

ANDREA TORRES PERDIGÓN
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia
atorresp@javeriana.edu.co

HACIA UN CONCEPTO DE NARRATIVIDAD: CRUCES (POSIBLES)
ENTRE SU DIMENSIÓN LITERARIA, ANTROPOLÓGICA Y COGNITIVA¹
TOWARDS A CONCEPT OF NARRATIVITY: (POSSIBLE) CROSSES
BETWEEN ITS LITERARY, ANTHROPOLOGICAL AND COGNITIVE DIMENSION

PALABRAS CLAVE:

Narratividad,
narratología
posclásica,
narratología natural,
paradigma cognitivo,
Monika Fludernik.

Este artículo propone una reflexión conceptual en torno a la narratividad y su papel en diversos campos de la cultura. Para ello, se plantea un diálogo entre tres tradiciones: la literaria, la antropológica y la cognitiva, para acercar algunos elementos del paradigma cognitivo a la tradición de los estudios literarios, la teoría literaria y algunos autores que se podrían identificar con la antropología filosófica. Este acercamiento busca examinar críticamente debates actuales sobre los relatos y la narratología posclásica e incorporarlos a los estudios literarios hispanohablantes y latinoamericanos.

KEYWORDS:

Narrativity, Post-
classical Narratology,
Natural Narratology,
Cognitive Paradigm,
Monika Fludernik.

This article suggests a conceptual reflection on narrativity and its role in different cultural spheres. Therefore, a dialogue between three traditions is proposed: literary, anthropological and cognitive, to bring some elements of the cognitive paradigm closer to the tradition of literary studies, literary theory and some authors that could be identified with philosophical anthropology. This approach pretends to critically examine some contemporary debates on narratives, post-classical narratology and bring these debates in the context of Latin American literary studies.

¹ Una primera y abreviada versión de este texto fue leída como conferencia en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 13 de junio de 2019.

“No sé exactamente por qué esa doble cronología me obsesiona: la personal y la objetiva, el tiempo en que vive el narrador y el tiempo en que se desenvuelve la narración. Las fechas se entrelazan curiosamente y a ella se unirá una tercera cronología, cuando el lector entre en conocimiento de lo que aquí se cuenta”.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*, 354.

« Oui, je sais bien, il y a des gens très forts qui tracent des plans, organisent d’avance des itinéraires d’existence et les suivent ; il est même entendu, si je ne me trompe, qu’avec de la volonté on arrive à tout ; je veux bien le croire, mais, moi, je le confesse, je n’ai jamais été ni un homme tenace, ni un auteur madré. Ma vie et ma littérature ont une part de passivité, d’insu, de direction hors de moi très certaine ».

Joris-Karl Huysmans,

« Préface écrite vingt ans après le roman (1903) »
(Prefacio de *À rebours* 331).

Introducción

Relato, narración, narrativas, narratividad. Hoy en día es común encontrar esta familia de términos en campos del saber, disciplinas, ciencias y prácticas disímiles. ¿Los usos de los relatos en esa multiplicidad de ámbitos tienen puntos en común? ¿Habría una noción compartida de narratividad que pueda ir acercándose a una formulación conceptual? ¿De haberla, qué se ganaría conceptualmente en los estudios literarios y también en otras áreas que estudian medios y lenguajes diversos?

A modo de ejemplo de esa multiplicidad de significados que parecen atribuibles al relato o a la narración, proponemos un esbozo rápido de tres situaciones que podrían ser una entrada para pensar en el problema de la narratividad. La primera situación es la siguiente: el último episodio de la serie *Juego de tronos* (*Game of Thrones*) fue vista en 2019 por 19,3 millones de espectadores en el canal y las plataformas de HBO, según la Agencia EFE. Se estima que cada episodio de la última temporada costó quince millones de dólares en promedio (cfr. Feldman). La cifra de espectadores podría

compararse con la población de Chile o de Malí, si se quiere visualizar ese dato de manera más concreta. Independientemente de los problemas del argumento o del guión, de una última temporada algo acelerada y de los gustos en cuanto a series de televisión se refiere, es llamativa la cifra de personas dedicada a observar, en los últimos años, ese relato televisivo ficcional. ¿Cómo explicar esa ansia y la cantidad de personas expectantes ante un relato audiovisual y sus múltiples intrigas?

La segunda situación es más bien genérica. Imaginemos a dos vendedores de servicios de *coaching* en un salón ante un público. Han sido contratados para resolver problemas de clima laboral u organizacional en una institución cualquiera. Entre los dos cuentan un relato sobre cómo tuvieron que solventar dificultades, desacuerdos y discusiones en un viaje de montañismo en el que la vida de todos estuvo en peligro. El relato busca que los empleados de esa institución (en su papel de clientes) se identifiquen con la situación narrada por medio de una analogía simple entre los conflictos frecuentes dentro de los equipos de trabajo y las situaciones que ocurren en el montañismo (discursos sobre las metas y los resultados, dificultades de comunicación, empatía, compañerismo y estrés, y también desequilibrios e injusticias). Ninguna de estas circunstancias es ajena a la vida laboral de cualquier individuo hoy en un contexto de capitalismo avanzado. En ese relato, la analogía entre escalar una montaña en grupo y el trabajo del día a día de un equipo es bastante transparente, de modo que el auditorio parece entenderla fácilmente —como comprendemos cualquier anécdota que no contenga componentes insólitos o completamente impredecibles—. Pero el público, además de comprender la simple analogía, se muestra interesado por ese relato. Luego de narrar, los vendedores pasan a un discurso explicativo de lo que consideran dañino en los ambientes laborales. Quienes se dedican a la publicidad o el mercadeo hablan de la técnica del *storytelling* para describir este tipo de estrategia (cfr. González). En esas áreas profesionales, esta técnica consiste en contar relatos para generar empatía con el público, antes de decir que se va a vender un producto o servicio cualquiera (en otras palabras, antes de pasar a un discurso explicativo y argumentativo sobre qué comprar y por qué habría que hacerlo). El uso de relatos aquí busca la empatía emocional y la identificación entre los potenciales clientes y los personajes de las narraciones, en especial en cuanto a ciertas emociones (frustración, tristeza, rabia). Más allá de las críticas que se les podrían hacer a estas herramientas publicitarias en cuanto a la simpleza y la homogeneización de lo que sea una historia o un personaje, es importante constatar que éstas parecen

funcionar bien en ámbitos muy diversos: son eficientes como estrategia de venta, como arma política o, incluso, como estrategia retórica para los conferencistas. Hasta los manuales de investigación clásicos en humanidades hablan de iniciar los textos con un gancho narrativo (*narrative hook*) (Creswell: 79). ¿Cómo analizar entonces el hecho de que este uso de los relatos, bastante extendido ya, funcione para fines tan diversos y en ámbitos tan disímiles?

La tercera situación la encontramos en la recepción de un texto literario. Se trata de *Respiración artificial* (1980), del argentino Ricardo Piglia. En la sesión de un seminario cuyo corpus de estudio incluía ese texto, algunos participantes llamaron la atención sobre cómo, en la segunda parte de esa novela, la alusión al posible encuentro entre Hitler y Kafka era una manera de hablar del poder totalitario que estaba desarrollándose en la Argentina durante el momento de la escritura, pero evadiendo la censura de los militares. El relato de ese episodio en la novela es leído como una forma de denunciar un presente —en este caso la última dictadura militar argentina— sin tener que mencionar nada explícitamente sobre él: el relato sería entonces una manera de decir y denunciar algo, sin tener que decirlo ni denunciarlo explícitamente. Dicho de otro modo, una manera de decir *diferente* de las formas cotidianas de decir. Se trata de una lectura que ve entre *Respiración artificial* y la historia reciente argentina una relación alegórica de elementos y personajes más o menos equivalentes, pero quizá no transparente. Por supuesto, no sólo los participantes en este seminario, sino una buena parte de la crítica sobre esta novela ha construido lecturas muy similares en clave de las desapariciones forzadas y la violencia que implicó el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional entre 1976 y 1983 en Argentina. Al respecto, podemos ver trabajos como los de Teresa Orecchia-Havas, Beatriz Sarlo o Raúl Sosnowsky, por ejemplo. Aparte del acuerdo o desacuerdo que se tenga con las lecturas alegóricas de textos literarios, nos interesa destacar el propósito tan distinto que se le atribuye aquí a lo narrativo dentro de esa novela. ¿Cómo explicar que el relato, en este caso, no funcione para decir algo, sino para no decirlo? ¿Cómo pensar que funciona para decir de forma diferente y que, además, genera otros efectos más allá de los comunicativos atribuidos al hecho de “decir”?

Ante estas tres situaciones heterogéneas, podemos formular una serie de preguntas: ¿el sentido de la palabra *relato* es el mismo en las tres? De ser así, ¿por qué las funciones y los usos serían tan variados? ¿Qué hace que, en los tres casos, se piense que los relatos cumplen unos propósitos

determinados (generar audiencias, vender cosas o servicios y denunciar situaciones históricas)? Esto en cuanto a la transversalidad del relato en lenguajes y medios diferentes, es decir, desde una mirada cuya preocupación está en la transmedialidad, como es el caso de autores como Werner Wolf (2011). Ahora bien, desde el punto de vista de los estudios literarios, ¿podríamos decir algo sobre la relación o la diferencia entre las nociones de relato en las tres situaciones? ¿Cómo explicar la dimensión amplia y genérica del *storytelling* que usa cualquier publicista (algunos mejor que otros) y otra que parecería ser más singular, como la de novelas como *Respiración artificial*? Pues bien, para hablar de narratividad, quizá tendríamos que empezar a enfrentar esta amplia gama de fenómenos y establecer varias dimensiones que están en juego para comprenderlas mejor.

Autoras como Marie-Laure Ryan han llamado la atención sobre el hecho de que pocos términos han sido empleados de maneras tan diversas e, incluso, incompatibles como el de “relato” o “narración”. En palabras de Ryan:

In the past fifteen years, as the ‘narrative turn in the humanities’ gave way to the narrative turn elsewhere (politics, science studies, law, medicine, and last, but not least, cognitive science), few words have enjoyed so much use and suffered so much abuse as narrative and its partial synonym, story. The French theorist Jean-François Lyotard invokes the ‘Grand Narratives’ of a capitalized history; the psychologist Jerome Bruner speaks of narratives of identity; the philosopher Daniel Dennett describes mental activity on the neural level as the continuous emergence and decay of narrative drafts [...] and ‘narratives of race, class and gender’ have become a mantra of cultural studies (Ryan: 22).

En medio de esta multiplicidad de acepciones y de usos, Ryan procura hacer un llamado a los narratólogos y estudiosos de los relatos para la búsqueda de precisión en los términos. Más que de un ánimo normativo, se trata de un llamado que trata de distinguir conceptualmente el relato de otra serie de términos que, en ocasiones, parecen ser equivalentes, pero cuya aparente sinonimia sólo se da en un uso metafórico. Ryan afirma que, independientemente de

[...] the postmodern loss of faith in the possibility of achieving truth or knowledge, or to current interest in the functioning of the mind, the current tendency to dissolve ‘narrative’ into ‘belief’, ‘value’, ‘experience’, ‘in-

terpretation’, ‘thought’, ‘explanation’, ‘representation’, or simply ‘content’ challenges narratologists to work out a definition that distinguishes literal from metaphorical uses (Ryan: 22).

Frente a esa gama amplia de fenómenos y de acepciones de los términos —y con el ánimo de ubicarnos en un concepto que no confunda rápidamente el relato con cualquier creencia, discurso, representación o experiencia—, podemos empezar con un breve recorrido por algunos autores que han estudiado la narratividad y que, en esa medida, han construido una dimensión específica de ella. En particular, y como veremos en el recorrido propuesto, tres dimensiones parecen estar ligadas a lo narrativo desde tradiciones y autores diferentes. Estas dimensiones corresponden a lo literario, lo antropológico y lo cognitivo. A continuación, proponemos una exploración de estas tres dimensiones a partir de las que procuraremos apuntar algunos rasgos para un concepto contemporáneo de narratividad.

1. La dimensión literaria

Antes de entrar en esas tres dimensiones, cabe precisar un gesto que identificaremos como “genealógico”. Si bien no entraremos de lleno en la discusión nietzscheana o foucaultiana sobre el concepto de la genealogía y la forma de trabajo que implica, sí es pertinente aclarar por qué el interés investigativo estaría más cerca de una genealogía que de una historia de la narratividad. Como lo expresa Michel Foucault en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, la genealogía sería una investigación histórica que rechaza el “*déploiement métahistorique des significations idéales et des indéfinies téléologies*” [“desarrollo metahistórico de las significaciones ideales y de las teleologías indefinidas”] (Foucault citado en Revel: 37; mi traducción). En esta medida, la teleología y cierta idealidad del discurso histórico estarían por fuera del ámbito de la investigación genealógica en el sentido foucaultiano. Como también dirá Judith Revel al respecto: “La *généalogie* travaille donc à partir de la diversité et de la dispersion, du hasard des commencements et des accidents en aucun cas elle ne prétend remonter le temps pour rétablir la continuité de l’histoire, mais elle cherche au contraire à restituer les événements dans leur singularité” [“La genealogía trabaja entonces a partir de la diversidad y de la dispersión, del azar de los comienzos y de los accidentes; en ningún

caso pretende regresar en el tiempo para restablecer la continuidad de la historia, sino que busca, por el contrario, restituir los acontecimientos en su singularidad”] (37, mi traducción). En este mismo sentido, nos interesa pensar en la narratividad desde su emergencia histórica como concepto, emergencia quizá diversa y dispersa. Esto significa que partimos no tanto de una supuesta unidad ideal de una noción de narratividad —que tendría un origen preciso y que iría luego consolidándose de manera continua y lineal como un concepto uniforme—, sino que buscamos analizar las condiciones singulares que han hecho posible que hoy en día pensemos en ella conceptualmente.

Como concepto, la narratividad podría explicar fenómenos en múltiples ámbitos y lenguajes —desde la publicidad, el mercadeo, el cine y la televisión hasta los textos literarios—, pero también nos puede permitir señalar la singularidad del relato en cada ámbito, lenguaje y género. Ahora bien, procederemos más que a través de un trabajo de archivo y una construcción a partir de detalles que entretengan los distintos discursos —como sería el caso de una genealogía estrictamente hablando—, por medio de un rastreo de tres dimensiones desde las cuales se ha planteado el problema de la narración y, por lo tanto, de una posible narratividad. Por narratividad, siguiendo a H. Porter Abbott, vamos a entender una cualidad que podría estar más o menos presente en distintos fenómenos, es decir, que puede encontrarse o ser percibida en distintos grados, es decir, “in a scalar sense as the ‘narrativeness’ of a narrative” (Abbott: 309). Un relato sería una construcción singular; la narratividad sería una cualidad que podría percibirse en grados distintos en diversos relatos (tanto orales como escritos) y en otras formas de expresión que pueden no ser identificadas como relatos. Más adelante procuraremos señalar por qué esta flexibilidad del concepto —es decir, el hecho de que implique una diferencia de grados y no una categoría con rasgos necesarios y suficientes— nos parece particularmente operativa hoy en día ante los escenarios tan heterogéneos como los que hemos planteado aquí frente a aquello que percibimos como narrativo.

En ese gesto genealógico de rastreo de la diversidad y la dispersión que parecen rodear el concepto de narratividad, es importante explicitar por qué el uso de esas tres dimensiones y por qué formular cruces (posibles) entre ellas. La primera dimensión es la literaria. Su presencia está justificada porque históricamente ha sido en el campo de los estudios literarios, en particular con el surgimiento de las filologías en el siglo XIX y su vínculo con el Romanticismo alemán, donde empieza a surgir una in-

quietud teórica y analítica por el estudio de los relatos. Más adelante, a comienzos del siglo xx, es en el formalismo ruso donde encontramos unas primeras aproximaciones a una teorización de los relatos. Si bien el foco de interés de autores como Yuri Tyniánov se centraba más en el verso, textos como “La construcción de la *nouvelle* y de la novela” de Víktor Shlovski, “Sobre la teoría de la prosa” de Boris Eichenbaum, o *Morfología del cuento* de Vladimir Propp analizan rasgos de géneros considerados tradicionalmente como narrativos dentro de los géneros literarios. En estas caracterizaciones hay análisis sincrónicos y diacrónicos de algunos géneros, y también unas primeras descripciones de lo que se ha considerado narrativo. Eichenbaum, por ejemplo, se centra en el estudio de las diferencias entre el cuento y la novela, procurando observar algunos cambios históricos que explicarían rasgos dominantes hasta comienzos del siglo xx. De hecho, uno de los rasgos interesantes que le va a atribuir a la novela como género, en especial a la decimonónica, es el hecho de ser poco narrativa o de tener sólo algunos fragmentos de narración: “La novela europea del siglo xix es pues una forma sincrética que contiene sólo algunos elementos de narración y que, a veces, se aparta de ellos completamente” (1978: 150).

Más adelante, con el estructuralismo de los sesenta y setenta, hay una consolidación de esas inquietudes por aquello que Todorov planteará en 1969 como una ciencia del relato: la narratología (1969: 10). El estructuralismo y la narratología vinculada a él configuran, sin duda, el momento de afirmación del interés por estudiar y definir los relatos, y por crear herramientas conceptuales para analizar los textos de manera rigurosa y productiva. En este grupo tenemos buena parte de la obra de autores como Roland Barthes, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas y los primeros trabajos de Tzvetan Todorov, en la tradición de lengua francesa. Además de las críticas que el mismo Todorov va a elaborar posteriormente en *La littérature en péril* acerca de ese acercamiento narratológico a los textos,² se trata de un momento capital de creación de conceptos y de herramientas metodológicas para describir y analizar los relatos literarios, que luego se extendió a otros medios, como los audiovisuales. Cabe también señalar que, si bien no son de la misma orientación que el estructuralismo francés, autores como Franz Stanzel (1979) y Mieke Bal (1985) aportaron también conceptos y métodos para el estudio de los relatos. Más allá de lo rígidos o cientificistas que puedan parecer hoy, esos conceptos y herramientas

² Al respecto, Todorov critica excesos como el de la siguiente afirmación: “Autrement dit, on représente désormais l’œuvre littéraire comme un objet langagier clos, autosuffisant, absolu” (Todorov 2007: 31).

implicaron un desarrollo importante para poder pensar actualmente en qué sea la narratividad y qué implicaciones tenga en múltiples ámbitos de la vida humana.

Como lo dirán Jan Alber y Monika Fludernik, en calidad de narratólogos posclásicos, “In this reading, Shklovsky and the Russian Formalists figure as narratology’s infancy and the structuralist models of the 1960s and 1970s as its adolescence” (Alber y Fludernik: 4). Sin que la analogía con la infancia y la adolescencia sea enteramente justa (por implicar una suerte de desarrollo lineal que tal vez sea impreciso), podemos señalar que, si hoy podemos preguntarnos por la narratividad como problema, es porque durante el xx se desarrolló esa teoría literaria de carácter formalista y estructuralista: se trata de condiciones que hicieron visible y pensable la narratividad como problema. En otras palabras, la emergencia de la narratividad como un concepto responde a una sensibilidad posformalista y posnarratológica. Esos movimientos y sus desarrollos metodológicos hicieron posible que hoy podamos preguntarnos teóricamente por la narratividad como una cualidad que parece atravesar experiencias humanas muy diversas.

Expuesto lo anterior, conviene recordar que esa teoría del siglo xx emerge también en un contexto determinado de producción de ciertos textos y, sobre todo, de circulación y difusión editorial de los géneros narrativos en particular, quizá una sin precedentes en cuanto al mercado de libros se refiere. Dicho de otro modo, la inquietud por lo narrativo no sólo tiene que ver con los movimientos teóricos, sino que podría tener un vínculo también con un tipo de literatura que empieza a producirse y a circular masivamente durante los siglos xix y xx, por lo menos en Europa, Rusia y las Américas, literatura que, en algunos casos, empezó a alejarse cada vez más de algunos recursos y convenciones de la narración provenientes de las distintas tradiciones orales. Categorías conceptuales como las que propone *Figuras III*, de Genette, fueron posibles en parte porque obras como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust se publicaron y fueron leídas a comienzos del siglo. También los debates y propuestas de finales del siglo xix sobre el realismo y el naturalismo alimentaron discusiones posteriores sobre qué sea y cómo funcione el relato. El caso del ensayo sobre “El efecto de lo real” (Barthes) es una prueba al respecto. El modernismo anglosajón también experimentó con múltiples formas narrativas que hicieron visibles ciertas convenciones de la novela decimonónica y su ruptura por medio de técnicas como el flujo de conciencia, por ejemplo.

Lo anterior no implica que haya una relación causal y lineal entre los textos literarios y la teoría formalista y estructuralista del siglo xx, sino que algunos fenómenos se hicieron perceptibles, cuestionables y analizables a partir de textos literarios de los siglos xix y xx que se volvieron canónicos, y que pasaron a tomar un lugar determinante dentro de aquello que se consideraba novelístico, artístico o narrativo en momentos determinados. Jacques Rancière ha observado que la canonización de ciertos textos asociados a la literatura moderna no corresponde necesariamente con la recepción en su momento de publicación. Es decir, los rasgos que hoy se valoran como modernos en esa literatura coinciden con las características que funcionaban para criticar la ruptura, las fallas y los desaciertos ante las convenciones literarias previas. Como lo dirá Rancière, “les livres qui sont pour nous exemplaires ont d’abord été des non-livres, des récits erratiques, des monstres sans colonne vertébrale” [“los libros que son ejemplares para nosotros fueron primero no-libros, relatos erráticos, monstruos sin columna vertebral”] (mi traducción; Rancière: 8). Son esos rasgos disruptivos o monstruosos los que quizá abrieron el camino para que la teoría literaria del xx empezara a pensar en la narración como un asunto problemático y no necesariamente transparente en sus significaciones ni en sus configuraciones.

En esta medida, podemos ver que, desde la dimensión literaria, el asunto de la narratividad se ha explorado, pensado y trabajado tanto desde obras concretas como a partir de la teoría literaria del siglo xx. Cuando hablamos entonces de esa dimensión estamos pensando en dos asuntos: por un lado, en esa idea de literatura que empezó a circular en particular en géneros como la novela, el cuento y la *nouvelle*, y que está ligada a la historia de lo que conocemos como modernidad occidental; por el otro, en la teoría literaria del siglo xx, en especial en sus vertientes formalista y estructuralista. Estas dos caras conforman la dimensión literaria de un posible concepto de narratividad.

2. La dimensión antropológica

La segunda dimensión es la antropológica. Es importante aclarar que no la entenderemos desde el punto de vista de la antropología como ciencia social —si bien algunos trabajos de Claude Lévi-Strauss sobre el mito, como “La structure des mythes”, por ejemplo, tienen una relación con los estudios literarios quizá más relevante de lo que suele pensarse—.

Más bien, entendemos lo antropológico desde lo que se conoce como antropología filosófica, es decir, como una investigación conceptual sobre qué define lo humano y cuáles serían sus características, sus límites y sus posibilidades. En este sentido, la narración ha sido pensada como un elemento constitutivo de la realidad humana.

Filósofos como Walter Benjamin han pensado la narración desde esa dimensión antropológica, en especial en su célebre ensayo “El narrador”, publicado en 1936. La tesis central de este texto es bastante conocida: Benjamin plantea en él un nexo fundamental entre la narración y la capacidad de transmitir la experiencia humana, capacidad que estaría desapareciendo en la vida moderna y, en particular, en el periodo de entreguerras. Esta desaparición progresiva coincide con el surgimiento de la novela moderna y el auge de la información como nueva forma de comunicación, es decir, con fenómenos que se desarrollan con mayor fuerza en los siglos XIX y XX.

De este modo, la narración no sería una forma de expresión únicamente literaria, sino que Benjamin la vincula antropológica e históricamente con la manera en que los humanos transmitimos nuestras experiencias. Sin embargo, Benjamin hace un diagnóstico conciso: la capacidad de narrar se está perdiendo progresivamente, aspecto especialmente notorio después de la Primera Guerra Mundial. Esta pérdida progresiva de capacidad de narrar se debe, según él, a que “[...] el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue” (Benjamin: 64). Esta relación entre la narración y la sabiduría está anclada, sin duda, al origen de los relatos en las tradiciones orales. Para Benjamin, se narraba para transmitir algún tipo de sabiduría y de consejo acerca de la experiencia propia o la ajena. El género literario que va a manifestar el fin del arte de narrar es la novela, en tanto que depende enteramente del libro como soporte y, por esa razón, rompe con las tradiciones orales de manera más marcada que otros tipos de texto. La narración está entonces ligada a la tradición oral y a la transmisión de algún tipo de sabiduría, mientras que la novela se vincula al mundo individual (tanto de la escritura como de la lectura) y a la imposibilidad de transmitir experiencias o sabiduría alguna sobre la experiencia en el mundo moderno. En palabras de Benjamin, “escribir una novela significa llevar al ápice lo inconmensurable en la representación de la vida humana” (Benjamin: 65). Este llevar al extremo, en la representación de la vida humana, todo aquello que es imposible de medir implica que la valoración entre la novela y la narración difiere considerablemente dentro de esta visión benjaminiana:

la narración aparece como algo agonizante, premoderno, pero anhelado nostálgicamente, mientras que la novela parece observada con sospecha, por su carácter individual e inconmensurable y por su vínculo innegable con el mundo burgués y moderno (mundo de la imprenta, del capitalismo, del libro y de la información). Es explícito que a la narración se le atribuye esa dimensión antropológica de transmisión de experiencias, mientras que la novela, como género literario moderno, se va a plantear como un género distinto de la narración y, además, distante del arte de contar historias que transmiten sabiduría o consejo.

El escenario parece aquí inverso al de la narratividad dentro de la tradición de los estudios literarios: los relatos orales y colectivos adquieren un valor antropológico para Benjamin, mientras que aquellos considerados novelescos y literarios pasan a formar parte de otro conjunto que no implica, precisamente, esa dimensión antropológica —por su carácter individual, burgués e inconmensurable—. Dentro de esta dimensión antropológica, que implica una reflexión teórica sobre lo humano, sus límites y posibilidades, la narración (oral, colectiva, premoderna y no novelística) emerge como un concepto importante en cuanto a la transmisión de la experiencia. Dentro del trabajo filosófico de Benjamin, la narración es una estructura que daría cuenta de un modo cultural e histórico a través del cual Occidente ha transmitido lo que él llama *Erfahrung* o experiencia transmitida (Lavelle: 69).

Por otra parte, durante la segunda mitad del siglo xx, pero también dentro de esta dimensión antropológica, los trabajos de Paul Ricœur sobre la identidad y la narración van a marcar otra aproximación posible a lo narrativo. En particular en el primer tomo de *Temps et récit* de 1983, Ricœur construye su concepto de narración a partir de aquello que va a llamar la triple mimesis. Para elaborar su empresa hermenéutica y sus preocupaciones con respecto al relato de ficción y al relato histórico, el filósofo francés recurre al establecimiento, como una necesidad transcultural, del vínculo entre contar narraciones y el carácter temporal de la experiencia humana. En palabras de Ricœur, “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de un modo narrativo” (1983: 85) (1995: 113). La puesta en trama, de origen aristotélico, va a ser entonces un núcleo importante de su reflexión, puesto que se expone como una mediación entre un tiempo aún no configurado (previo a la construcción de una trama narrativa) y un tiempo que se reconfigura en la recepción de la narración (como reconstrucción temporal en la lectura o escucha del relato).

Dentro de su esquema, la *mimesis* I responde a una prefiguración de las narraciones. Según Ricœur, los humanos compartimos una precomprensión del mundo de la acción como un ámbito que difiere de la mera sucesión de eventos físicos. Esta precomprensión implica que reconocemos las acciones humanas, incluso antes de interpretar una configuración narrativa como tal. Esto ocurre porque identificamos ciertas estructuras inteligibles, ciertas mediaciones simbólicas y su carácter temporal. En otras palabras, si comprendemos los relatos es porque previamente tenemos una familiaridad y una comprensión práctica de qué sea un agente, una meta, un gesto hostil o cooperativo, entre otros. La *mimesis* I consiste entonces en “precomprender” el actuar de los seres humanos. En el caso de *mimesis* II, estamos ante la puesta en trama, es decir, una configuración narrativa propiamente hablando. Esta configuración es para Ricœur una suerte de totalidad inteligible y no una mera sucesión de hechos: es el ámbito del “como si” en el que se comprende el relato como algo total y algo que tiene sentido por la llegada a una conclusión determinada: “Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser predecible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos” (1995: 134). Más allá del acuerdo o desacuerdo con esta congruencia que Ricœur proyecta en la conclusión de los relatos, el papel de ese carácter congruente y comprensivo es fundamental en su construcción conceptual. Dicho de otro modo, percibimos un relato porque identificamos una conclusión en la que confluyen los episodios. Por último, la *mimesis* III implica la restitución del relato por parte de su receptor: sería la fase hermenéutica en la que se intersectan el mundo del texto y el mundo del lector.

Como vemos, en esta propuesta de Ricœur la narración adquiere una dimensión antropológica por varias razones. En primer lugar, la narración es la forma de experimentar el tiempo humano; en segundo lugar, pasa a ser inseparable de la praxis y la acción; en tercer lugar —pero quizá no por último—, la función narrativa implica un esquematismo kantiano y una tradicionalidad. Esto conlleva, en cuanto al esquematismo kantiano, una relación con la imaginación productiva que sería, una vez más, común a los seres humanos. La puesta en trama o la narración para Ricœur produce una “inteligibilidad mixta”, es decir, entre el pensamiento de la historia narrada y la “presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los episodios y de los cambios de fortuna que crean el desenlace” (1995: 136). Por su parte, la tradicionalidad involucra una dinámica entre la

innovación y la sedimentación que hace que las narraciones se reconozcan como tales, pero que también se renueven. La narratividad tendría entonces unas formas sedimentadas que permitirían su reconocimiento, pero también la posibilidad de construir narraciones nuevas. Tanto el esquematismo como la tradicionalidad parten de la afirmación de la narración como un asunto transcultural y, por lo tanto, una dimensión antropológica. En Ricœur, la narratividad pensada desde su dimensión antropológica no implica entonces discusiones sobre géneros literarios, sobre la literariedad del relato o siquiera sobre la literatura como producción o industria cultural, sino sobre el potencial de la narración como forma de organización y composición humanas que parece inseparable de la identidad, de la comprensión de la experiencia y de nuestras formas de actuar (Pellauer y Dauenhauer). A diferencia del ensayo de Benjamin, Ricœur va a estudiar tanto el relato de ficción (más cercano a una idea de literatura que a la narración de las tradiciones orales) como el relato histórico. En esta medida, lo literario no está en el centro de su reflexión, pero tampoco es analizado con la sospecha que caracteriza la mirada de Benjamin frente a la novela.

3. *La dimensión cognitiva*

La tercera dimensión es la cognitiva. Dentro de un paradigma quizá cada vez más dominante en las ciencias, se encuentran los estudios cognitivos. Desde 1960, en parte con la creación en Havard del Center for Cognitive Studies por Jerome Bruner y George Miller (cfr. Houdé *et al.*), varios psicólogos, lingüistas, filósofos, neurocientíficos e ingenieros han empezado a trabajar interdisciplinariamente en el desarrollo de las ciencias cognitivas desde múltiples enfoques y con propósitos diversos. Debido al tipo de tecnologías que nos rodean hoy en día, los campos de desarrollo de este paradigma nos son cada vez más familiares: la inteligencia artificial, la neurociencia cognitiva, la filosofía de la mente y la lingüística cognitiva son algunos de ellos. Las ciencias cognitivas indagan, entre otros asuntos vinculados al funcionamiento y la comprensión de la mente y sus encarnaciones materiales (llámese cerebro, cuerpo o computadores) (cfr. Houdé), las formas de conocimiento humano.

Dentro de ese paradigma —aunque no de manera uniforme ni programática—, un grupo de académicos estadounidenses, alemanes y escandinavos ha replanteado algunos puntos de la narratología estruc-

turalista vinculándolos a conceptos de las ciencias cognitivas como los esquemas o patrones (*schemata*), los marcos (*frames*), los guiones (*scripts*) o con la teoría de la mente (*theory of mind*). Más adelante trataremos estos asuntos en detalle, pero para tener una idea del tipo de conceptos que se manejan, veamos brevemente algunos de éstos.

Los esquemas o patrones (*schemata*) y los marcos (*frames*) son constructos psicológicos que se postulan para dar cuenta de formas de conocimiento pragmático: serían estructuras inconscientes que permiten explicar formas generales de conocimiento humano en contextos cotidianos. Los guiones (*scripts*) operan dentro de los esquemas o marcos y dan cuenta del conocimiento de secuencias de acciones estereotipadas (Brewer: 729). Cuando pensamos, por ejemplo, en ir al cine, probablemente varios compartimos una secuencia de acciones (estereotipada) de lo que esto implica: llegar a las salas, revisar los horarios y los títulos, acercarse a la taquilla y adquirir los boletos, quizá comprar algo de beber y luego entrar a la sala de cine que se nos ha indicado. Los guiones permitirían, para la psicología cognitiva, explicar este tipo de conocimiento pragmático de secuencias de acciones estereotipadas. Si vamos con una persona al cine y, después de comprar el boleto, se va y no regresa, quizá esté actuando por fuera de ese guion estereotipado de lo que implicaría ir al cine. De hecho, a veces actuamos por fuera de esos guiones, pero es poco frecuente y, cuando ocurre, tiende a generar —al menos en el ejemplo del cine— algunos problemas en la interacción social.

En este paradigma, se ha postulado desde los años noventa hasta nuestros días una narratología posclásica. En términos de Jan Alber y Monika Fludernik, “postclassical narratologies along the lines sketched by Nünning seem to move toward a grand contextual, historical, pragmatic and reader-oriented effort” (6). En la orientación de la narratología posclásica tendríamos que el foco de interés de lo narrativo deja de estar en los textos que consideramos literarios para desplazarse a explicaciones más orientadas hacia la recepción y hacia aquello que percibimos como narrativo en múltiples campos de la vida cotidiana. Los trabajos de David Heman, Jan Alber y Monika Fludernik han sido importantes en ese grupo, así como el de otros autores que se reivindican como narratólogos no naturales (por oposición a la narratología natural propuesta por Fludernik en 1996). Entre este grupo están autores como el mismo Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen y Brian Richardson. Al hablar entonces de la dimensión cognitiva del problema de la narratividad, aludimos a ese grupo de narratólogos posclásicos que ha tratado el asunto desde una cercanía

a las ciencias cognitivas. Este grupo ha construido esa otra dimensión en la que la narratividad adquiere características vinculadas con formas estereotipadas de conocimiento humano y con la mente.

4. Cruces entre las tres dimensiones

Para apuntar los cruces que hemos evocado, es importante retomar el carácter no teleológico del ejercicio similar al de una genealogía. Más que una historia lineal que iniciaría con las filologías del XIX, pasando por la teoría literaria formalista y estructuralista, y por la antropología filosófica de Benjamin o Ricœur para desembocar en las aproximaciones desde las ciencias cognitivas, estamos ante distintas formas de pensamiento que han emergido en momentos históricos específicos y que, en esa medida, se relacionan de maneras singulares con determinados paradigmas y también con ciertas ideas de qué se considera literario, artístico o, incluso, cotidiano y estereotipado. Así, lo literario, lo antropológico y lo cognitivo han sido planteados como dimensiones, mas no como supuestas fases de un proceso en la construcción de un concepto uniforme de narratividad. De hecho, si mencionamos los cruces es, precisamente, porque estas tres dimensiones, a pesar de fijar el relato o la narración como un eje de reflexión e investigación, no necesariamente han dialogado entre sí. Al pertenecer a épocas, tradiciones y paradigmas distintos, las formas de entender qué es narrativo y por qué es importante estudiarlo varían en las aproximaciones literarias, antropológicas o cognitivas. Estas diferencias no se reducen a un mismo objeto de estudio que se investiga desde distintos enfoques metodológicos, sino que conllevan incluso objetos que no necesariamente coinciden del todo o redefiniciones de qué se considera narrativo como objeto de estudio.

Si estos discursos provenientes de paradigmas e intereses distintos no siempre han dialogado, ¿qué sentido tendría el ejercicio de ver, y en algunos casos intentar construir, cruces posibles entre esas tres dimensiones en las que se ha pensado la narratividad? Dentro de cada una hay rasgos de los relatos y de la narración (entendida como acción de narrar) que pueden ser herramientas útiles para pensar en una actividad humana quizá tan antigua como las lenguas naturales. No obstante, esas herramientas pueden quedarse limitadas a ciertos ámbitos o a nociones de relato que, ya sea por muy transversales, muy específicas o muy simples, pierden la capacidad de dar cuenta de la singularidad de determinados fenómenos

textuales. Tal vez plantear otros cruces posibles entre las tres dimensiones nos permita, por un lado, problematizar el poco diálogo en ciertos puntos, y por otro, pensar en un concepto de narratividad que nos pueda ser útil para comprender e interpretar algunos textos desde planos diversos y, tal vez, fructíferos para los traslapes entre lo literario y lo extraliterario hoy en día. A continuación, plantearemos los cruces más evidentes entre las tres dimensiones para luego pasar a otros que se podrían proponer y que, quizá, sean menos visibles.

En el esbozo genealógico que hemos hecho del interés por los relatos como problema, hay un vínculo entre la dimensión literaria y autores que trabajan, por un lado, desde lo antropológico y, por otro, desde lo cognitivo. En nombres concretos, la investigación de Ricœur sobre el relato tiene vínculos explícitos con el estructuralismo y la narratología. De hecho, parte de su labor propone, al menos, dos críticas explícitas al estructuralismo: el hecho de derivar la lógica del relato de modelos acrónicos y el desinterés por la inclusión de momentos hermenéuticos como el antes y el después de los textos. En el capítulo de “La triple ‘mimesis’”, por ejemplo, Ricœur indica que no habría ciencia del texto sólo partiendo de leyes internas de las obras, en clara oposición a la tesis estructuralista que, según él, considera “que la ciencia del texto puede establecerse en la sola abstracción de *mimesis* II y puede tener en cuenta únicamente las leyes internas de la obra literaria, sin considerar el antes y el después del texto” (1995: 114). Recordemos que, para este autor, la *mimesis* I corresponde a la prefiguración del campo práctico (un antes del relato); la *mimesis* II, al texto o la configuración textual (el relato); y la *mimesis* III, a la reconfiguración en la recepción de los textos (el después del relato). Aunque su propuesta de la forma narrativa como aquello que articula el tiempo humano se asocia con problemas filosóficos y se relaciona con una tradición fenomenológica y hermenéutica cercana a Heidegger, Husserl o Gadamer, la manera de postularla parte de principios estructuralistas (incluso si es para criticar su falta de historicidad al centrarse en lo que sería la *mimesis* II). En esta medida, el concepto de relato en Ricœur, además de estar fundado en Aristóteles y san Agustín, establece una relación directa con el estructuralismo en su vertiente de teoría literaria, en particular con la narratología y la poética.

Miremos más de cerca. En el caso concreto del concepto de relato que se observa en los textos de los años setenta y ochenta de Genette (como *Figures III* y *Nouveau discours du récit*) y el que establece Ricœur, desde su visión antropológica, podemos afirmar lo siguiente: en ambos

hay una noción de estructura en cuanto al relato. En Genette, esa estructura está ligada a cierta especificidad de los textos literarios. De ahí que su empresa consista en establecer rasgos del funcionamiento de esos textos literarios y narrativos, en especial en cuanto al tiempo, la voz y el modo. En el caso de Ricœur, el relato y la narración dejan de ser un asunto ligado a lo literario y pasan a ser una necesidad transcultural. Es en este sentido que el argumento antropológico toma más fuerza: la narración para Ricœur implica una forma de la experiencia de la temporalidad de cualquier ser humano. De ahí que su interés esté puesto en la narración de ficción, pero también en la narración histórica. Ambas emplearían, a partir de la construcción de una intriga o trama, una forma de crear inteligibilidad. Y esa forma inteligible se refiere, principalmente, a la experiencia de la temporalidad. En este punto vemos que la narración comparte en ambos autores la noción de estructura, en un caso literaria y en el otro antropológica, es decir, común a toda experiencia humana.

En cuanto a los cruces entre la dimensión literaria y cognitiva, es evidente que el nombre que reivindica para sí la narratología posclásica hace énfasis en la filiación estructuralista. De hecho, la relación que ve David Herman con el estructuralismo consiste en señalar sus limitaciones y también explotar sus posibilidades. En esta dinámica de revisión y ampliación del proyecto narratológico (no sólo estructuralista, sino también de la tradición narratológica alemana), hay cambios metodológicos, temáticos y contextuales. En la introducción al libro *Postclassical narratology. Approaches and analyses* de 2010, Jan Alber y Monika Fludernik dan un panorama de lo que consideran los ejes de esos cambios. Estos consisten en revisiones teóricas del paradigma clásico; ampliaciones metodológicas vinculadas a los actos de habla, al psicoanálisis o a la deconstrucción; cambios temáticos relacionados con los enfoques feministas, *queer*, étnicos, poscoloniales o de minorías; y cambios contextuales que estudian lenguajes y medios distintos al género de la novela (cómic, cine, series, etc.). En esta medida, la relación con la narratología de los setenta es explícita y parte de esa ampliación de herramientas que tiene que ver con el uso de conceptos de las ciencias cognitivas. Así, gran parte de esa narratología posclásica critica al estructuralismo en el sentido de un esencialismo y universalismo, que se vería reemplazado por conceptos “fluid, context-determined, prototypical, and recipient-constituted” (Alber y Fludernik: 12). Hasta aquí podríamos señalar los cruces evidentes entre las tres dimensiones.

5. ¿Diálogos posibles?

Empecemos por destacar una ausencia de diálogo interesante: la narratología posclásica, sobre todo la más cercana a las ciencias cognitivas, retoma del estructuralismo cierto espíritu científico criticando su vocación universalista, pero ignora la historización de las estructuras propuesta por la dimensión antropológica de Ricœur. En otras palabras, parece no haber diálogo entre la dimensión antropológica de la narratividad —al menos en el sentido de Ricœur— y la cognitiva. Asimismo, cabe notar las escasas menciones a Benjamin. En el caso de Ricœur hay citas, aunque no aparecen en el libro fundacional de Fludernik, pero el poco diálogo se observa en lo siguiente: la idea riquieriana de la tradicionalidad como una historia sedimentada de las formas no parece relevante para pensar las estructuras cognitivas prototípicas. Lo contextual y pragmático, dentro del paradigma cognitivo, se entiende de manera sincrónica, sin interés por el carácter histórico que pueda tener la configuración de las estructuras o los patrones, los marcos o los guiones. Parece que una parte del punto ciego entre la dimensión antropológica y la cognitiva, y entre la literaria y la cognitiva, tiene relación con la poca historización de las estructuras o los constructos que se plantean con respecto a la narración y al relato. Este elemento es relevante porque quizá ponerlo en diálogo con la perspectiva de la sedimentación de la inteligencia narrativa de Ricœur podría ser fructífero.

Otro punto de desencuentro importante se da entre la dimensión cognitiva y la literaria, ya no en su versión estructuralista, sino formalista —con todo lo que su herencia marxista, estética y romántica implica—. Procuraremos explicar esta idea por medio de autores concretos. Una de las autoras más influyentes en la narratología posclásica es Monika Fludernik con *Towards a 'Natural' Narratology*, publicado en 1996 y reeditado en 2002. En ese texto, la autora construye un modelo que le permite explicar la narratividad en un rango amplísimo que va desde las narraciones conversacionales espontáneas (como las anécdotas y los chistes) hasta textos escritos (incluidos los literarios). En ese modelo, lo natural son los marcos cognitivos que nos permiten identificar algo como narrativo. Según esta propuesta, la narratividad no necesita de marcos actanciales para ser percibida, sino de lo que ella llama “experiencialidad”. Fludernik entiende ésta como una evocación cuasimimética de la experiencia real. La experiencialidad refleja entonces un esquema cognitivo de “corporización” o “encarnación” que se relaciona con la existencia y las preocupaciones humanas.

Ahora bien, dentro de la acogida del modelo de una narratología natural, un grupo de autores como Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen y Brian Richardson han publicado una serie de trabajos con el rótulo de “narratología no natural”. Su preocupación involucra todo lo que se queda por fuera del modelo de guiones dentro de esa narratividad entendida como mediación de la experiencia que obedece a marcos naturales de la recepción. En otras palabras, quedan por fuera los textos literarios en los que no hay construcciones cuasimiméticas de la experiencia ni modelos prototípicos de relatos. Para estos autores, “most definitions of the term ‘narrative’ have a clear mimetic bias and take ordinary realist texts or ‘natural’ narratives as being prototypical manifestations of narrative” (Alber *et al.*: 114). En efecto, la definición del modelo de Fludernik vincula inmediatamente la experiencialidad —asociada a la narratividad— a un mimetismo de la experiencia real. En este modelo, percibimos narratividad porque identificamos algo familiar (cognitivamente) que crea algún sentido de experiencia humana. Es una narratividad en la que caben múltiples manifestaciones culturales (cinematográficas o televisivas, conversacionales o anecdóticas) y eso es, sin duda, una ganancia. Sin embargo, deja fuera una manifestación cultural puntual: lo que conocemos como literatura. Ésta, tal y como ha sido pensada desde el siglo XIX hasta el estructuralismo del XX, contiene rasgos que exceden y violentan esa identificación ‘familiar’ que recrea un sentido prototípico de experiencia humana. De hecho, la experiencia literaria tiene la riqueza, precisamente, de no ser propiamente prototípica. Pero, si este sentido de narratividad de lo literario es atípico, ¿qué se gana con pensar en términos de prototipos para hacer un estudio literario?

En el modelo de Fludernik, lo que no queda muy claro es si esos marcos ‘naturales’ miméticos —que son desde un inicio configuraciones simbólicas— son transculturales siempre iguales a sí mismos o si tienen relación con historias culturales concretas. Incluso al hablar en términos de prototipos de lo narrativo, cabe preguntarse si el relato prototípico es el mismo para todas las tradiciones narrativas y literarias, por ejemplo. Precisamente algunos relatos serán miembros centrales de la categoría y otros periféricos, con respecto al prototipo que domine en cierto momento y en cierto lugar. Quizá algunos prototipos de lo narrativo en Occidente podrían corresponder a fenómenos asociados al realismo como movimiento literario, pero tal vez lo cuasimimético podría no operar siempre así en otras tradiciones literarias o culturales, o en otros momentos históricos. Es decir, lo cuasimimético puede ser cambiante, no necesariamente trans-

cultural y tal vez también dependiente de los géneros discursivos —el lenguaje de la *Estética de la creación verbal*, de M. M. Bajtín, es otra de las tradiciones con las que parece dialogar poco la ciencia cognitiva.

Para resumir, los diálogos que se podrían establecer entre la dimensión cognitiva y las dimensiones literaria y antropológica de la narratividad residen, primordialmente, en trasladar la mirada hacia la posible historicidad de los prototipos —o de la narratividad pensada en términos prototípicos—. Ciertas investigaciones que procuren historizar las formas narrativas que se consideran básicas y prototípicas, así como aquellas que parecen moverse más en las discontinuidades y las interrupciones podrían abrir vías para los estudios literarios (e incluso para otros campos que han erigido la narración o el relato como un eje de trabajo).

6. *¿Hacia qué concepto de narratividad?*

Para concluir y cerrar parcialmente el gesto genealógico, podríamos esbozar un posible concepto de narratividad que sea útil hoy. Al respecto, podemos mencionar dos puntos. El primero es que pensar la narratividad como una cualidad presente en diversas manifestaciones humanas en términos de grados puede ser útil en nuestro presente. En el ámbito de lo extraliterario, es decir, en la narración pensada como una categoría cognitiva y, en esa medida, transversal a múltiples ámbitos, su estudio resulta útil para comprender y explorar mejor una de las formas de conocimiento humano. Más allá de la instrumentalización comercial que se hace del relato en la publicidad o el mercadeo más ramplón, comprender el vínculo entre esta forma de conocer y el manejo emocional es un área de estudio que puede ser prometedora. En esta medida, estudiar la narratividad como cualidad transversal puede ser fructífero para salir de la dicotomía entre naturaleza y cultura: los grados de narratividad percibidos pueden ir desde esquemas cognitivos bastante simples —relativamente compartidos y transculturales— hasta construcciones específicas de cada cultura.

En el ámbito de lo literario, la comprensión de esa cualidad cognitiva transversal o de esos marcos que determinan qué percibimos como narrativo funcionan para explorar cómo algunos textos violentan esos marcos y guiones transculturales. No sólo los textos literarios desequilibrarían convenciones genéricas, sino también los marcos de lo que percibimos como la experiencia humana (narrada). En esta medida, la narratividad podría ser uno de los marcos cognitivos para comprender la experiencia —prag-

máticos y cotidianos— que los textos literarios más retuercen y violentan. Estudiar, además, los vínculos de esa violencia con el mundo libresco de lo impreso y la sedimentación de ciertas rupturas puede ser interesante para estudios interculturales y para analizar ciertos efectos de la recepción literaria en ámbitos múltiples.

El segundo punto consiste en destacar que, en ese posible concepto de narratividad que nos podría ser útil hoy, es fundamental el cruce entre tradiciones y paradigmas diferentes. No deja de llamar la atención cómo ciertas escuelas de crítica literaria omiten sistemáticamente cualquier vínculo con las ciencias cognitivas. Independientemente del determinismo que se les atribuya o del constructivismo radical que se quiera defender, es central poder conocer ese paradigma dominante para pensarlo de maneras críticas. Esto no implica que creamos ingenuamente en los postulados de las ciencias cognitivas —ni que los relatos responden a una simple teoría de la mente—,³ sino que hay que conocerlas para aproximarnos críticamente a ellas, sobre todo en su aparente desencuentro con la tradición teórica literaria y estética (en su dimensión más crítica y contestataria). Es llamativo también cómo los autores de la “narratología no natural” parecen reivindicar una discusión actualizada sobre la singularidad de los textos literarios, que concuerda con nuestro epígrafe de Joris-Karl Huysmans. Los puentes que, por ejemplo, esta rama de la narratología posclásica de corte cognitivo podría entablar con problemas clásicos de la estética, como disciplina que estudia el arte y lo sensible, y con conceptos como la literariedad o la estilización de los formalistas rusos quizá arrojarían luz sobre varios elementos de los textos literarios clásicos y contemporáneos, y también sobre su relación con otras manifestaciones narrativas que no son literarias. El funcionamiento y los efectos de los textos con respecto a la sedimentación o automatización de ciertas formas, así como el potencial de la discontinuidad de ciertos rasgos permitiría historizar las estructuras ligadas a lo narrativo y analizar sus transformaciones de manera crítica, especialmente ante usos tan simples y políticamente peligrosos de técnicas como el *storytelling*. En cualquier caso, la omnipresencia de los relatos para los propósitos más diversos nos interpela para regresar quizá a formulaciones teóricas más críticas, pero que también dialoguen más entre ellas. Uno de los pasos posibles puede ser el estudio de las tres dimen-

³ Por teoría de la mente, entendemos “[...] the ability to explain and predict one’s own actions and those of other intelligent agents (that is, agents that, unlike physical objects, are the causes of their own actions)” (Houdé *et al.*: 423).

siones aquí propuestas de la narratividad como un concepto importante en las culturas contemporáneas.

Para concluir, y desde nuestra perspectiva, la propuesta concreta (aunque provisional) de un concepto contemporáneo de narratividad contemplaría, por lo menos, dos elementos. Primero, tomaría en cuenta los rasgos prototípicos de lo que reconocemos como narrativo, no tanto en un hipotético carácter ahistórico o “natural”, sino en el carácter transversal de lo narrativo en varias prácticas culturales (que en efecto van desde conversaciones o leyendas hasta series de televisión). El reconocimiento de los elementos transculturales o incluso compartidos o hibridados, pero comunes a lo que se considera narrativo, sería un elemento importante. La relación con la temporalidad y con experiencias vinculadas a la conciencia humana podrían hacer parte de esos elementos. Segundo, sería un concepto que abarque la continuidad y la discontinuidad históricas de esos marcos cognitivos presentes tanto en la producción como en la recepción de los relatos. Aquello que en la dimensión cognitiva se identifica como prototípico tal vez obedezca a una sedimentación de ciertos rasgos que se tornan habituales. El estudio de la sedimentación de esas tradiciones históricas sobre los relatos puede dar luz sobre campos culturales diversos. En especial para los estudios literarios, nos parece importante cotejar la investigación de esas continuidades históricas (que se expresan en los rasgos más convencionales de lo narrativo) con las discontinuidades o rupturas de ciertos autores que empiezan a transformar las maneras de narrar, ya sea en géneros como el cuento o la novela. Estos cambios pueden ocurrir en otras prácticas artísticas como el cine, por ejemplo. En otras palabras, el concepto de narratividad que tendría que vincular lo continuo y lo discontinuo de lo que se recibe como narrativo, así como estudios sincrónicos y diacrónicos. Esto implicaría reconocer que los prototipos existen, pero que tienen tal vez una historia y que ésta se transforma. Lo anterior explicaría por qué técnicas como el flujo de consciencia, de Virginia Woolf, por ejemplo, pasa de ser una revolución en su momento a transformarse en una técnica familiar y reconocible con el tiempo. Esperamos que este texto aporte estos rasgos sobre ese concepto y las posibilidades que tendría para el estudio literario y también para otras prácticas en las que la narratividad parece tener un papel preponderante hoy en día (desde las series hasta los usos mercantiles o de metodologías de investigación en las ciencias sociales).

BIBLIOGRAFÍA

- ABBOTT, H. PORTER. “Narrativity”, en *Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn et al. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- ALBER, JAN et al. “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, en *Narrative*, 18:2 (2010): 113-136.
- ALBER, JAN y MONIKA FLUDERNIK. *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Ohio: The Ohio State University, 2010.
- BAJTÍN, MÍJAIL. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999. 248-293.
- BAL, MIEKE. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- BARTHES, ROLAND. “L’effet de réel”, en *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1993. 167-174.
- BENJAMIN, WALTER. “En narrador”, en *Obras II*, 2. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009.
- BREWER, WILLIAM. “Schemata”, en *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge: The MIT Press, 1999. 729-730.
- CHKLOVSKI, VIKTOR. “La construction de la nouvelle et du roman”, en *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*. Ed. Trad. Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 2001. 170-196.
- CRESWELL, JOHN W. *Research Design. Qualitative, Quantitative and mixed Methods Approaches*. 4th ed. Newbury Park: SAGE, 2013.
- DELAPLACE, ANNE. “«Intermittences» et «moments de vie»: l’esthétique de la discontinuité chez Marcel Proust et Virginia Woolf”, en *Trans-Revue de Littérature Générale et Comparée*, 3 (2007), DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.493>.
- EFE, AGENCIA. “El episodio final de ‘Game of Thrones’ rompe récord de audiencia en HBO”. 2019. Disponible en: <<https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-episodio-final-de-game-of-thrones-rompe-record-audiencia-en-hbo/20000009-3980879>> [25 de noviembre de 2020].

- EICHENBAUM, BORIS. “Sobre la teoría de la prosa”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1978. 147-157.
- EICHENBAUM, BORIS. “Théorie de la prose”, en *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*. Ed. Trad. Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 2001. 200-214.
- FELDMAN, DANA. “‘Game of Thrones’: By The Numbers”, en *Forbes*, 2019. Disponible en: <<https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2019/04/11/game-of-thrones-by-the-numbers/?sh=767e791e1685>> [25 de noviembre de 2020].
- FLUDERNIK, MONIKA. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London: Routledge, 1996.
- GONZÁLEZ, JOSÉ ANTONIO MARTÍN. “La eficacia del Storytelling”, en *MK – Marketing Más Ventas*, 24:251 (2009): 8-16. Disponible en: <<https://login.ezproxy.javeriana.edu.co/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=47598750&lang=es&site=eds-live>> [25 de noviembre de 2020].
- HOUDÉ, OLIVIER et al. (eds.). *Dictionary of Cognitive Science Neuroscience, Psychology, Artificial Intelligence, Linguistics, and Philosophy*. Trad. Christian Cavé. London: Psychology Press, 2004.
- LAVELLE, PATRICIA. “Experiencia”, en *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. Ed. Esther Cohen. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. 67-76.
- LÉVY-STRAUSS, CLAUDE. “La structure des mythes”, en *Antropologie structurale*. Paris: Plon, 1958. 235-265.
- LYONS, MARTYN. “Les nouveaux lecteurs au XIX e siècle. Femmes, enfants, ouvriers”, en *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Eds. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Paris: Seuil, 1997. 365-400.
- ORECCHIA HAVAS, TERESA. “La máscara y los héroes en *Respiración artificial*”, en *Revista Iberoamericana*, LXXI: 213 (2005): 1215-1229.
- PELLAUER, DAVID y BERNARD DAUNHAUER. “Paul Ricœur”, en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta. Stanford: Stanford

- University, 2016. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/ricoeur/> [25 de noviembre de 2020].
- PROPP, VLADIMIR. *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux et de El Mélétinski L'étude structurale et typologique du conte*. Paris: Seuil, 1970.
- RANCIERE, JACQUES. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique, 2014.
- REVEL, JUDITH. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris: Ellipses, 2002.
- RICŒUR, PAUL. *Temps et Récit. Tome I*. Paris: Seuil, 1983.
- RICŒUR, PAUL. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995.
- RYAN, MARIE-LAURE. "Toward a Definition of Narrative", en *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 22-37.
- SARLO, BEATRIZ. "Política, ideología y figuración literaria", en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Madrid: Alianza Estudio, 1987. 30-39.
- SOSNOWSKY, SAÚL (ed.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988.
- STANZEL, FRANZ K. *A theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- TODOROV, TZVETAN. *Grammaire du Décaméron*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1969.
- TODOROV, TZVETAN. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2007.
- WOLF, WENER. "Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences", en *Current Trends in Narratology*. Ed. Greta Olson. Berlin: Mouton de Gruyter, 2011. 145-180.

ANDREA TORRES PERDIGÓN

Es doctora en Estudios Románicos Hispánicos por la Universidad París Sorbona, en Francia, y actualmente es profesora asistente del Departamento de Lenguas de la Pontificia Universidad Javeriana, en Bogotá, Colombia. Es autora del libro *La littérature obstinée: le roman chez Juan José Saer, Ricardo Piglia et Roberto Bolaño* (2015) y de manuales de escritura. También es autora de los artículos “Experimentación y representación en la novela colombiana actual” (2021), “Reflexividad y narratividad en Ricardo Piglia: de Macedonio a Fitzgerald” (2013) y “Reflexión y experiencia: el género novelesco en Juan José Saer” (2011), entre otros.