la atención no sólo las áreas sino las escuelas y académicos que ubico en ellas, pero espero que las razones queden claras, conforme avanzo en la exposición.

### **1. Enfoque poético-narratológico**

*La poética* de Aristóteles es la raíz y tronco del cual surge la teoría narrativa. Si bien Platón es el primero en tratar las nociones de mimesis y diégesis refiriéndose a los momentos cuando el autor habla por sí mismo o cuando imita la voz de otros, es Aristóteles quien da nombre a la disciplina (De Jong 2005). Él define, discute y desarrolla nociones claves como son: trama, personaje mejores o peores que nosotros, los géneros de la tragedia y la comedia, la estructura con sus principios, mitades y finales; la acción como aquello impulsado por el carácter o pensamiento que conlleva un resultado; la importancia de las volteretas, los reconocimientos y la catarsis. Asimismo, de la obra de Aristóteles brotan la teoría de los géneros y la teoría de la adaptación cuyas investigaciones considero fundamentales para entender la manera en que las historias funcionan y los tipos que existen. Por eso mostraré brevemente algunos desarrollos hacia dentro de ellas, comenzando por la teoría de los géneros. El acto inaugural de la poética aristotélica es centrarse en el fenómeno de la imitación y diferenciarlo de acuerdo a tres criterios: el medio de representación, el objeto de representación y el modo. De aquí nace la división entre la lírica, drama y épica que será retomada por Goethe y la teoría narrativa de

cepa germánica (Fludernik 2009). Sin embargo, muchos siglos antes, bajo la influencia de la poética de Horacio, el afán descriptivo que tiene la teoría de los géneros en Aristóteles se combinará con un aliento prescriptivo. Será hasta los siglos xvii y xviii que los escritores problematizarán las divisiones tradicionales de género a través de parodias, híbridos y la incorporación de formatos como la carta o el diario que no eran pensados como miméticos (Kearns 2005). Ya en el siglo xx, la teoría de los géneros enfrentará el problema de un universo de narraciones complejo, diverso y en expansión, que se volverá todavía más difícil de caracterizar una vez que se muestre la imposibilidad de diferenciar en términos formales entre narraciones literarias y no literarias. Este nuevo escenario impulsará una teoría de corte funcionalista que crecerá en las regiones que he denominado retórica y cognitiva. Pero de manera paralela, se darán otro tipo de exploraciones que, por su gran aliento y originalidad, es pertinente mencionar, como son las de Eric Auerbach y Northrop Frye. Ambas tienen su origen en el modelo aristotélico de los géneros, aunque crecen en direcciones contrarias al tratar de explicar las continuidades y discontinuidades dentro de la tradición literaria occidental. El primero concibe el curso completo de la literatura occidental como la lenta erosión de la división elitista del modelo griego con su clara dicotomía, tragedia sobre comedia, nobleza sobre pueblo, cabeza sobre cuerpo (sexo y panza), y la irrupción de un realismo, alentado por la ética cristiana, que le dio dignidad a los géneros considerados bajos (Auerbach [1953] 2003). Mientras el segundo sugiere que el material mítico y la división aristotélica entre tragedia y comedia sobrevive el advenimiento del realismo. Más que muerte del mito, propone su desplazamiento por cinco modos anclados en la naturaleza superior o inferior de los personajes, definida de acuerdo a su poder sobre el entorno natural y otros seres humanos (Frye [1957] 1990).

El primer brote de la teoría de la adaptación se encuentra también en la diferencia que traza Aristóteles de acuerdo al medio de representación. Desde entonces los análisis, estudios y reflexiones en torno a la adaptación se han acumulado balanceando el énfasis entre la especificidad de los medios y las migraciones que se dan continuamente entre ellos. Aquí sólo haré un esbozo de su definición, reuniré ejemplos de su rico vocabulario y citaré lo que considero sus fundamentos con-

temporáneos. Es posible definir la adaptación como la representación de una obra en otro medio o en el propio (Elliott 2005). La práctica de la adaptación se distingue de la cita, la referencia o la alusión por la manera en que establece una relación más sostenida y profunda con su fuente. Lo mismo hace la apropiación pero con una actitud más crítica, no siempre señalando su vínculo con la fuente (Sanders 2005). Hay quienes prefieren referirse a ella como transposición (Wagner 1975) o como transmedialización (Bruhn 2000). En general, los vocabularios para denotar los procesos de adaptación son cambiantes y elásticos. En la época victoriana se hablaba de “robar, apropiarse, heredar, asimilar, ser influenciado, inspirado, depender, estar en deuda, estar perseguido, ser poseído, rendir homenaje, hacer una imitación o guardar un eco” (Poole 2003, p. 2). Actualmente hay un sinfín de términos: variación, versión, interpretación, imitación, aproximación, suplemento, incremento, improvisación, precuela, secuela, continuación, hipotexto, hipertexto, reescribir, reelaborar, remodelar, revisión y reevaluación (Sanders 2005).

Más allá de su denominación, la teoría de la adaptación examina los impulsos, procesos, metodologías e ideologías de estos fenómenos culturales, que a su vez han sido profundamente influenciados por los movimientos teóricos como el feminismo, el posmodernismo, el postcolonialismo, los estudios gay y lésbicos (Sanders 2005). La práctica y la teoría de la adaptación han cobrado auge gracias a la crítica del discurso de la fidelidad y la crítica post-estructuralista de las nociones de origen, pureza y esencia. Poetas y críticos han ayudado a repensar la idea de originalidad y la relación paradójica que guarda con el canon. T.S. Eliot (1919) sugiere que la creatividad y el significado surgen de la relación con otros textos y autores. Harold Bloom (1971) entiende esta relación como una lucha edípica donde el robo, el crimen y la traición permiten al autor abrirse espacio en el terreno de la imaginación. En ambos emerge la adaptación como una práctica conservadora que insiste en la autoridad de una selección de textos. Sin embargo, escritoras como Adrienne Rich (1971) ponen más el acento en la subversión, en la necesidad de reescribir la tradición para liberarse de ella. Este señalamiento se han convertido en una gran veta dentro de los estudios culturales donde se reconoce que el problema central de cualquier tradición es la habilidad de reconocer no sólo quienes son parte

de ella, sino también los que han sido excluidos en distintos momentos o confinados a los márgenes (Elliott 2005).

Por último y de manera más extensa, me gustaría referirme a la narratología estructuralista que puede pensarse como el tronco principal de la teoría narrativa. Si bien en Aristóteles se encuentra ya un estudio de las constantes, las variables y las combinaciones posibles, no hay en ella la sistematización de los elementos de la narración que caracteriza a este acercamiento. Para ello hay que esperar hasta principios del siglo xx, al trabajo de los formalistas rusos, retomado, extendido y reformulado, de acuerdo a la lingüística de Saussure, por los estructuralistas francés en la segunda mitad del siglo (Herman 2005). Durante los años sesenta y setenta, la narratología se consolidó en Estados Unidos y en Europa alrededor de una serie de nociones. Entre ellas destaca la diferencia entre historia y discurso narrativo (Shklovsky 1929; Genette [1972] 1983; Chatman 1978) que aborda respectivamente el qué y el cómo de la historia, distinción que llama la atención sobre las dos lógicas temporales que son constitutivas de una narración, el tiempo del relato y el tiempo de su representación (Abbott 2008). Con ello se inaugura el intento de definir la narración y diferenciarla de otros tipos de texto como la descripción o la argumentación (Chatman 1990). La dicotomía historia y discurso narrativa también hace posible explicar la diferencia entre versiones de una misma fábula, ya sea a través de sucesos constituyentes y sucesos complementarios (Tomashevsky 1925; Barthes 1966; Chatman 1978) o de las diferentes perspectivas y ordenamientos temporales (Genette 1983; Fludernik 2009). Es un binomio que explica una serie de artificios centrales para el arte de la narración: su forma casi inherente de retardar la acción (Shklovsky 1929), el manejo de la curiosidad, el suspenso y la sorpresa (Sternberg 1978), su progresión por dos ejes: el relativo al conocimiento, con preguntas cuyas respuestas son pospuestas, y su avance por las acciones, que crea expectativas de eventuales consecuencias (Barthes 1966); el manejo del orden, la duración y la frecuencia (Genette 1983), con sus distintas distorsiones cronológicas, sus cambios de velocidad que van desde la elipsis, el resumen, la ralentización y la escena, hasta la pausa (Fludernik 2009), y las coloraciones que toma gracias a los focalizadores a través de la cual percibimos la historia, y de las voces que tejen el discurso (Genette 1983).

Una distinción central es entre narradores y autores de carne y hueso, aunque se articula de manera diferente en la narratología anglosajona y en la tradición germánica. Para esta última la figura del narrador es constitutiva del género. Siguiendo la tradición clásica, su presencia distingue a la épica del drama. Si bien hay debate sobre la nomenclatura, ambas tradiciones distinguen entre narradores externos e internos, entre las distintas personas gramaticales que sitúan al narrador en relación a los personajes de la historia, entre los diferentes grados de encarnación de los narradores y las capacidades para penetrar los mundos interiores de otros, así como las maneras de representar las palabras y los pensamientos, ya sea de manera directa, indirecta o indirecta libre (Fludernik 2009). Otras distinciones claves son entre estructuras paradigmáticas y sintagmáticas que permiten seguir la manera en que la narración se extiende de manera horizontal y vertical (Jakobson 1971); la precisión entre personajes y actantes que aclara la distribución de funciones o roles (Greimas 1984); la reformulación de la unidad aristotélica en un estructura formada por un equilibrio inicial, una perturbación y un nuevo equilibrio (Todorov 1968), y la noción de intertextualidad, que se entrelaza con la teoría de la adaptación y en la medida que es central para el estructuralismo es importante explicarla. La intertextualidad señala a cualquier texto como una permutación de textos. Existe la noción absoluta y la limitada (Moraru 2005). La primera la entiende como un atributo intrínseco y universal de los textos (Kristeva 1976), mientras la segunda restringe el término a los textos rastreables (Genette 1982). La primera entiende a la sociedad, la historia y la cultura como textos, de tal manera que alienta a situar las narrativas no sólo en la encrucijada de otras narraciones literarias sino hacia dentro de los textos más amplios de la raza, el género, el sexo, la clase o el imperio. Mientras que la segunda sigue todas las posibles relaciones del texto A y el texto B: alusión, comentario, parodia, pastiche, plagio, ironía, parafraseo y cita.

Por supuesto, ésta es sólo una pequeña muestra del largo catálogo de nociones, derivaciones y pequeños artificios desarrollados por la narratología. Académicos como Gerald Prince ofrecen un vistazo más nutrido y fulgurante a las infinitas posibilidades que ofrece al arte de narrar en el manejo de tiempos, espacios, tramas, personajes y usos del lenguaje (Prince 2003). La fuerza del enfoque narratológico reside

en el rigor de su taxonomía y en la febril precisión de sus nociones. Ahí yace también su talón de Aquiles. Es tan numeroso el catálogo de herramientas conceptuales que los teóricos, en el mejor de los casos, se pierden en su inventario y, en el peor, dejan que el objeto de estudio quede asfixiado por un cuerpo de nociones demasiado pesado. En comparación, enfoques poéticos-filosóficos como los de Auerbach, Frye y Bajtín poseen una deliciosa ligereza. Su pequeña caja de herramientas les permite explorar narraciones de manera mucho más ágil e intrépida; su método de composición transpira un equilibrio entre las alas de la intuición y el rigor, entre el arte y la ciencia.

## **2. Enfoque retórico-político**

Distinguir el enfoque retórico del poético es como señalar las diferencias entre dos hermanas gemelas. Al explorar narraciones, ambos intentan explicar su funcionamiento. La diferencia es una cuestión de énfasis y de amplitud. En vez de concentrarse en la narración, el enfoque retórico explora las complejas relaciones entre autor, texto y lector; entre los procesos de producción, procesamiento y recepción donde se entreveran aspectos comunicativos y políticos. Este proceso de ampliación se nota en las mismas definiciones. Mientras que en el campo de la poética Abbott define la narración como la representación de un suceso o una serie de sucesos; en el campo de la retórica Phelan y Rabinowitz la definen como “alguien contándole a otro, en cierta ocasión y con ciertos propósitos, que algo le ocurrió a alguien o algo” (Phelan y Rabinowitz 2004, p. 3). Para profundizar en las implicaciones de este enfoque, a continuación, me concentro en cuatro desarrollos: la escuela de Chicago, la escuela de Constanza, la obra de Mijaíl Bajtín y, por último, una rama de la hermenéutica que insiste en la dimensión ideológica de las narraciones.

El estudio retórico ha recibido un fuerte ímpetu de la escuela de Chicago. Sus reflexiones gravitan en torno al esquema de comunicación narrativa, de la figura del narrador y de las diversas relaciones que entabla con el autor, los personajes y los lectores. En esta configuración es central la figura del autor implícito. Se trata de la personalidad que reconstruye el lector a través de las decisiones, juicios y visiones que percibe en el texto. La diferencia entre narrador y autor implícito permite esclarecer las narraciones no confiables (Booth 1961), donde el

autor implícito establece una especie de diálogo con el lector a espaldas del narrador. Asimismo, hace más patente la falibilidad del narrador a la hora de percibir, reportar o evaluar los sucesos (Phelan 2005); parcialidades que pueden ser conscientes o inconscientes, deliberadas o fruto de la ingenuidad.

Estas reflexiones son complementadas por la escuela de Constanza, que se desarrolla en torno a la figura del lector. Es una rama que surgió a principios de los años setentas como parte de los movimientos de emancipación que cuestionaron figuras de autoridad en distintos campos de la sociedad y de la cultura; en este caso, la tendencia de los estudios literarios a centrarse en el autor y en el texto. La escuela de Constanza es una de tantas que atiende las condiciones, procesos y efectos que influyen la lectura de un artefacto cultural (Schneider 2005). La diferencia entre estas teorías radica en la importancia que le dan: 1) al lector o al texto; 2) los modelos que utilizan para explicar la interacción, y 3) la relevancia que se le da a los códigos culturales. (Schneider 2005). Los dos principales exponentes de la escuela de Constanza son Jauss (1982) e Iser (1972). El primero insiste en las maneras en que el horizonte de expectativas del lector cambia históricamente. Las expectativas son en cierta medida establecidas a través del uso de los géneros y las convenciones literarias. Por su parte, Iser se concentra en la manera en que el lector contribuye al significado del texto y las restricciones dadas por la pre-estructuración de estos significados en el texto (Schneider 2005). Dentro del campo de la retórica su noción del lector implícito tuvo importantes consecuencias: completó el esquema de comunicación narrativa con la serie de figuras que incluyen autor, autor implícito, narrador, narratario, lector implícito y lector; y clarificó la manera que las interacciones se multiplican hacia dentro de la narración permeando los diferentes niveles que establecen las narraciones marco o los momentos en que los personajes se convierten en narradores (Genette 1983; Bal 2009; Fludernik 2009). Este esquema de comunicación también se multiplica hacia afuera, hacia los paratextos que van desde la solapa del libro o el cartel de la película hasta las conversaciones que influyen sobre la manera en que percibimos las historias (Genette 1983).

Esta veta tiene muchas afinidades con la teoría de Mijaíl Bajtín, pensador que ha mostrado cómo el esquema de comunicación narrativo

penetra en las narraciones desde los elementos más nucleares y mínimos hasta las formas culturales más complejas. En el nivel más básico de cada enunciado, Bajtín llama la atención sobre las interacciones entre acentos, perspectivas, voces y versiones. De igual manera nos muestra las relaciones que se establecen hacia afuera, más allá de las fronteras de la narración, con otros libros, autores, géneros y discursos sociopolíticos. Bajtín enfatiza la dimensión ideológica. Para él cada pronunciamiento carga un contenido y un conjunto de valores asociados con la dicción y la sintaxis. De tal manera que ningún hablante posee completamente su pronunciamiento, ya que sus palabras han sido utilizadas por otros y cargan con las marcas de pronunciamientos previos (Bajtín 2011 [1929]). El término heteroglosia le sirve para señalar la pluralidad de dialectos sociales, regionales, generacionales, profesionales que conforman la lengua de una sociedad. Entre ellos se establecen relaciones de poder y jerarquías, con algunos más reconocidos oficialmente y, por lo tanto, con mayor autoridad.

En este sentido apunta la rama de la hermenéutica que insiste en la dimensión ideológica de la comunicación narrativa, enfatizando el gran poder que ejercen las narraciones sobre nosotros y, también, el poder que el lector tiene sobre ellas (Abbott 2008). Roland Barthes y Frank Kermode han llamado la atención sobre tres instrumentos retóricos: el efecto de causalidad, el proceso de normalización y las historias maestras (Barthes 1966; Kermode 1983; Abbott 2008). El primero es el resultado de la lógica inherente a las historias, su distribución secuencial de los eventos crean la ilusión de que hay una causalidad entre ellos, cuando no necesariamente es así. La sucesión parece tan natural que dejamos de hacer preguntas incómodas. Algo similar ocurre con el efecto de normalización que se apoya en la tendencia de las historias a excluir la disonancia e imponer una coherencia narrativa. Lectores y espectadores somos deleitados por las estabildades de un relato, más que por las inestabilidades o los huecos (Kermode 1979). El tercer instrumento quizá es el más poderoso, se trata de las historias maestras, relatos arquetípicos que determinan nuestra identidad; tramas como la cenicienta o el sueño americano que articulan nuestros valores. Junto con el poder de la historias, Abbott insiste en el poder que tiene el lector sobre ellas, la manera en que llenamos y nos apropiamos de las ambigüedades y de los huecos; cómo resolvemos es-

tas indeterminaciones proyectando nuestras experiencias. El efecto de causalidad, la normalización y los huecos se vuelve crucial al observar las diferencias entre narraciones documentales y narraciones ficcionales. Si bien ambas despliegan una historia y un discurso narrativo, sólo en el caso de los relatos documentales hay un ineludible lazo de referencialidad, que las une a evidencias, de tal manera que los huecos y las ambigüedades no pueden ser llenados de cualquier manera (Abbott 2008). Pero para comenzar esta discusión vale la pena adentrarse en el siguiente territorio.

### **3. El enfoque cognitivo-epistemológico**

Si la perspectiva poética ve los relatos como artefactos y la retórica como interacciones, la cognitiva explora las historias como andamiajes mentales e instrumentos de conocimiento. Afirma que las narraciones son nuestra forma de comprender el tiempo, el cambio y los procesos. A diferencia de la ciencia que entiende los fenómenos como instancias de patrones generales, las historias se centran en sus particularidades (Herman 2009). Dentro de esta área me concentraré en dos desarrollos. Por colindar con el enfoque retórico, primero me ocuparé de la vertiente epistemológica que explora el estatus de verdad de las historias documentales, para después tratar la rama estrictamente cognitiva que explora las relaciones entre las estructuras inteligentes y las estructuras narrativas; en particular, la relación con las percepciones, la imaginación y el razonamiento (Jahn 2005).

Los debates teóricos en torno a la historiografía han desnudado las implicaciones epistemológicas de las narraciones, en por lo menos cuatro aspectos: 1) las afirmaciones de verdad sobre algo que no existe, 2) la delimitación de los fenómenos que tratamos de narrar, 3) Los problemas inherentes a la causalidad y 4) el entrelazado de una trama. Para explorarlos de manera breve me apoyo en distintas escuelas del pensamiento histórico. El constructivismo intenta responder la pregunta de cómo podemos hacer pronunciamientos verdaderos sobre fenómenos que ya no existen. Concede que la realidad histórica no existe, pero sí la evidencia. En ese sentido el trabajo del historiador consiste en recolectar toda la evidencia relevante, analizarla de manera rigurosa para hacer conjeturas sobre lo que pudo haber sido el pasado. Estas conjeturas son construcciones y nunca pueden reemplazar al

pasado. La verdad histórica se sustenta, no en la correspondencia con los hechos históricos, sino en lo que hace mejor coherencia dada la evidencia existente (Akersmith 2005).

Por su parte, la llamada escuela de los abnormalistas se pregunta por el tipo de fenómenos en que centramos nuestra atención. Sostiene que sólo nos preguntamos por aquellos fenómenos que escapan a lo normal, con la inevitable implicación que lo anormal está definido por la posición moral y política del historiador, ya sea de manera consciente o inconsciente (Akersmith 2005). Emparentado con este problema está la cuestión de los requerimientos que se deben satisfacer para que una explicación causal sea aceptable. Mientras los causalistas utilizan el modelo de la ley de cobertura (CLM, sus siglas en inglés), donde para explicar un evento “B” se requiere una regla general que afirme que si un evento “A” ocurre, un evento “B” también ocurrirá, y afirma que un evento “A” se ha observado; Arthur Danto señala que para que este modelo funcione los sucesos tiene que ser re-descritos como tipos de sucesos para poder encontrar una ley general que los explique, con la desventaja de que, al ampliar la distancia entre el evento histórico concreto y la descripción de acuerdo a la cual es explicado, se pierde justamente lo singular del acontecimiento (Akersmith 2005).

Por último está el problema de la trama. Por ser una cuestión en la que convergen las reflexiones sobre historiografía y las reflexiones literarias tiene muchas implicaciones. Hayden White señala que el acostumbrado entramado que impone motivos inaugurales, transicionales y finales a ciertos sucesos es algo que no pertenece inherentemente a ellos sino que es construido de manera artificial por el historiador. Para White el mundo se nos presenta bajo secuencias sin principio ni final y los atributos formales de las historias son expresión de un deseo o una fantasía y, frecuentemente, intentan imponer una “autoridad moral”. El historiador, a veces de manera inconsciente, se apoya en estructuras y tropos literarios para darle coherencia a este material. Estas reflexiones convergen con la insistencia de la narratología estructuralista en que la perspectiva es inherente a la narración ya que involucra una selección, hasta el punto que cada historia puede ser explicada de acuerdo a una perspectiva particular, donde emerge la visión del autor, su nacionalidad, el lugar de origen, la época en la que escribe y la manera en que está entretejida de acuerdo a un público que tiene

ciertos prejuicios, convicciones y expectativas históricas. Precisamente, la manera en que situamos los hechos, personajes y lugares centrales y periféricos en una historia documental o ficticia, tiene que ver con la perspectiva desde donde narramos (Fludernik 2009, p. 3).

Otros autores intentan reconciliar los señalamientos de White distinguiendo entre conocimiento y comprensión (Mink 1966). Para ellos el conocimiento es algo colectivo que nos permite saber datos de manera aislada: el nombre completo de Voltaire o la longitud de Vancouver. Mientras la comprensión es individual, es la manera de ver las-cosas-juntas, y nada tiene que ver con lo falso y lo verdadero (Mink 1966). En la posición contraria está el enfoque fenomenológico. Pensadores como David Carr afirman que las narraciones son la base de nuestras percepciones, acciones y experiencias. Sin nuestra capacidad de retención y anticipación no podríamos identificar la singularidad de una nota en una melodía, no podríamos ni siquiera realizar acciones tan sencillas como golpear una pelota con una raqueta. Patrones narrativos más amplios y sofisticados sólo extienden esta capacidad que tiene la dimensión práctica de orientarnos en el mundo. Es decir, antes que el estatus cognitivo, poético-estético o retórico, las historias tienen una dimensión práctica (Carr 1986).

La segunda área, la propiamente cognitiva, ha crecido en torno a la inteligencia artificial y a la teoría de los mundos posibles. Los investigadores de inteligencia artificial han desarrollado una serie de nociones operativas, como los marcos, *scripts* y reglas de preferencia, que permiten simular la manera en que los humanos conocemos, evaluamos y tomamos decisiones de acuerdo a ciertos esquemas. Los marcos tiene que ver con situaciones, por ejemplo: ver un cuarto o hacer una promesa, mientras que los *scripts* cubren secuencias de acciones estándares: jugar fútbol, ir a un cumpleaños, comer en un restaurante. Estos desarrollos han fortalecido la idea de las narraciones como instrumentos cognitivos, sistemas que apoyan y amplían nuestra inteligencia, estrategias de organización y solución de problemas en diferentes contextos (Herman 2009). En este sentido, las historias son bocetos de situaciones y de mundos en cambio. Ellas nos permiten navegar la zanja entre lo que esperábamos y lo acontecido. Su flexibilidad registra las reglas y los cánones del mundo y las transgresiones o desvíos de ellos (Herman 2009). Este acercamiento apoya la teoría de mundos posibles, donde

las historias son vistas como el hábitat, tanto de los mundos comunes que habitamos como de nuestros mundos privados: de los sueños, los recuerdos, las intenciones o los deberes. Bajo esta óptica, las historias son bosquejos de mundos posibles y también de la lucha por actualizarlos, ya sea al interior de los individuos o en el exterior, en el forcejeo entre diferentes actores (Herman 2009; Ryan 2005).

#### **4. Enfoque ético-antropológico**

Para terminar este breve itinerario por la teoría narrativa abordo la perspectiva ética, que enfatiza la manera en que las historias dan cuenta de las decisiones que humanos, o seres con rasgos antropocéntricos, tomamos en coyunturas; decisiones que implican ciertos riesgos y cuyas consecuencias son evaluadas de acuerdo al trasfondo de los caminos no tomados (Sternberg 1978). Es un enfoque donde se pueden distinguir tres vertientes (Korthals 2005). La primera proviene de la tradición humanista que en la segunda mitad del siglo xx vio en la literatura un complemento a la filosofía moral, particularmente en la novela, cuya forma y desarrollo temático coinciden con el objeto de estudio de la ética: la acción y el carácter, los impulsos conflictivos, la manera que los deseos y las elecciones se desenvuelven en el tiempo. Desde esta perspectiva, la ficción narrativa ejercita nuestra deliberación moral en un nivel vivencial, práctico, sugiriéndonos alternativas de cómo vivir una buena vida. Al mismo tiempo, la novela desarrolla un lenguaje más rico y sutil en torno a las situaciones, las emociones y evaluaciones morales (Nussbaum 2002; Taylor 1989; MacIntyre 1984). La segunda vertiente ataca las nociones centrales de esta tradición humanista: el sujeto autónomo, la verdad y el sentido. Advierte la complicidad de la ética humanista, supuestamente universal, con el imperialismo, con los regímenes patriarcales y con otras formas de explotación y exclusión. Es una perspectiva que podría denominarse “ética de la alteridad” y que rescata la literatura en la medida que nos arroja a la extrañeza irreductible del otro, posterga sus propios significados, frustra las expectativas de cierre y totalidad de los lectores, expone la rigidez y parcialidad de la moralidad, elogia la capacidad transgresora de la imaginación y se regocija en la ambivalencia (Levinas 1981; Derrida 1992; Lyotard 1984). Por último, la tercera vertiente tiene un énfasis más antropológico. En esta concepción el otro no aparece tan

extraño ni inefable. El énfasis está en su palabra. Es una aproximación que no traza una distinción entre los hechos y las interpretaciones. Para ella es fundamental la interpretación del mundo social que los actores desarrollan por sí mismos. En el lenguaje, en los parentescos, en las alianzas matrimoniales, en rituales y las expresiones corporales, se explora el incesante esfuerzo de individuos y grupos de definirse y definir al otro (Augé y Colleyn 2006; Bajtín 2011 [1929]). Las relaciones entre identidad y alteridad no están dadas sino que recomponen continuamente.

Esta última perspectiva es pertinente en un mundo donde el capitalismo ha derrumbado las barreras que separaban a distintos universos sociales, donde ya no hay culturas aisladas y su interdependencia queda dolorosamente al descubierto. La mayoría de las personas ven cambiadas sus situaciones de vida por decisiones tomadas en otra parte. Sus destinos son trastornados de manera concreta por fenómenos demográficos, biomédicos, ecológicos, económicos y políticos que escapan su control, pero que los acerca a otro grupos sujetos a las mismas limitaciones (Augé y Colleyn 2006). Por estas razones los análisis que se hacen desde esta perspectiva tienen mucho potencial. Aunque de ninguna manera están reñidos con los tres enfoques que hemos abordado antes. Por el contrario, teóricos como Mijaíl Bajtín, muestran los fecundos resultados de la polinización entre las áreas antropológica, cognitiva, retórica y poética, que hemos intentado explorar a lo largo de este estudio.

### Referencias

- Abbott, H. P., 2008, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge.
- , 2005, “Narration”, en Herman, Jahn y Ryan (eds.) 2005.
- Ankersmit, F., 2005a, “Historiography”, en Herman, Jahn y Ryan (eds.) 2005.
- , 2005b, “Narrative Explanation”, en Herman, Jahn y Ryan (eds.) 2005.
- Aristóteles, 1995, *Poetics*, trad. S. Halliwell, Harvard University Press, Cambridge.
- Augé, M. y J. P. Colleyn, 2006, *The World of the Anthropologist*, Bloomsbury Academic, Londres.
- Auerbach, E., 2003 [1953], *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton.

- Bajtín, M., 2012 [1929], *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. T. Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México.
- Bal, M., 2009, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto.
- Barthes, R., 1977 [1966], "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", trad. S. Heath, en *Image Music Text*, Hill & Wang, Nueva York.
- Booth, W. C., 1961, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Bruhn, S., 2000, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Pendragon, Hillsdale.
- Carr, D., 1986, *Time, Narrative and History*, Indiana University Press, Indianapolis.
- Cohn, D., 1978, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton.
- , 1999, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Chatman, S., 1978, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca.
- Danto, A. C., 1985, *Narration and Knowledge*, Columbia University Press, Nueva York.
- De Jong, I., 2005, "Ancient Theories of Narrative (Western)", en Herman, Jahn y Ryan (eds.) 2005.
- Genette, G., 1980 [1972], *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca.
- Fludernik, M., 2009, *An Introduction to Narrative*, Routledge, Nueva York.
- Frye, N., 1990 [1957], *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton.
- Herman, D., 2009, *Basic Elements of Narrative*, Blackwell, Nueva York.
- Herman, D., M. Jahn y M. L. Ryan (eds.), 2005, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, Londres.
- Iser, W., 1974, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres.
- Jakobson, R., 2011 [1971], "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", en *Fundamentals of Language*, Nabu Press, Nueva York.
- Jauss, H. R., 1982, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. T. Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Kearns, D., 2005, "Genre Theory in Narrative Studies", en Herman, Jahn y Ryan (eds.) 2005.
- Kermode, F., 1979, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, Cambridge.
- , 1983, *The Art of Telling. Essays on Fiction*, Harvard University Press, Cambridge.
- Korthals, L., 2005, "The Ethical Turn", en Herman, Jahn y Ryan (eds.) 2005.
- MacIntyre, A., 1984, *After Virtue*, University of Notre Dame, Notre Dame.

- Mink, L., 1966, "The Autonomy of Historical Understanding", en *History and Theory*, vol. 5, num. 1, pp. 24-27.
- , 1970, "History and Fiction as Modes of Comprehension", en *New Literary History*, vol 1, num. 3, pp. 541-58.
- Moraru, C., 2005, "Intertextuality", en Herman, Jahn, y Ryan 2005.
- Nussbaum, M., 2002, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Cambridge.
- Phelan, J. y P. Rabinowitz (eds.), 2005, *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, Oxford.
- Poole, A., 2004, *Shakespeare and the Victorians*, Bloomsbury Arden Shakespeare, Londres.
- Prince, G., 2003, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- , 2005, "Postcolonial Narratology", en Phelan y Rabinowitz (eds.) 2005.
- Ryan, M. L., 2005, "Possible-Worlds Theory", en Herman, Jahn y Ryan (eds.) 2005.
- Schneider, R., 2005, "Reader-Response Theory", en Herman, Jahn y Ryan (eds.) 2005.
- Shklovsky, V., 1990 [1929], *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Londres.
- Sternberg, M., 1978, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana University Press, Indianapolis.
- Todorov, T., 1968, "La Grammaire du récit", en *Langages*, núm. 12, pp. 94-102.
- White, H., 1975, *Metahistory: The Historical Imagination of the Nineteenth-Century*, Johns Hopkins University Press, Washington.

Recibido: 16 de enero.

Aceptado: 10 de junio.