

# Para una teoría de los procederes narrativos Tiempo, lógica y reparto en la narrativa de entresiglos (con un estudio de caso: narrativas literarias argentinas en torno del 2000)

Autor:

Steimberg, Darío G.

Tutor:

Speranza, Graciela

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

*Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
2018*

*Tesis para optar al título de  
Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Literatura*

PARA UNA TEORÍA DE LOS PROCEDERES NARRATIVOS:  
TIEMPO, LÓGICA Y REPARTO  
EN LA NARRATIVIDAD DE ENTRESIGLOS  
(con un estudio de caso: narrativas literarias argentinas en torno del 2000)

Autor: Darío G. Steimberg

Directora de tesis: Graciela Speranza

Darío Gregorio Steimberg  
26.836.791

INGRESO AL DOCTORADO: Octubre de 2018 – Res. (CD) 852  
EXPEDIENTE N°: 58.880/18

[Primer ingreso al doctorado: Diciembre de 2009 – Res. (CD) 5689  
EXPEDIENTE N°: 851.854/09]

APROBACIÓN DEL PLAN DE TESIS: Octubre de 2018 – Res. (CD) 861  
EXPEDIENTE N°: 58.884/18

PARA UNA TEORÍA DE LOS PROCEDERES NARRATIVOS:  
TIEMPO, LÓGICA Y REPARTO  
EN LA NARRATIVIDAD DE ENTRESIGLOS  
(con un estudio de caso: narrativas literarias argentinas en torno del 2000)

Darío G. Steimberg



## ÍNDICE

1. Introducción.....	5
----------------------	---

### PRIMERA PARTE

#### Las tres dimensiones del problema narrativo: tiempo, lógica y reparto

2. Cuatro objeciones para la construcción de un modelo y un anexo afirmativo.....	13
2.a. El problema de la oposición <i>Realidad-Ficción</i> como base para el estudio narrativo.....	15
2.b. El problema de la oposición <i>Historia-Ficción</i> .....	21
2.c. El problema del <i>relato completo</i> como <i>caso testigo</i> .....	31
2.d. El problema <i>verbal</i> .....	36
2.e. Narrativa y concepción de mundo.....	42
3. Para un análisis de los procederes narrativos: consideraciones preparatorias.....	59
3.a. Para un análisis de <i>proceder narrativo</i> I: el complejo temporal.....	61
3.a.1. Tiempo del mundo narrado.....	65
3.a.2. Tiempo del entramado.....	71
3.a.3. Tiempo de la narración.....	77
3.a.4. Experiencia temporal de la narración.....	83
3.b. Para un análisis de <i>proceder narrativo</i> II: cuestiones lógicas.....	96
3.b.1. Lógica del mundo narrado I: mundos posibles.....	96
3.b.2. Lógica del mundo narrado II: Historia e historia.....	111
3.b.3. Lógica del entramado.....	117
3.b.4. Lógica de la narración.....	133
3.c. Para un análisis de <i>proceder narrativo</i> III: repartos de lo sensible.....	142
3.c.1. Reparto del mundo narrado.....	152
3.c.2. Reparto del entramado.....	164
3.c.3. Reparto de la narración.....	174

### SEGUNDA PARTE

#### ¿Qué es un Proceder Narrativo?

4. Procederes narrativos.....	181
4.a. Heteronomías, autonomías y anomías de lo narrativo.....	187
4.b. Sobre la posibilidad contemporánea de una “posautonomía”.....	196
4.c. La pregunta por la tipología narrativa. La pregunta por la periodización.....	202
5. Vida cotidiana, Historia y Ficción: tres acentuaciones de la experiencia narrativa.....	223
5.a. Narrativa y vida cotidiana: compenar y constituir.....	225
5.b. Narrativa, Historia, Verdad: complejidad o relativismo en Hayden White.....	232

5.b.1. El complejo metahistórico.....	233
5.b.2. El horror al relativismo (y el horror a la política).....	237
5.b.3. Del análisis a la propuesta. White frente a su laberinto.....	244
5.c. Ficción y narratividad.....	251

### TERCERA PARTE

#### Narrativa literaria argentina en torno del 2000: una lectura de entresiglos

6. Para una lectura de los procederes narrativos en la literatura argentina de entresiglos.....	267
6.a. El problema de la época I: límites o aspectos fundamentales.....	269
6.b. El problema de la época II: ¿hoy?.....	274
7. Narrativas literarias argentinas alrededor del 2000: cuatro procederes frente al mismo problema.....	281
7.a. Procederes narrativos proliferantes I: Benesdra y el adiós al “gran relato”.....	282
7.b. Procederes narrativos proliferantes II: Aira y la verdad alucinada.....	292
7.c. Procederes proliferantes III: Rejtman y el tiempo efectivo.....	297
7.d. Procederes narrativos suspendidos: Casas y las biología sin rumbo.....	301
8. El proceder del secreto: Gusman, Gamerro y las voces “grises” de la dictadura.....	305
8.a. <i>Villa</i> , de Luis Gusman: el inútil secreto del mosca.....	312
8.b. <i>Partes de Guerra</i> , de Graciela Speranza y Fernando Cittadini: el héroe y la ausencia de secreto.....	316
8.c. <i>El secreto y las voces</i> , de Carlos Gamerro: el secreto masivo.....	319
9. Proceder narrativo, informidad y política: el monstruo en escena (a partir de <i>El desierto y su semilla</i> , de Jorge Baron Biza).....	327
10. Conclusión.....	339
Bibliografía.....	347
Agradecimientos.....	363

## 1. Introducción

La investigación que respalda esta tesis doctoral fue organizada desde un comienzo en función de dos objetivos entrelazados: por un lado, apuntaba a un análisis de ciertas narrativas literarias argentinas en torno del 2000; por otro lado, para realizarlo, buscaba una teoría sobre la que pudiera asentarse una analítica de la narratividad de la época. El primero de estos objetivos había sido prefigurado de acuerdo a una tipología que pretendía caracterizar algunos modos significativos en que la narrativa literaria argentina se alejaba de modelos signados por lo que, a partir de la famosa expresión de Lyotard, es conocido como “Gran Relato” (Lyotard, 1991 [1979]). En ese abandono de un modelo “moderno” pretendía vincular una manera de la narratividad con una época que, más allá de discrepancias terminológicas<sup>1</sup>, se percibía en mayor o menor medida como distinta de la que había caracterizado el siglo XX. Sin embargo, los diferentes pasos de la investigación (es decir, las lecturas, las discusiones, los seminarios cursados, los trabajos presentados en instituciones o congresos, las clases dictadas) fueron haciendo evidente que la idea de una tipología que diera cuenta de la narratividad de una época nunca podía resolverse de modo satisfactorio. En mayor o menor medida, se hacía siempre presente el hecho de que no era posible jamás señalar *un* problema o campo problemático unificado que permitiera leer toda la producción narrativa, y que por tanto la idea de una narratividad de época era refractaria a la noción de tipología. (Más adelante, en cambio, resultó claro que lo que sí era posible era seleccionar alguna heteronomía de época –un aspecto “no narrativo”– en función de la cual la selección de algún campo problemático permitiera observar, si no una tipología, al menos un conjunto de respuestas o de trabajos concernientes a un mismo aspecto.) En todo caso, el debilitamiento del objetivo tipológico, la conciencia de que las herramientas

---

<sup>1</sup> Cfr. “Lógica cultural moderna” y “lógica cultural posmoderna” (Jameson, 1986), “modernidad sólida” y “modernidad líquida” (Bauman, 2002), “modernización simple” y “modernización reflexiva” (Lash, 1997), por mencionar sólo algunas propuestas.

productivas para un análisis contemporáneo eran muchas y abrían diversas puertas de análisis, reforzó el segundo de los objetivos, la convicción de que lo más relevante a lo que podía dedicarse la investigación era la construcción de una perspectiva teórica contemporánea, esto es, una articulación de estudios narratológicos, filosóficos, estéticos que diera lugar a la concepción para nuestra época de un objeto de estudio narrativo. Es por este camino que se alcanzó, dos o tres años después de comenzado el trabajo, la formulación inicial que sería en adelante el objetivo central y la piedra fundamental del trabajo todo: la noción de *proceder narrativo*. Es en relación con esto que puede considerarse entonces que esta investigación es en gran medida una investigación de perfil teórico.

El doble objetivo que este trabajo se propuso abordar obligó entonces a ordenar la presentación en consonancia con esa partición. El primer objetivo, teórico y de amplio alcance, se orientó en función de la construcción de la noción de *proceder narrativo*, y ha atendido entonces a los avances en teoría narrativa o narratología, en línea con una perspectiva internacional. Esto es: ha atendido a los avances en el campo teórico pertinente, sin considerar fundamental la institución o el país donde hubieran sido postulados y, a la par, sin considerar fundamental la geografía de los objetos que pusieran bajo la lupa (por ejemplo, *Metahistoria*, de Hyden White, tiene importancia para nuestro trabajo, más allá de que su objeto específico sea la narrativa histórica del siglo XIX). El segundo objetivo, más específico y de perspectiva crítica, ha debido atender a las reflexiones y a los trabajos que pudieran aportar hipótesis y herramientas productivas para un análisis de la literatura narrativa argentina del período señalado.

Si se presta atención a los discursos que tienen palabra sobre el problema narrativo, un estado de la cuestión exhaustivo debería tomar en cuenta más de dos mil años de discusión (desde la *Poética* de Aristóteles hasta nuestros días). Por supuesto,

relevante la totalidad de la reflexión es imposible. Frente a este panorama, esta investigación optó por dos caminos. Por un lado, ha vuelto sobre la teoría narrativa que ha marcado la tradición occidental en el último siglo, cuyos centros de tensión pueden considerarse los aportes mencionados de Aristóteles (una lectura de la bibliografía no puede dejar de advertir la notable actualidad que se le otorga aun hoy a sus postulados), el formalismo ruso (en especial, los trabajos de Boris Tomashevski y Vladímir Propp), la escuela de Frankfurt (en especial, el trabajo de Walter Benjamin sobre el narrador y la *Teoría estética* de Theodor Adorno en la discusión sobre el problema de la autonomía), el estructuralismo con base en Francia (en especial, los desarrollos de Roland Barthes, Gerárd Genette y Tzvetan Todorov), el llamado “posestructuralismo” (en especial, nuevamente, el trabajo de Barthes), el cruce entre filosofía “continental” y narración (en especial, Martin Heidegger, Frank Kermode y Paul Ricoeur), el problema de la relación entre ficción y narrativa (en especial, Jean-Marie Schaffer), el problema de la relación entre narrativa e historia (en especial, Arthur Danto, Hyden White y Frank Ankersmit) y, finalmente, el cruce entre lógica modal y narratología (en particular, el trabajo de Lubomír Doležel). A la par, la investigación ha considerado como material de referencia fundamental algunas propuestas contemporáneas de sistematización y problematización del estudio narratológico en conjunto (Mieke Bal, Matías Martínez/Michael Scheffel y Thomas Pavel).

Por otro lado, dado que el objetivo de esta tesis es la construcción de una perspectiva teórica capaz de dar cuenta de la narratividad de época a través de la formulación y el despliegue de la noción de *proceder narrativo*, la investigación también ha atendido a escritos filosóficos, estéticos y científicos en función de la estructura expositiva que más adelante se detallará. En todo caso, vale señalar algunos desarrollos juzgados centrales para esta investigación: la importancia del problema

temporal para la narrativa ha llevado al estudio de la cuestión temporal en algunos autores de la filosofía “continental” (en especial, San Agustín, Martin Heidegger, Henri Bergson y Quentin Meillassoux) así como a considerar perspectivas científicas tanto físicas como cognitivas (Ilya Prigogine, Werner Heisenberg; Sandrine Gil, Sylvie Droit-Volet); el estudio de las figuras de narrador y narratario ha obligado a volver sobre la bibliografía acerca del problema enunciativo (en especial, Mijail Bajtín, Catherine Kerbrat-Orecchioni y Eliseo Verón); la reflexión sobre el modo de particionar los elementos que componen la narratividad ha llevado a un estudio del problema sobre la base de aportes contemporáneos de la filosofía estética (muy especialmente, Jacques Rancière).

A partir de lo anterior, esta tesis está organizada en tres partes. La primera de ellas, “Las tres dimensiones del problema narrativo: tiempo, lógica y reparto”, abre la cuestión con un capítulo dedicado a la presentación de un estado de la cuestión “negativo”, esto es, un capítulo que busca establecer lo que *no* puede ser considerado el inicio de un marco teórico y se dedica a las discusiones fundamentales en relación con la pregunta por el mejor modo de concebir el campo narrativo (estas discusiones pueden resumirse en cuatro puntos: el enfrentamiento *relato factual* vs. *relato poético*, el enfrentamiento *ficción* vs. *historia*, el *relato completo* como “caso testigo” y el supuesto *fundamento “verbal”* de la narración). Incluye también un anexo “positivo” cuyo objetivo es cimentar la idea de que el aspecto primero necesario en el estudio de la narratología es la concepción de mundo (como quiere, por ejemplo, Doležel). Luego, los siguientes tres apartados de esta primera parte están dedicados específicamente al despliegue de las dimensiones que se consideran constitutivas del complejo narrativo (tiempo, lógica y reparto) y a cada uno de sus niveles internos de análisis.

La segunda parte, “¿Qué es un proceder narrativo?”, puede considerarse el centro de tensión de la tesis. Establecidas y recorridas en la primera parte las dimensiones de análisis, busca en la complejidad y en la abducción (frente a la deducción y la inducción) la base sobre la que caracterizar su objeto. Luego, una vez definido, se encuentra en posición de ofrecer y defender una definición, y de discutir la narratividad como *ars* o *tékhne*. En tercer lugar, apela a la discusión sobre el *nomos* (por ejemplo, polemizando con la noción de “postautonomía” propuesta por Josefina Ludmer) para encontrar un modo de reflexionar sobre la posibilidad de establecer relaciones entre procederes narrativos y épocas, o sobre la productividad de intentar tipologías. Por fin, a partir de lo anterior, un segundo capítulo de esta segunda parte (dividido a su vez en tres subcapítulos) ensaya una lectura polémica sobre la relación entre la narratividad y tres acentuaciones de su experiencia: narrativa y vida cotidiana, narrativa e historia, narrativa y ficción.

La tercera parte de la tesis, “Narrativa literaria argentina en torno del 2000: una lectura de entresiglos”, está dividida en cuatro capítulos. El primero de ellos se dedica a discutir el modo en que puede construirse una perspectiva específica sobre la narrativa literaria argentina del período (es decir, toma las discusiones que previamente se desplegaron en términos amplios para aplicarlas a un objeto recortado). El segundo analiza cuatro procederes narrativos literarios en tanto modos de enfrentar el problema de la caída de los “grandes relatos”. El tercero analiza el tema del “secreto” como instrumento problemático a través del cual (y frente al cual) se han construido procederes narrativos dedicados al pasado reciente (la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983). El cuarto pone en contacto un análisis teórico de los problemas del “monstruo” y la *informidad* como rasgos destacados de la narratividad del período.

El estudio de la narratividad no puede ser considerado privativo de ninguna disciplina o soporte privilegiados. La narratividad no se manifiesta “antes” ni “mejor” en la ficción literaria que en la producción cinematográfica, ni en ninguna de ellas antes o mejor que en la prensa escrita o televisada, la producción historiográfica o el *comic*, por mencionar unos pocos casos en los que la dimensión narrativa no puede ser dejada de lado. Aun cuando la tercera parte de esta tesis se dedique a un análisis sobre un conjunto de obras narrativas literarias escritas, olvidar o ignorar que la dimensión narrativa opera cruces entre múltiples disciplinas y soportes sería un error. La construcción de una perspectiva de análisis narrativo debe empezar entonces por concebir su objeto de estudio.

**PRIMERA PARTE**

**LAS TRES DIMENSIONES DEL PROBLEMA NARRATIVO:**

**TIEMPO, LÓGICA Y REPARTO**

**(con un preludio negativo)**



## 2. Cuatro objeciones para la construcción de un modelo y un anexo afirmativo

En ocasiones pedimos que se nos relate o se nos narre *lo que pasó* (algún acontecimiento, biográfico o histórico) y expresamos con ello el deseo de que se nos presente por medio de palabras una realidad que no percibimos directamente, o que ya no recordamos. En otras, sin embargo, respondemos con un juicioso “eso es un relato” o “es una narración” para indicar justamente que la *realidad* no es o no fue aquello que las palabras sugieren. Luego, con más cuidado en ciertos ámbitos, guardamos los términos *narración* o *relato* para indicar una forma determinada, muy usualmente ficcional, pero no utilizamos en el mismo sentido los verbos *narrar* o *relatar*, cuyos resultados no son necesariamente ficciones (ni mentiras). Por otro lado, hay también quien describe alguna exposición de pinturas o fotografías y explica que la muestra relata o narra la vida de tal pueblo o de tal personaje en tal época, sin que nadie piense por ello que las imágenes aludidas incluyen palabra alguna. Entonces ya no se trata sólo de que el conjunto *narración-narrar-relato-relatar* mantenga una relación equívoca con la verdad y la mentira, o con la realidad y la ficción, sino que tampoco depende de la presencia de palabras. Para más dificultades, intentamos a veces narraciones que den cuenta de la historia (física o natural) del Universo y hasta percibimos aspectos narrativos en una composición musical, donde figuras y motivos se originan, mutan y desaparecen. (Por cierto, estos últimos casos serían ejemplos de narraciones carentes de agentes con interioridad, es decir, personajes portadores de intenciones o pasiones, deseos o temores, claves casi indiscutibles en cualquier análisis que incluya *lo narrativo* en su horizonte.) Por fin, decimos que hay relato o narración en tantos sentidos y respecto de tantos fenómenos que parece inútil intentar una delimitación exacta del conjunto que incluiría todos los usos. Sabemos –Wittgenstein lo enseñó para siempre– que los juegos del lenguaje son tales que no hace falta definir con precisión una palabra para utilizarla

exitosamente. Y sin embargo resultaría desacertado empezar estas páginas sin hacer presente la cuestión terminológica. Un trabajo como el que aquí se intenta no puede carecer de una expresión adecuada para referir aquello de lo que pretende hablar. El problema, por supuesto, es que la terminología es menos un comienzo que el resultado del trabajo, o al menos uno de sus momentos avanzados.

La noción que aquí será axial es la de *proceder narrativo*. Más adelante nos dedicaremos a ella de manera específica. Antes, sin embargo, es necesario explicar el terreno en el que surge, no digamos elaborar un “estado de la cuestión” exhaustivo de la teoría narrativa (que incluiría por fuerza más de dos mil años de tratados, al menos desde Aristóteles), sino explicitar ciertas condiciones de posibilidad del estudio. Esta explicación, no debe sorprender, no será positiva. Es muchísimo lo que se tomará de muy diversos autores luego, pero antes de ello es mejor despejar algunas cuestiones que, si permanecen intocadas en un principio, más tarde se vuelcan contra el propio análisis.

## **2.a. El problema de la oposición *Realidad-Ficción* como base para el estudio narrativo**

Frente a la inmensa variedad de fenómenos narrativos, o de fenómenos que pueden ser leídos en su dimensión narrativa, uno de los caminos elegidos suele ser la parcelación previa del campo de análisis. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*, de Matías Martínez y Michael Scheffel (2011 [1999]). Estudio de conjunto especialmente atento, Martínez y Scheffel ponen en juego a lo largo de sus páginas un amplio corpus bibliográfico que, sobre la base de la distinción entre el “cómo” y el “qué” de los relatos, se dedica a gran parte de los problemas que han interesado a los especialistas desde siempre: las voces, los tiempos y los modos narrativos, la tipología de situaciones, los esquemas y elementos de la acción, la morfología del cuento, la semántica del espacio... El envidiable manejo de todos estos materiales tiene un objetivo señalado desde el principio: “ayudar a construir una teoría de la narración literaria lo más abarcadora y relevante posible”, frase en la que se encuentra ya implicada una toma de posición que se justifica pocas líneas después: “aquí los componentes centrales de la narración literaria están derivados del fenómeno fundamental de la ficcionalidad” (Martínez/Scheffel, 2001 [1999]: 14). Por supuesto, lo primero que debe ser tomado en cuenta es el hecho de que no se refieren de manera general a la narración, sino que su trabajo se dedica específicamente a la “narración literaria”. ¿Específicamente? Esa es justamente la cuestión. Vale la pena detenerse por un momento en su enfoque, ya que está bien fundamentado y su articulación bibliográfica será consultada en adelante, pero especialmente porque es una muestra de una perspectiva de la que este trabajo buscará apartarse.

Martínez y Scheffel son explícitos en el reconocimiento de la división que constituye su punto de partida, de modo que dirigen la primera parte de su trabajo a una

descripción analítica de las combinaciones provenientes de las oposiciones «real vs. ficticio» y «poético vs. no poético». Así, identifican el *relato factual* y el *relato ficcional* (que será el objeto fundamental de su trabajo) por vías separadas. Sobre el primero escriben:

Así, está, por un lado, el caso normal de relato no poético que pretende informar acerca de sucesos reales (...). A esta forma del relato auténtico de sucesos y personajes históricos la designaremos aquí *relato factual* (...). Y, por otro lado, está el relato no poético de sucesos inventados, es decir, la mentira o el engaño, que aquí entenderemos como caso especial del relato factual. (21)

Y sobre el segundo:

Distinguimos los conceptos emparentados < fingido >, < ficcional > y < ficticio > del siguiente modo: usamos *fingir* en el sentido de < engañar >. *Ficcional* se contrapone a < factual > o < auténtico > y designa el status de un discurso. *Ficticio* se opone a < real > y designa el status ontológico de lo enunciado en este discurso.” (25)

En términos de la elaboración de un modelo, debe considerarse que la división de la que parten es el axioma inicial, la puerta de entrada al problema. Y, sin embargo, vale preguntarse si es un punto de partida estrictamente necesario. ¿Por qué suponer que para elaborar una teoría de la narración (literaria o no) hay que partir del “fenómeno fundamental de la ficcionalidad”?

Una situación hipotética. Me sumo tarde a una conversación. En ella, alguien está narrando un evento casi increíble protagonizado por una tercera persona cuyo nombre no he oído (fue pronunciado antes de mi entrada) o no me dice nada. Acaso inmediatamente, me pregunto si estoy frente a una *ficción* o si se trata de algo que *realmente* ocurrió. Mi experiencia me dice que las palabras que oigo conciben algo

altamente improbable, pero no imposible. Digamos, por ejemplo, que un hombre saltó por la ventana de un edificio y cayó en una pileta siete pisos abajo, de la que emergió para pronunciar alguna frase enigmática o ingeniosa. Yo podría estar frente a una anécdota *real* tanto como ante la puesta en palabras de una escena de una película (o incluso de un documental, lo cual sólo agrega complejidad al asunto), podría tratarse de un fragmento de una novela o de un cuento fantástico, pero también de una biografía. A continuación, escucho algo más sobre la misma tercera persona, un evento conectado conceptual o temáticamente con el que ya escuché, pero que tuvo lugar unos años antes. Digamos que en un concierto de música popular, nuestro protagonista se bajó los pantalones sobre el escenario frente a una multitud que lo miraba expectante. Tengo entonces un agente con interioridad, una escena en la que se desarrolla una acción y otra escena previa con su propio desarrollo, lo que me obliga a concebir una dimensión temporal en la que existen conectados de algún modo los dos eventos. Así, podré entender que la segunda escena constituye una *analepsis* (siguiendo la terminología que recorren Martínez y Scheffel<sup>2</sup>) en relación con la primera, que en función de esa relación se concibe un personaje o una persona caracterizado por un cierto comportamiento disruptivo e, incluso, podré aventurar un correspondiente estado de ánimo para él o una cierta situación de la moral social de su mundo, fondos contra los cuales adquieren densidad las acciones referidas. Pero sigo sin tener información suficiente para establecer un pacto de lectura consolidado. Sólo sé que estoy frente a un *proceder narrativo* y, por consiguiente, las herramientas que pongo en juego son las de cualquier concepción narrativa.

¿Estamos obligados a considerar que las relaciones o las tensiones entre verdad-realidad-ficción-mentira son lógicamente previas al reconocimiento de un fenómeno

---

<sup>2</sup> “...por medio de la *analepsis* se representa a posteriori un suceso que ha tenido lugar en un punto temporal anterior al que ha alcanzado ya el relato” (Martínez/Scheffel, 2011 [1999]: 55).

narrativo? ¿No es evidente, por el contrario, que son lógicamente posteriores (aun cuando en la mayoría de los casos contemos con información suficiente o nos habite inmediatamente una intuición que nos permitan cancelar la pregunta por el “status ontológico de lo enunciado en este discurso”)? Pero además: ¿no es, de hecho, justamente esa relación tensionada entre realidad y ficción lo que caracteriza muchas apuestas narrativas, más aun, lo que caracteriza muchas apuestas narrativas *literarias*? ¿Qué decir, si no, de *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, y la más que porosa categoría de *no-ficción* en función de la cual suele ser caracterizada? ¿Y de *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh? Si consideramos necesario intentar la elaboración de una teoría de la narración *ficcional* separada de otra de la narración *factual*, ¿sobre la base de cuál analizaríamos esas obras? ¿Y qué hacer con otros géneros “mixtos”, que se apoyan en cierta forma en la crónica, por ejemplo *Blackout* (2016) de María Moreno, tan pretendidamente *factual* y sin embargo...? ¿Las herramientas que estudian Martínez y Scheffel en su “modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional” no ayudan en la lectura o el análisis de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla?

Martínez y Scheffel ofrecen la propia herramienta que permite ampliar su posición:

Un texto no es ficcional en y para sí, sino en un determinado contexto histórico y social, esto es, es ficcional para un individuo, un grupo, una sociedad, en una determinada situación, en una determinada época. (27-28)

Así: ¿por qué *empezar* por una de las ramas? (Y ello, suponiendo que seamos verdaderamente capaces de concebirlas separadas.) Aquí coincidimos con las palabras de Lubomír Doležel, que leyendo a Gérard Genette acepta la conclusión de que “la narratividad no es un criterio útil para la distinción ficción/no ficción” (Doležel, 1999

[1998]: 51) y nos preguntamos entonces: ¿por qué empezar por esa distinción para preguntarnos *luego* por la narratividad? Pero, además, ¿qué ocurre cuando el “status ontológico de lo enunciado” en una narración es comprendido de modo diverso no sólo por individuos de diferentes épocas o culturas, sino por habitantes de la misma ciudad o ámbito cultural en el mismo período temporal? ¿Qué ocurre cuando hay un desacuerdo<sup>3</sup>? ¿Permanece en suspenso la decisión acerca de cuáles son las herramientas adecuadas hasta que se determine si estamos ante una ficción o no? ¿Y si no puede resolverse de hecho?

Lo cierto es que no habría verdadera diferencia en un análisis del esquema de acción, por caso, ni en el de tantos otros elementos que Martínez y Scheffel ponen en juego, cuya apreciación no variará sea cual fuere el pacto de lectura que establezcamos. Sin embargo, lo más importante radica en otro punto. El hecho de derivar un análisis narrativo del fenómeno de la ficcionalidad dificulta luego observar las archinarrativas que participan de la constitución de cualquier posición política o religiosa o filosófica o ideológica. Para ello es imprescindible contar con un modelo que sea capaz de poner en relación narratividades de acuerdo a algo estrictamente diferente de su pertenencia o no al campo de la ficción.

La cuestión, finalmente, puede esquematizarse como un problema de conjuntos. Martínez y Scheffel escriben apenas comenzado el libro que la teoría de la narración es una de las “preocupaciones centrales de la teoría literaria internacional” (13). Acaso allí esté la clave. A partir de entonces, parecen actuar siempre según la premisa de que el modelo narratológico que elaboran es un subconjunto de la teoría literaria. Aquí no acordaremos con ese designio. El hecho de que el estudio narrativo sea importante para

---

<sup>3</sup> El sentido del término se toma aquí de *El desacuerdo. Política y filosofía*, de Jacques Rancière:

[Un desacuerdo] no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura. (Rancière 2010 [1995]: 8)

la teoría literaria no lo reduce a sus dominios. Es justo decir que Martínez y Scheffel lo saben y lo toman en cuenta en el último capítulo de su libro, titulado precisamente “Perspectivas: modelos de acción narratológicos por fuera de la teoría literaria”. Estas son sus últimas líneas:

...la comprensión de los modelos de acción narratológicos desde la óptica extra-literaria que hemos adoptado en este capítulo demuestra que el campo de estudio de la teoría de la narración sólo puede ser abordado de forma apropiada desde una perspectiva interdisciplinaria. (230)

Y esta afirmación no es sólo cierta en relación con los modelos de acción: la temporalidad, por ejemplo, o las jerarquías de instancias y las marcaciones afectivas que constituyen sus relaciones, red fundamental de toda narratividad, merecen también una atención que exceda una perspectiva literaria. Por supuesto, nada de todo esto implica que la tensión entre “mundos de ficción” y “mundos reales” esté resuelta ni carezca de interés. Ni conlleva necesariamente un apoyo a ese “relativismo radical” que tantos parecen temer (cfr. *En torno a los límites de la representación*, Saul Friedlander [comp.], 2007 [1992]), cuestión que retomaremos más adelante. En cualquier caso, modelos de sistematización como el de Martínez y Scheffel no pueden ser dejados de lado. Pero es preciso aclarar que su trabajo no es valioso sólo en relación con la “narración ficcional”, ni mucho menos debe ser considerado exclusivamente en función de los objetivos de una teoría literaria.

## 2.b. El problema de la oposición *Historia-Ficción*

Una segunda parcelación del campo de análisis se construye sobre la base de la oposición *Historia-Ficción*. La *Poética* de Aristóteles funda para la tradición occidental el núcleo de este planteo. Aunque en principio pueda entenderse emparentado con el que se organiza de acuerdo al par *real-ficticio*, lo cierto es que no supone lo mismo. No nos encontramos aquí ante la diferencia entre “relato factual” y “relato ficcional”, sino ante la que hay entre “relato histórico” y “relato poético”:

El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (...), sino porque el uno dice cosas que ocurrieron y el otro dice las cosas como podrían ocurrir. Por eso la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal, en tanto que la historia dice lo particular. (Aristóteles, *Poet* 1451a-b)

Como se ve, el par *real-ficticio* no puede servir de base para *historia-poesía* sino al precio de considerar que lo particular (objeto de la historia) es *más* real que lo universal (objeto de la poesía<sup>4</sup>), supuesto que sería al menos incómodo para una posición como la de la filosofía aristotélica. En cambio, mejor es observar que, aun sin continuar el uso de nociones como *universal* y *particular* ni afirmar que un polo sea más “elevado” que el otro, las perspectivas que despliegan la oposición *Historia-Ficción* encuentran allí dos modalidades complementarias de conexión con lo *real*. Es la línea que desarrolla uno de los más importantes trabajos contemporáneos, *Tiempo y narración*, de Paul Ricoeur (2009 [1985]).

Ricoeur escribe en medio de una disputa de larga data. Inaugurada también de algún modo por Aristóteles, esa disputa puede verse resumida en una frase de la *Poética*: “hay una gran diferencia entre el que los hechos se produzcan unos a causa de

---

<sup>4</sup> Acaso no está de más recordar que la cuestión central en la *Poética* es la estructura narrativa (*mythos*) y que no se dedica a la poesía lírica, de modo que el término *poesía* se refiere en este párrafo fundamentalmente a la *poesía trágica* y la *poesía épica*.

otros y el que se produzcan unos después de otros” (*Poet.* 1452a). Mucho se ha discutido si la *Poética* es en conjunto una descripción o una normativa (o en qué sentido encarna a cada una), y el mismo problema atañe a la oposición entre relación causal y sucesión temporal. Roland Barthes, por ejemplo, no duda en afirmar que la *Poética* defiende la importancia del aspecto lógico.<sup>5</sup> Sin embargo, lo cierto es que la *Poética* no sostiene que el segundo caso no componga una trama. En cambio, afirma que las composiciones basadas en la *sucesión* son las menos buenas (lo que llama “trama episódica” [1451a-b]). En cualquier caso, allí se ve figurado el enfrentamiento entre quienes ratifican el aspecto *cronológico* (cfr. Propp<sup>6</sup>) y quienes optan por el aspecto *lógico* (cfr. Barthes et al<sup>7</sup>). Finalmente, desde los años sesenta y al menos para quienes fueron marcados por la potencia del análisis estructuralista del relato, la balanza parecía inclinarse en favor del argumento lógico. Pero en la reapertura de ese debate viene *Tiempo y narración* a comprometer su esfuerzo:

entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental (...). Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un mundo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. (Ricoeur, 2009: 113)

Para Ricoeur, el planteo que opone (y combina) un aspecto *lógico* y un aspecto *cronológico* es errado, ya que confunde *cronología* y *tiempo*. Su intención, entonces, no será restituir la importancia de la *sucesión*, sino la de la *experiencia temporal*. Y para

---

<sup>5</sup> “Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (...) a la historia (...), atribuía ya la primacía de lo lógico sobre lo cronológico.” (Barthes, 1982 [1966]: 23)

<sup>6</sup> “La sucesión de las funciones es siempre idéntica” (Propp, 1972 [1928]: 34). “Todos los cuentos no presentan las mismas funciones, pero la ausencia de algunas de ellas no influye en el orden de sucesión de las demás.” (155)

<sup>7</sup> “[Atribuir la primacía a lo lógico sobre lo cronológico] Es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), todos los cuales podrían suscribir sin duda (...) la proposición de Lévi-Strauss: «el orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal.» (Barthes 1982,; 23-24)

eso se dedica a un cuidadoso repaso de algunas de las obras filosóficas fundamentales que se han encargado del *tiempo* en la tradición europea (Aristóteles, San Agustín, Kant, Husserl, Heidegger). Luego, tras sopesar los principales enunciados de todos estos autores, concluye que no hay reflexión teórica que evite desembocar en alguna aporía. Por fin, la imposibilidad de encontrar una solución teórica justificaría por sí misma la importancia de la narración. Es así que su obra se dedica por entero a desarrollar una idea que formula desde un comienzo y en más de una ocasión: “la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusa a la que sólo responde la actividad narrativa” (43); o bien: “la poética de la narratividad responde y corresponde a la aporética de la temporalidad.” (157)

Hasta aquí no parece ser necesaria la distinción entre *Ficción e Historia*, pero para Ricoeur se trata de un problema capital, puesto que cada polo constituye una respuesta diferente a la “aporética de la temporalidad”. El fundamento de esta afirmación requiere de un rodeo.

En principio, la diferencia entre los “dos grandes modos narrativos” (365) no se observa para Ricoeur en una condición de *real* que pueda proclamarse mejor para uno que para otro, sino en función del problema de la *verdad*:

Reservo (...) el término de ficción para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico. (...) Tanto el relato histórico como el de ficción tienen que ver con las mismas operaciones configuradoras que hemos puesto bajo el signo de *mimesis* II. En cambio, lo que las opone no concierne a la actividad estructuradora implicada en las estructuras narrativas en cuanto tales, sino a la pretensión de verdad por la que se define la tercera relación mimética. (377-378)

Ricoeur profundiza por este camino la consideración clásica que asocia *narración* y *mimesis*. Pero no lo hace sin tomar dos recaudos. El primero es el de aclarar que

entiende por *mimesis* “todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora.” (103) El segundo, mucho más significativo, es el de particionar lo que entenderá por *mimesis*:

es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al “antes” de la composición poética. Llamo a esta referencia *mimesis* I. (103)

Con *mimesis* II se abre el reino del *como si*. Hubiera podido decir el reino de la *ficción* (...). Me privo, sin embargo, (...) para evitar el equívoco que crearía el uso del mismo término en dos acepciones diferentes: en la primera, como sinónimo de las configuraciones narrativas; en la segunda, como antónimo de la pretensión de la narración histórica de construir una narración “verdadera”. (130)

La *mimesis* III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica. (140)

Así, si es sólo a partir de la tercera relación mimética que se distinguen *Ficción* e *Historia*, eso no debe hacer pasar por alto que allí se encuentra la clave misma de la distinción entre los “dos grandes modos narrativos”, ya que esa relación con la *verdad* da lugar a la construcción de dos experiencias temporales diversas, el tiempo histórico y el tiempo de la ficción, cada una con su propia función antropológica:

Mi tesis, en este punto, es que la manera única como la historia responde a las aporías de la fenomenología del tiempo consiste en la elaboración de un *tercer-tiempo* -el tiempo propiamente histórico-, que media entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico. (777)

corresponde, del lado de la ficción, una solución opuesta de las mismas aporías de la fenomenología del tiempo, a saber, las *variaciones* imaginativas que la ficción opera sobre los temas principales de esta fenomenología. (777-778)<sup>8</sup>

En este punto resulta apropiado presentar un reparo. Para ello, debe resaltarse que la distinción entre *Ficción* e *Historia* obtiene ciertamente en el texto de Ricoeur una descripción analítica, pero no es menos verdadero que su apoyo último es mítico:

Rozamos aquí un campo en el que hemos decidido no entrar, desde el momento en que hemos adoptado como punto de partida de nuestra investigación sobre la narración: por un lado, la epopeya, y, por otro, la historiografía. La fractura entre estos dos modos narrativos está ya consumada cuando nuestro análisis comienza. (784)

Vale decir, una vez más, que lo que tenemos es estrictamente un axioma, una afirmación no demostrable por el propio modelo. Como tal, corresponde aceptarla o rechazarla (o matizarla, acaso). Y la herramienta que complica el asunto se encuentra en el propio texto de Ricoeur, en el problema de la *narración en la vida cotidiana*:

Tenemos varias razones para no sorprendernos de la congruencia entre el relato histórico y el de ficción en el plano de la configuración. No nos detendremos en la primera de estas razones: el hecho de que los dos modos narrativos están precedidos por el uso de la narración en la vida cotidiana. En efecto, la mayor parte de nuestra información sobre los acontecimientos del mundo se debe al

---

<sup>8</sup> Aquí es necesario dejar constancia de que Ricoeur no *niega* toda pretensión de verdad a la *Ficción*, pero también se debe recordar que sólo lo hace en tanto la deriva de la de la *Historia*:

Si nuestra tesis sobre el controvertido problema de la referencia en el orden de la ficción tiene alguna originalidad, es en la medida en que no separa la pretensión a la verdad del relato de ficción de la pretensión a la verdad en la narración histórica, e intenta comprender a la primera en función de la segunda. (627)

Y no está de más destacar que Ricoeur “reserva”

el término de ficción para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico. (377)

conocimiento de oídas. Así, el acto -si no el arte- de *narrar* forma parte de las mediaciones *simbólicas* de la acción que hemos atribuido a la precomprensión del campo narrativo y colocado bajo el nombre de *mimesis* I. En este sentido se puede decir que todas las artes de la narración, y de modo eminente las que han nacido de la escritura, son imitaciones de la narración, tal como se practica ya en las transacciones del discurso ordinario. (622)

Tomado en toda su extensión, este párrafo debería obligar a considerar que las funciones antropológicas de la narración no pueden ser dos, sino que por fuerza deberían ser al menos tres. Esto es, aun sin entrar en el problema de si se trata de uno de los “grandes modos narrativos” (afirmación cuya mayor dificultad descansaría en la necesidad de agrupar la narración en la vida cotidiana bajo una única modalidad), ello no impide preguntarse por qué la “conversación entre la historiografía, la narratología y la fenomenología” (774) que compone *Tiempo y narración* no debería haberse constituido más ampliamente desde un comienzo, de modo tal de incluir una función para la narración “en las transacciones del discurso ordinario”. En otras palabras, si es verdad que “la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”, entonces sólo puede entenderse que la que se da en la vida cotidiana contribuye de alguna manera a la constitución del “tiempo humano”, una manera diferente a las de la *Ficción* y la *Historia*. Sin embargo, esta cuestión permanece por entero en la oscuridad en la investigación de Ricoeur, a no ser por la mención de su participación en la “precomprensión” de los grandes modos narrativos. Pero si, como Ricoeur mismo entrevé, esa actividad narrativa es lógicamente (¿o temporalmente?) anterior a las otras, dejarla de lado no puede sino considerarse un problema.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Al respecto, también escribe Ricoeur: “Precisamente, una de las funciones de la ficción es descubrir y explorar algunas de estas significaciones temporales que la vivencia cotidiana nivela o hace desaparecer.”

Un alegato esperable en defensa de los presupuestos de *Tiempo y narración* es el de que su objetivo es el estudio de “las artes de la narración que han nacido de la escritura”, de modo que la actividad oral cotidiana sencillamente no entraría en su campo. Pero entonces vale preguntar por los textos asociados indisolublemente con esa cotidianeidad y que no pueden describirse en función de los “grandes modos narrativos”. ¿Qué hacer, por ejemplo, con el diario íntimo? (¿Y con los epistolarios? ¿Y con las autobiografías? ¿Y, una vez más, con las crónicas de viaje?)

Tómese por caso *Borges*, de Adolfo Bioy Casares (2006). Obra monumental compuesta por las entradas del diario personal de Bioy Casares en que se menciona a Jorge Luis Borges, sus mil seiscientas páginas incluyen cuatro décadas de diálogos y reflexiones, anécdotas e invenciones, todo articulado a través de una modalidad indiscutiblemente narrativa. En principio, un argumento que supusiera que el “diario íntimo” no es *tan importante*, que no participa tan significativamente en la constitución del tiempo humano de su autor o sus lectores, implicaría un obstáculo para la propia empresa de Ricoeur: si “entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación” fundamental, entonces no es posible afirmar que la escritura o la lectura de un diario no tienen significación o no cumplen con los requisitos para convertirse en “condición de la existencia temporal” de Bioy Casares o sus lectores. Por otro lado, el hecho de que la mayoría de los diarios íntimos no alcance nunca un estado público no puede hacernos dudar de su importancia para la inmensa cantidad de personas que lo recorren y lo han recorrido como práctica.

Ahora bien, si por un lado no es imposible encontrar en *Borges* el apoyo en una *pretensión de verdad*, por otro resulta muy difícil negar que sus páginas se dejan describir mejor en función del “tiempo vivido” que de ese “tercer tiempo” que define en

---

(Ricoeur, 2009 [1985]: 914) ¿Pero es sólo eso lo que podemos decir de la vivencia cotidiana y su relación con la narratividad? ¿No debería postularse una o un conjunto de significaciones temporales para esa vivencia, algo distinto de simplemente “nivelar” o “hacer desaparecer”?

*Tiempo y narración* la labor historiográfica. A la par, es sencillo observar en *Borges* ese “desdoblarse en tiempo del acto de narrar y tiempo de las cosas narradas” característico de la ficción (Ricoeur, 2009: 380), pero no lo es tanto encontrar las “variaciones imaginativas” a las aporías de la temporalidad que supuestamente componen su gran objetivo. Por fin, *Borges* parece acercarse y alejarse simultáneamente de los “dos grandes modos”.

Llegados a este punto, corresponde preguntarse si la falta de alguna función para la narración en (de) la vida cotidiana es sólo una ausencia, subsanable con el agregado de una nueva función antropológica (y, entonces, el de otras tantas para cada modo o género narrativo, “grande” o “pequeño”, que más tarde no se deje incluir en *Ficción* o *Historia*, ni en *vida cotidiana*), o si por el contrario desestabiliza toda la estructura. Y, por supuesto, la respuesta no es tan sencilla como para que resulte apropiado imaginar la posición que defendería su autor. En cambio, lo mejor es tomar lo más productivo de su tesis sin obligarse a salvaguardar el modelo entero.

Aquí no puede haber sorpresa: la gran fortaleza de *Tiempo y narración* es la restauración definitiva de la cuestión temporal para cualquier estudio de la narratividad. La afirmación de que el tiempo se constituye para el animal humano (al menos en parte) en tanto se articula en un mundo narrativo no será aquí objeto de controversia. A la vez, tampoco lo será la importancia de las funciones antropológicas que postula. En cambio, no se pretenderá que el recuento de esas funciones tenga un carácter exhaustivo,<sup>10</sup> ni

---

<sup>10</sup> Exhaustividad que Ricoeur afirma en los siguientes términos:

la clave del problema de la *refiguración* reside en la manera como la historia y la ficción, tomadas conjuntamente, ofrecen a las aporías del tiempo, que la fenomenología ha hecho emerger, la réplica constituida por la *poética de la narración*. (777)

O bien:

De este cruce [entre historia y ficción], de esta imbricación recíproca, de este intercambio de lugares, procede lo que se ha convenido en llamar el *tiempo humano*... (917)

O bien:

El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la *asignación* a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su *identidad narrativa*. (997)

tampoco se mantendrá intacta la idea de una conexión estricta entre esas dos funciones y los dos “grandes modos”. Esto último necesita de una explicación.

Aceptada la idea de que el *tiempo histórico* es constituido por medio de alguna actividad narrativa, aún hace falta preguntarse si ese tiempo se debe particularmente a la existencia de una disciplina historiográfica. Y la respuesta difícilmente sea afirmativa. La Historia de Estados Unidos, por ejemplo, es en Argentina más conocida que la de Rusia. ¿Es porque tantas personas tienen mayor relación con el producto de la labor historiográfica sobre ese país? En modo alguno. Es porque la literatura, el cine, el teatro, el comic, la televisión estadounidenses tienen un poder de difusión inmenso. Podría alguien aquí afirmar que esas producciones no otorgan *verdadero* conocimiento histórico, pero no se trataría más que de un pedido de buena voluntad. Lo cierto es que sí llevan un papel fundamental en la construcción de ese “tercer tiempo” que Ricoeur invita a observar. La guerra de Vietnam, por mencionar un ejemplo sencillo, es para cualquier público de Hollywood un *hecho histórico*, y ello sin que sea necesario tomar contacto con programas de estudio que se dediquen a ella. Mal que nos pese, la existencia del *tiempo histórico* no depende estrictamente del conocimiento documentado de un conjunto de hechos. No hay dudas, por supuesto, de la importancia de la labor historiográfica, ni merece la pena discutir el lugar fundamental que representa en general para cualquier comunidad y en particular para muchas de las disciplinas “humanas” o “sociales” (filosofía, sociología, ciencias políticas, economía...). Pero si esto es así, es justamente porque su misión es modificar o nutrir la relación que cualquier persona o comunidad tienen con la dimensión histórica, una relación que existe para bien o para mal más allá del contacto concreto con la historiografía ilustrada.

Complementariamente, la idea de que las obras de ficción conforman un campo de juegos, de variaciones imaginativas, al que “debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia” (Ricoeur, 2009: 152) es bella, pero sólo se vuelve aceptable en la medida en que se ponga énfasis en que ello sólo ocurre *en parte* (y no será fácil sopesar cuán grande es esa parte). Aun dejando de lado todos los géneros narrativos no incluidos dentro de los “dos grandes modos”, prácticas “menores” que sin dudas amplían nuestro horizonte, hace falta preguntarse si realmente esa medida de ampliación es tanto mayor gracias a la *Ficción* que a la *Historia*. Para indicar sólo una hipótesis al respecto, en *El poder del relato: revolución, rebelión, resistencia* (2012 [2010]), Eric Selbin señala convincentemente el rol que tiene la articulación de mito, memoria y mimesis en las gestas revolucionarias. Compatible con lo que suele sostenerse en relación con la importancia de conocer el pasado en pos de la acción futura, Selbin afirma que los relatos de las revoluciones ocurridas han guiado y guían a otros revolucionarios en sus propios fines. Lo que implica un argumento como ese puede formularse del siguiente modo: a la narración histórica debemos la ampliación de nuestro horizonte de existencia.

Finalmente, al igual que lo que se señalaba para la oposición *relato factual-relato ficcional*, no se pretende aquí que las diferencias entre *narración histórica* y *narración poética o ficcional* estén superadas o carezcan de gravedad. Se trata en cambio de intentar la elaboración de un análisis narrativo que no empiece por parcelar su campo de estudio. El hecho de que la narración cumpla diversas funciones antropológicas no obliga a buscarlas puras o aisladas en un modo o un género determinados.

## 2.c. El problema del *relato completo* como *caso testigo*

Las objeciones precedentes comparten un rasgo: con miras a la construcción de una perspectiva de análisis narrativo, están dirigidas contra el presupuesto de que la parcelación interna del campo de análisis es una necesidad *a priori* (sin que esto suponga, por supuesto, que esas clasificaciones u otras sean inútiles luego). La tercera objeción que se presentará comparte el interés por la figuración de los elementos de ese campo, pero cambia su ángulo de mira. Se dirige ahora a la cuestión de la *unidad*, la idea de *completud*, el recurso a la *totalidad*.

Sea dicho que el debate no trata aquí de si existe algo así como un *relato completo*, o de en qué medida es posible hablar de *unidad* en relación con una narración.<sup>11</sup> Se puede decir que entendemos algo por “relato completo”: un cuento de Borges está tan completo como uno de Chéjov, y constituye una unidad de análisis por derecho propio. El problema es distinto: ¿son esos los mejores ejemplos? ¿En qué medida debe el *relato completo* ser considerado el *caso testigo* sobre el que elaborar las bases de una teoría narrativa? Los fenómenos narrativos de la vida cotidiana y la Historia (comunitaria, nacional, mundial), por continuar modalidades tomadas en el apartado anterior, no están jamás completos. Pero también las secciones de los diarios, por ejemplo, constituyen día a día narraciones cuyos límites son inhallables: el devenir de un deporte o de la vida política de un estado cualquiera, de la economía internacional o del desarrollo científico son muestras evidentes de narrandos siempre en proceso, cuyo comienzo no puede señalarse más que por acuerdo epistemológico y cuyo

---

<sup>11</sup> Lo que no significa que esa *unidad* no pueda ser puesta en conflicto. Por mencionar sólo una discusión al respecto, cabe tomar en cuenta las derivaciones de muchas de las hipótesis que avanzan sobre el problema de la *recepción*. Si se entiende que la narración sólo existe en tanto objeto de recepción, es decir, si se acepta que sólo existen narrador y narración en tanto hay oyente, lector o público, ¿en qué medida el estudio de un texto, un enunciado oral o un conjunto de imágenes alcanza para hablar de la *unidad*, la *totalidad* o la *completud* del fenómeno narrativo? Barthes escribe en *S/Z*: [sobre “un texto inmediatamente encarado en su plural”] “al mismo tiempo que nada existe fuera del texto, no hay tampoco un *todo* del texto (que, por reversión, sería el origen de un orden interno, reconciliación de las partes complementarias bajo la mirada paternal del modelo representativo): es necesario simultáneamente liberar al texto de su exterior y de su totalidad.” (Barthes, 1997 [1970]: 3)

desenlace es sólo momentáneo, si no inexistente. ¿Renunciamos a hablar de ellos en tanto narraciones?

Sin sorpresa, la cuestión debe empezar una vez más por recordar a Aristóteles:

Ha quedado establecido por nosotros que la tragedia es imitación de una acción completa, es decir, entera, y que tiene cierta medida. (*Poet* 1450ab)

Es entero lo que tiene principio, medio y fin. (*Poet* 1450ab)

Y puede verse casi sin variaciones en Ricoeur:

En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. (Ricoeur, 2009: 31)

O en Mieke Bal:

La *Narratología* es la teoría de los textos narrativos. (Bal, 1998: 11)

Un *texto* es un todo finito y estructurado... (13)

Para evitar extendernos en ejemplos de estas formulaciones, vale esquematizar el problema. Por un lado, *completo* implica una *unidad lógica*, cuyo desarrollo temporal suele observarse en dependencia de una relación *introducción-nudo-desenlace*. Por el otro, *completo* quiere decir *materialmente finito*. Estas dos utilizaciones del término son complementarias, pero no se necesitan estrictamente. Puede decirse que el sostén por la unidad material, al menos en cuanto a propuestas de análisis narrativo, es históricamente posterior al que pone en el centro la unidad lógica. Es la cuestión, al fin y al cabo, de la novela. Archigénero moderno, escenario de vanguardias y experimentaciones incontables, la *unidad* de la novela está asegurada en última instancia sólo por su

soporte finito<sup>12</sup>, sin que pueda aventurarse sin carencias una unidad conceptual o lógica que lo explique *todo* acerca de su extensión o que justifique su finitud.<sup>13</sup> Al menos desde *Trsitram Shandy* (1759), de Lawrence Sterne, y a través de obras como el *Ulises* (1922), de James Joyce, hasta, en un presente local, buena parte de la obra de César Aira, esa idea de “síntesis” que da lugar a “la unidad temporal de una acción total y completa” es demasiadas veces inaplicable.

Un problema comparable acecha la mirada que pone en el centro la relación *introducción-nudo-desenlace*. Su obstáculo son las obras constituidas por una maquinaria de acción, que acaso respeten alguna idea de *unidad lógica*, pero cuyos extremos carecen de importancia. *El proceso* (1925) de Franz Kafka sirve como ejemplo perfecto de esas narrativas de final imposible y comienzo superfluo. Basta leer la manera en que Max Brod, amigo y albacea, recordaba charlas al respecto:

Franz Kafka consideraba la novela como inacabada. Antes del capítulo final que tenemos debían describirse aún algunas fases del misterioso proceso. Pero como el proceso, según la opinión expresada verbalmente por el autor, nunca podría llegar hasta la instancia suprema, la novela era en cierto sentido inacabable, es decir, podía continuarse hasta el infinito. (Kafka, 1995: 50)

Lo que solemos llamar *kafkiano* es una manera de proceder antes que la figuración de un trayecto de inicio a cierre. Su *finitud material* no es más que un aspecto secundario, y hasta –idealmente– indeseado: el propio dispositivo conceptual que anima *El proceso* es

---

<sup>12</sup> Escribe Tinianov no sin cierta ironía: “Las denominaciones tales como relato, novela corta, novela, corresponden para nosotros a cierto número de hojas de imprenta.” (Tinianov, 1978 [1927]: 94 y 95)

<sup>13</sup> Ricoeur se interesa por esta cuestión y elije señalar allí una característica de *época*:

el único rasgo formal que deba preservarse de la noción aristotélica de *mythos*, por encima de sus usos sucesivos en “géneros” (tragedia, novela, etc.), “tipos” (tragedia elisabetiana, novela del siglo xx, etc.), es el criterio de unidad y de totalidad. Sabemos que el *mythos* es la imitación de una acción única y completa. Pero una acción es única y completa si tiene un comienzo, un medio y un fin, es decir, si el comienzo introduce el medio, si el medio -peripecia y agnición- conduce al fin y si éste concluye el medio. Entonces la configuración prevalece sobre el episodio, la concordancia sobre la discordancia. Es, pues, legítimo tomar como síntoma del fin de la tradición de construcción de la trama el abandono del criterio de totalidad y, por lo tanto, la intención deliberada de no terminar la obra. (2009: 404)

refractario a la idea de *realización* que implica la noción de *completud*. Es cierto que la tensión entre *material finito* e *interminabilidad* que figura su composición, es decir, la pregunta por cómo concebir un proceso que es en sí ilimitable, podría considerarse una de las razones del interés de la obra de *Kafka*. Pero aun así, lo que es evidente es que un análisis narrativo que se constituya sólo (o principalmente) sobre la idea de la relación *introducción-nudo-desenlace* no podrá describir *El proceso* sino por la negativa, diciendo lo que no es.

Por supuesto, hay y habrá siempre muchísimas narraciones cuyo comienzo y cuyo final, o cuya finitud, se juzgarán fundamentales, pero el punto aquí no es saber si existen narraciones para las que la *unidad lógica*, la relación *introducción-nudo-desenlace* o la *completud material* son cardinales, sino preguntarse si deben buscarse como factores centrales para toda narratividad. En pocas palabras, novelas y películas, cuentos e historietas, entre tantas otras producciones, pueden caracterizarse por su *finitud material*, no siempre por una posible sistematización lógica, muchas veces no por la figuración de una relación *introducción-nudo-desenlace*. Por otro lado, la *Historia* en que trabajan las narraciones de perfil historiográfico carece de límites materiales (es decir, tiene sólo límites míticos o escatológicos). Luego, decir “introducción” o “nudo” o “desenlace” al figurar un evento pasado o imaginar uno futuro es una tarea siempre sujeta a discusión: las unidades lógicas en que se funda la narración histórica responden siempre a perspectivas parciales (locales y comunitarias, epocales) y funcionan entonces como nodos fundamentales, constitutivos de archinarrativas, nacionales o continentales, pero también institucionales o antropológicas, antes que como elementos de cualquier *relato completo*. Por su lado, la narrativa de la vida cotidiana ni siquiera puede unificarse. En principio, debería hablarse al menos de dos ramas: los fenómenos narrativos de la vida cotidiana individual

(diarios, blogs); y los de la cotidianidad de la vida social o comunal, en sus versiones orales (anécdotas, clases escolares) y escritas (en narraciones periodísticas, en el siempre creciente número de páginas web o en la participación en redes sociales). Reflexionar acerca de cuáles de esos fenómenos responden a la noción de *completud*, y en qué medida, sería una tarea inmensa, pero no es arriesgado postular que muchos de ellos no habilitan el encuentro de una *totalidad*, que ningún contacto con una “versión completa” nos espera.

Finalmente, aun podría justificarse esta objeción desde otra perspectiva, breve, pero tal vez no menos significativa. ¿Qué ocurre cuando abandonamos un texto o un audiovisual narrativos antes de su final? ¿Deberíamos verlos *completos* para saber si nos interesan o nos gustan? La verdad es que la mayoría de las veces alcanza con unos fragmentos (más largos o más cortos) para saber si una narración nos concierne, nos conmueve o nos atrae. ¿Qué importancia tiene su completud en este caso? Poca o ninguna. ¿Debería considerarse que quien abandona una narración lo hace *porque no sabe lo suficiente* sobre ella? ¿No es tantas veces precisamente al revés? ¿Y no puede decirse algo similar de los casos en que empezamos a ver, leer u oír una narración más allá de su comienzo y seguimos adelante? Por fin, si entendemos que lo que nos hace seguir o detenernos tiene que ver (al menos en parte) con su narratividad, la pregunta que constituya el modelo capaz de entenderla no podrá elaborarse sobre la base indispensable del contacto con una completud. Eso que nos interesa o nos expulsa es una manera de proceder, lo que llamaremos *proceder narrativo*. El *relato completo* no es más que una de sus resoluciones posibles.

## 2.d. El problema *verbal*

Es evidente que un fenómeno narrativo puede ser soportado por algo diferente de la palabra. Conjuntos de imágenes, en movimiento o fijas, combinadas o no con sonidos, pueden soportar sin inconvenientes una narración prescindiendo de palabras. Esta afirmación no necesita de mayores aclaraciones: no es difícil encontrar películas e historietas “mudas” (*El día más largo del futuro*, de Lucas Varela [2016], es un hermoso ejemplo de estas últimas). También diversas producciones escénicas exhiben la misma capacidad, y hasta podemos tener experiencias narrativas “mudas” a través de prácticas mucho menos jerarquizadas, como los juegos de mímica. Pero un fenómeno narrativo puede incluso prescindir del sentido de la vista: diversas investigaciones escénicas desarrollan esa posibilidad (en Buenos Aires, por ejemplo, el “teatro ciego”) y a casi todos nos ha sucedido, alguna vez, oír un conjunto de sonidos (sin palabras, o sin palabras inteligibles) cuya articulación sólo comprendíamos de un modo narrativo. Diferente es la pregunta que se interesa por las posibilidades que habilita cada soporte (“puro” o “combinado”), por la complejidad a la que puede acceder o que puede producir, por las particularidades que ofrece en su tratamiento del tiempo, de la acción, de la causa (o el azar) y el efecto... En síntesis, otra cosa es preguntar por las potencias de lo que llamaremos *reparto de la narración* para cada concepción de mundo.

Por su lado, la *palabra* puede arrogarse la capacidad de una articulación única fundada principalmente en el sistema de tiempos y modos verbales, dimensión inaccesible para cualquier conjunto de imágenes o sonidos “mudos”. Podemos decir que alguien corre y podemos mostrarlo, verlo u oírlo correr. Pero no hay equivalencia visual o auditiva “muda” para “corrió” o “ha corrido”, ni para “correrá” o “correría”. Podemos ver a una persona transpirada y agitada, con zapatillas deportivas, sentada en el banco de una plaza y entender que “ha corrido”, o podemos ver a esa misma persona, una hora

antes, caminando atléticamente hacia una plaza y suponer que “correrá”, pero no podemos ver ni oír la acción en ningún pasado, futuro o potencial. “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” (Proust, 1999 [1919]: 11) o “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García Márquez, 1997 [1967]: 79) abren así el camino a narratividades constituidas por articulaciones lógico-temporales de las que ningún conjunto de imágenes o sonidos podrá dar cuenta en ausencia total de alguna voz. Por otro lado, por supuesto, una producción audiovisual es capaz de dar lugar a composiciones narrativas cuya versión verbal, de intentarse, no será más que una simplificación: la simultaneidad de signos visuales que permite una imagen, fija o en movimiento, el contacto entre cualquiera de esos signos visuales y un sonido o conjunto de ellos, la relación entre relaciones que permite luego el montaje (es decir, los sentidos producidos por la relación diacrónica de instancias constituidas por redes de signos sincrónicos), todo ello está fuera del alcance de la narrativa “puramente” verbal. Y sin dudas podrá afirmarse algo comparable para cada uno de los repartos sensibles capaces de dar lugar a una narración.

Sin embargo, la palabra tiene una potencia más que le es propia: es capaz de constituirse como una especie de traductor universal entre todos los soportes. Aun a costa de perder algo, puede ofrecer un modelo verbal de cualquier narración (lo cual es, en realidad, una extensión de la capacidad polimorfa de la lengua), sin importar cuál sea su medio original. Esta característica ha empujado más de una vez el estudio de la narratividad en función del sistema verbal. En *Historia y narración*, por ejemplo, Arthur Danto dedica un largo capítulo a las “oraciones narrativas”:

Su característica más general es que se refieren a dos acontecimientos, al menos, separados temporalmente, aunque sólo *describen* (versan *sobre*) el

primer acontecimiento al que se refieren. Generalmente están en tiempo pasado y, de hecho, resultaría absurdo (...) que estuvieran en cualquier otro tiempo. (Danto, 1989 [1965]: 99)

Está claro que Danto no se refiere (no necesariamente) a *todo* fenómeno narrativo, ya que su investigación se dedica a la relación entre narración e historia (cabría escribir en este caso: “texto historiográfico”), pero no deja de resultar significativo el hecho de que identifique *narratividad* (la *narratividad* de una oración) y *tiempo pasado*. Por otro lado, no es una característica que hayan pasado por alto diversos estudios sobre la ficción. Ricoeur, por ejemplo, mantiene una hipótesis comparable:

Un primer indicio de que este *como si pasado* forma parte del sentido que atribuimos a toda narración es de orden estrictamente gramatical. Los relatos se narran en un tiempo pasado. (Ricoeur, 2009 [1985]: 913)

Tanto la perspectiva de Danto como la de Ricoeur funcionan como ejemplos de una posición que aquí no se mantendrá. Como se ha dicho antes: un modelo de análisis narrativo que dependa de los tiempos y modos verbales deja por entero en la oscuridad las narraciones “mudas”. Pero, en rigor, el problema tiene un alcance mayor, puesto que nociones como la de “oración narrativa” u “orden estrictamente gramatical” suelen ser inaplicables también para muchísimas de las composiciones narrativas *verbales* que conocemos, pertenezcan o no a los fenómenos de la vida cotidiana, sean orales o escritas, e intentar un análisis narrativo a partir de ellas suele llevar rápidamente al absurdo. Algunos fragmentos de *Borges* de Bioy Casares, por señalar un ejemplo ya mencionado, podrían dar cuenta de ello. Pero en realidad el problema se observa también en más de una ficción contemporánea:

Ana y Fabián caminan muy rápido, la calle es en bajada y tienen que frenarse un poco para que el impulso no los haga correr. Él la lleva pasándole el brazo

por los hombros, y con esa mano le tapa la boca. Ana tiene dieciséis años y está con el guardapolvo blanco del colegio. Fabián es mayor que ella y tiene puesta una remera blanca, vaqueros, y una campera de aviador. La acompaña hasta la casa y en la esquina la aprieta contra la pared y la besa. Ana ve pasar al portero de su edificio y cierra los ojos. Ahora ya no ve nada, sólo sabe que de un lado está la pared y del otro Fabián. (Rejtman, 1992: 11)

Como otras de Martín Rejtman, la narración de “Núber” carece casi por completo de variedad temporal o modal. Si nos esforzáramos por describirla de acuerdo a hipótesis como la de Danto o la de Ricoeur, nos encontraríamos paradójicamente con una narración producida sin “oraciones narrativas”, no basada en ese “orden estrictamente gramatical” que se fundamenta en el tiempo pasado. Así como *introducción y desenlace* dicen poco sobre *El proceso* de Kafka, *tiempo y modo verbal* dicen poco sobre “Núber” (dicen, acaso, algo, pero es más lo que pasan por alto). La narratividad de “Núber” depende antes que nada de la articulación de instancias y, por tanto, buscar en el sistema verbal una explicación de la construcción de su temporalidad no lleva muy lejos. Una narración, incluso una narración soportada por palabras, no depende de un tipo de oración. Ni siquiera es imposible pensar una narración construida solo por medio de sustantivos.

La variedad verbal de cada lengua compone, en cuanto a su influencia en el campo narrativo, un conjunto de articuladores (temporales, sí, pero luego debería agregarse: la variedad verbal es también vehículo de marcaciones afectivas, en la selección y valoración de instancias, y participa de la construcción de universos posibles, en las lógicas y tipologías concebidas). Esos articuladores verbales son especialmente potentes, pero no son los únicos, ni necesariamente los más pertinentes en todos los casos. Diversos procedimientos de montaje (montaje de imágenes, sonidos o acciones, pero también de palabras, oraciones o párrafos) son también articuladores

fundamentales. En resumen, lo anterior implica que no se aceptará aquí que nos sintamos autorizados “a formular los problemas del análisis del discurso narrativo de acuerdo a categorías tomadas de la gramática del verbo” (Genette, 1989 [1972]: 86), ni siquiera frente a novelas, como sí le ocurría al autor de *Figuras III* al ocuparse de *En busca del tiempo perdido*.<sup>14</sup> Así como no tiene sentido poner en discusión la tremenda complejidad habilitada por el uso de tiempos y modos verbales, sería absurdo suponer que prescindir de ellos o de las categorías que figuran imposibilita la construcción y el análisis de diversas experiencias narrativas.

\*\*\*

Hay otra manera en que podría observarse la cuestión *verbal*, que llamada a escena exige un cambio de escala: en una sinédoque clásica, *verbal* puede también señalar el grupo semántico referente al *habla*. Facultad compleja entre las complejas, el *habla* atraviesa la experiencia del animal humano de forma tal que resultaría grave eludirla en relación con nuestro tema. Y es lícito, si no obligatorio, preguntarse en qué medida la narración pertenece a sus dominios.

Aquí, acaso a modo de introducción del próximo apartado (el “anexo afirmativo”), vale la pena retomar la perspectiva de una de las obras que con mayor potencia abrió el camino a la pregunta por el *habla*. En *El ser y el tiempo*, Martin Heidegger figuraba el *habla* como un existenciario, uno de los caracteres fundamentales del «ser ahí»:

---

<sup>14</sup> Corresponde aquí, sin embargo, señalar que Genette sí toma en cuenta el hecho de que el tiempo pasado no tiene por qué ser señalado como característico de la narración. Como se verá más adelante, respecto del *tiempo de la narración*, Genette distingue entre cuatro tipos de narración caracterizados por sus puntos de vista posibles: *ulterior*, *anterior*, *simultánea* e *intercalada*. (Genette, 1989 [1972]: 274)

*El habla es de igual originalidad existencial que el encontrarse y el comprender.* La comprensibilidad es siempre ya articulada, incluso ya antes de la interpretación apropiadora. El habla es la articulación de la comprensibilidad. (Heidegger, 2012 [1927]: 179. Sus subrayados.)

Desde un postulado como éste, la narratividad no puede en modo alguno ser aislada del *habla*. Sin embargo, es importante insistir en el hecho de que, aun tomando esas líneas de Heidegger como apoyo, la relación entre *habla* y *narratividad* no se resuelve fácilmente en una defensa de la palabra (del verbo), puesto que, incluso (especialmente) en términos de una filosofía como la heideggeriana, no corresponde confundir *habla* y *palabra*:

La comprensibilidad «encontrándose» del «ser en el mundo» *se expresa como habla*. El todo de significación de la comprensibilidad *obtiene* la palabra. A las significaciones les brotan palabras, lejos de que a esas cosas que se llaman palabras se las provea de significaciones. (Heidegger, 2012 [1927]: 180. Sus subrayados.)

Siguiendo la proposición de *El ser y el tiempo*, en tanto partícipe de la estructura existencial del «ser ahí», el *habla* es lógicamente anterior a la palabra. Cabría decir aquí: no sólo habla quien pronuncia palabras. Hablamos, “articulamos la comprensibilidad”, de múltiples modos. Por su parte, el narrar es sin dudas una modalidad del *habla*, pero eso no implica que esté siempre (en un nivel más profundo o esencial) constituido por palabras.

## 2.e. Narrativa y concepción de mundo

Entender la narratividad como *modalidad del habla*, es decir, ubicar la narrativa como uno de los modos en que articulamos la comprensibilidad, implica afirmar lo siguiente: *narrar es una de las maneras en que concebimos mundo, no una rama de la mimesis o de la representación*. El hecho de que exista la posibilidad de construir diferentes tipos de representación sobre la base de una modalidad narrativa se deriva del hecho de que narrar es concebir un mundo, no a la inversa.

Aun a riesgo de desplegar un procedimiento demasiado metafórico, acaso sea útil un primer acercamiento a esta cuestión por medio de una analogía con el problema del color. Fuera de nosotros (animales con el sentido de la vista) no hay colores. De acuerdo con nuestros conocimientos físicos, lo que existe más allá de nosotros es el espectro electromagnético. Los fotorreceptores que están en nuestras retinas interpretan las longitudes de onda del espectro electromagnético (las perturbaciones en un determinado intervalo de tiempo) y envían señales nerviosas a nuestros cerebros. Entonces “vemos” el color. Sin embargo, sería absurdo sostener que la relación entre color y longitud de onda es la de una representación. “Vemos” el color rojo, por caso, cuando una longitud de onda mide entre 618 y 780 nanómetros, pero el color rojo no es la mimesis ni la representación de una perturbación en el espectro electromagnético. En cambio, es la manera en que percibimos esa perturbación. Luego, si tengo frente a mí algunos frutos, unos de tono menos rojizo que otros, esa variación en el color me permite por ejemplo observar estados diversos de maduración (y el color no es tampoco una representación del estado de maduración). Por fin, es posible utilizar más tarde el manejo del color para construir una representación de un fruto (en un cuadro, por ejemplo), pero ello es justamente porque el color es antes una de las dimensiones a través de las cuales lo concebimos.

En principio, podría decirse algo similar en cuanto a nuestro tema: concebimos mundos a través de una actividad narrativa. La narración no es la imitación de lo que sucede o ha sucedido, es uno de los modos a través de los cuales somos capaces de concebir lo que hay o lo que hubo, lo que habrá o lo que podría haber, en este o en cualquier mundo. Y diremos, entonces, que una representación no imita un mundo, sino una concepción de mundo. Piénsese por ejemplo en una obra dramática construida sobre una modalidad narrativa. En *Tercer cuerpo* (2008), de Claudio Tolcachir, vemos una discusión entre una mujer y un hombre. En la escena que estamos presenciando, la mujer no puede explicarse las continuas salidas del hombre, que ha regresado a casa golpeado. Lo que tenemos es (al menos en algún sentido) una *representación* de una pelea de pareja. Ahora imaginemos que somos testigos de una pelea similar, digamos, en el palier del edificio en que vivimos. ¿Es que la escena teatral tiene carácter narrativo por ser una *representación* y nuestra concepción de la pelea en el palier del edificio no lo tiene por no ser una *representación*?

Jerome Bruner se refiere a esta cuestión en *Realidad mental y mundos posibles*:

Nuestra interpretación del personaje es el primer paso, y tal vez el más importante, de nuestra relación con el otro. Por eso, el acto mismo de interpretar a una persona -ya sea en la ficción o en la vida- es inherentemente dramático. (Bruner, 1998 [1986]: 49-50)

El conocimiento de un personaje o de una persona es efecto de un proceso que ocurre en nosotros. Bruner dice: “interpretar” y “dramático”; desde nuestra perspectiva observaríamos: “concebir” y “narrativo”. Lo mismo puede sostenerse en relación con muchos otros fenómenos, cotidianos o excepcionales: los concebimos narrativamente.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Martínez y Scheffel citan una explicación del psicólogo experimental Gordon Bower que puede entenderse en el mismo sentido:

Por lo demás, la analogía con el color es de corto alcance. Por ejemplo, y esto es cierto al menos para quienes no tienen afectado el sentido de la vista, diversos individuos perciben los mismos colores en función de las mismas longitudes de onda, lo cual no sucede en el ámbito de la narrativa. Pero además, sobre todo, es evidente que la *percepción* de un color es un fenómeno de nivel diferente al de la *concepción* habilitada por una narración, que puede a su vez contener colores u otras percepciones “primarias”.

Este apartado podría haber sido organizado como una objeción a las posiciones clásicamente representacionistas o imitacionistas del estudio narrativo<sup>16</sup> pero, puesto que el vínculo *narratividad-concepción de mundo* constituye aquí el verdadero punto de partida, resulta más apropiado fundamentar, aunque sea torpemente, la determinación de señalarlo como principio afirmativo.

En primer lugar, el uso de *concebir* quiere dar cuenta de una actividad compleja. Entiendo por “complejo” un sistema cuyas propiedades no pueden ser explicadas o previstas en función de las propiedades aisladas de los factores o de los fenómenos que lo componen. Acaso una de las formulaciones más notables asociada a este problema es la de *comportamiento emergente*. Carlos Reynoso da cuenta de ella en *Complejidad y caos: una exploración antropológica*:

...las características del todo no pueden deducirse a partir de las características de las partes. Esta circunstancia (...) se suele ilustrar mediante un ejemplo tan contundente como el de las propiedades del agua. El agua está formada, como

---

la composición de personajes en las historias y el hecho de recordar sus acciones supone el uso de métodos y reglas similares a los empleados en la percepción de la persona real. (Martínez y Scheffel, 2001 [1999]: 14).

<sup>16</sup> Lo anterior puede considerarse una resumida crítica general a la idea que identifica la *narratividad* dentro del conjunto de lo mimético. Para una crítica específica de la perspectiva que identifica *ficción* y *mimesis* puede leerse el desarrollo de la semántica de la ficcionalidad de Lubomir Doležel en *Heterocósmica* (1999 [1998]). Esta cuestión se retomará en la segunda parte de esta tesis, en el apartado sobre *ficción* y *narratividad*.

se sabe, por hidrógeno y oxígeno; ambos elementos son combustibles; más aún, el oxígeno es esencial para la combustión misma. Sin embargo, el agua no es combustible en absoluto, y hasta se utiliza para apagar fuegos. (Reynoso, 2006: 26)

Muchos de los postulados que se asocian al término *complejidad* importan una potencia que no es fácil encontrar en ninguna otra heurística. Aun cuando carecemos de una definición aplicable a todos sus contextos de uso, es usual encontrar descripciones cercanas a la definición especulativa que Michael Wardrop ofrece en *Complexity*: “a system that is complex, in the sense that a great many independent agents are interacting with each other in a great independent many ways.” (Wardrop, 1993: 11) Sin embargo, no debemos perder de vista que la cantidad de los “muchos agentes independientes” no es el factor fundamental. No se trata de afirmar que una perspectiva compleja se distingue de otras simplemente por el número de elementos que toma en cuenta. Vale adscribir a un recaudo que presenta Reynoso:

la complejidad no es en sentido estricto un atributo ontológico propio del fenómeno que se estudia, sino una escala inherente al punto de vista que se adopta y a los conceptos que se usan, en especial conceptos relacionales tales como el de interacción, organización y emergencia. Por consiguiente, tanto un microorganismo como el universo son por igual susceptibles de abordarse como sistemas complejos.” (Reynoso, 2006: 16)

A partir de esta consideración puede explicitarse entonces una premisa que gobierna el presente trabajo: sólo una perspectiva compleja es capaz de enfrentar la narratividad como modalidad de articulación de comprensibilidad de un mundo. Es así que puede entenderse lo que se intentaba señalar al escribir que *concebir* quiere dar cuenta de una actividad compleja. Acaso comparte contextos de uso con otras expresiones: Nelson Goodman habla por ejemplo de “construir” mundos (Goodman, 1990 [1978]); Jerome

Bruner, además de “interpretar”, recuerda el uso de “persiensear” (*perfinking*) que David Krech acuñó para integrar *percibir*, *sentir* y *pensar* (Bruner, 1998 [1986]); Heidegger, como se ha señalado, formuló “articular la comprensibilidad” (Heidegger, 2012 [1927]). Cada una de esas expresiones responde a una perspectiva teórica específica: constructivista en Goodman, cognitivista en Bruner y Krech, existencialista en Heidegger. Son textos valiosos, pero la utilización de un término propio tiene la ventaja de no depender en última instancia de una perspectiva (constructivista, cognitivista, existencialista) que no será rigurosamente proseguida. *Concebir* guarda para nosotros la suficiente flexibilidad como para indicar una familia de significados. Simplificando mucho puede entenderse que, en uno de sus polos conceptuales, *concebir* es *inteligir*; en otro, *concebir* es *producir*. Todo acto de concepción se constituye sobre el campo que se forma entre los dos polos. Por pequeña que sea la influencia de cualquiera de ellos en una concepción de mundo, no hay acto de intelección que no implique *producir* en algún sentido, ni acto de producción que no implique *inteligir* en algún otro. No hay “versión del mundo” (por seguir la terminología de Goodman) que responda estrictamente a las ilusiones de una perspectiva puramente indicial ni a las de otra que buscara ser cabalmente autónoma.

Lo anterior conduce necesariamente a otro problema. Puede introducirse con una línea de *El narrador*, de Walter Benjamin: “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores” (Benjamin, 2008 [1936]: 61). Puesta en línea con el señalamiento de una función antropológica particular que entiende el narrar como “facultad de intercambiar experiencias” (60), esa proposición continúa el esquema comunicativo clásico según el cual en todo fenómeno narrativo se produce el encuentro entre un *emisor* y un *receptor*, un *enunciador* y un *enunciatario*, un *narrador* y un *narratario*. Frente a ello, entender el *narrar* como una de las

modalidades del *concebir mundo* parece poner en cuestión el lugar del narrador como entidad imprescindible, pero no es así. En última instancia (mejor: en primera instancia) narrador y narratario coinciden, poco importa que tomemos una perspectiva “humanista” que identifique al narrador y al narratario con individuos físicos o que tomemos una perspectiva “textualista” que los entienda como figuras textuales. En cuanto a la primera, es sencillo ver, por ejemplo en cualquier narración oral o escrita (o “pensada”), que quien habla o escribe a su vez oye o lee lo producido (lo que va produciendo). En cuanto a la segunda, la dinámica textual implica al narrador también como narratario de su propio discurso, lo cual puede verse en el uso de catáforas y anáforas, evidencias sencillas de que toda voz textual recibe lo que emite. En términos generales, ya se trate de un *narrando* exteriorizado o no, siempre podrá decirse: yo narro (como mínimo) para mí mismo. Y también: yo concibo cualquier mundo (al menos en algunos de sus aspectos) narrándolo para mí mismo.<sup>17</sup>

En cuanto al alcance de la narración entendida como *modalidad de concepción de mundo*, vale decir desde ya que no se considera aquí la única modalidad ni, por supuesto, se trata de defender ninguna primacía. Al respecto, Bruner ha escrito que existen “dos modalidades de funcionamiento, dos modalidades de pensamiento” que brindan “modos característicos de ordenar la experiencia de construir una realidad” y que son “irreducibles entre sí” (Bruner, 1998 [1986]: 23):

---

<sup>17</sup> Acaso este punto debería ser ampliado. Decir que “yo” narro para “mí mismo” puede ser considerado un problema, puesto que implica al “yo” como punto de partida y de llegada, es decir como “origen” y “fin”. En cambio, podría pensarse que el “yo” es el emergente de un conjunto de procesos imbricados en un complejo mente-cuerpo (cfr. *Yo soy un extraño bucle*, de Douglas R. Hofstadter, 2014 [2007]). Si se acepta lo anterior, entonces es posible sostener que el “yo” es producto (al menos en parte) de un conjunto de fenómenos (algunos narrativos, entre otros) que se dan en ese complejo. Agregaríamos entonces: eso que llamo “yo”, ese emergente, es (siempre en parte) efecto de procederes narrativos que se dan en “mí”, en el complejo que “soy”, y que ponen en juego simultáneos narradores y narratarios de lo concebido. En el apartado sobre la lógica de la narración volveremos a este aspecto al pensar, frente a *narrador* y *narratario*, en la idea de *narrante*.

Una de las modalidades, la paradigmática o lógico-científica, trata de cumplir el ideal de un sistema matemático, formal, de descripción y explicación. (...)

En términos generales, la modalidad lógico-científica (...) se ocupa de causas generales... (24)

[La modalidad narrativa] Se ocupa de las intenciones y acciones humanas y de las vicisitudes y consecuencias que marcan su transcurso... (25)

La perspectiva de Bruner tiene la virtud de no dejarse arrastrar por la ilusión de encontrar una teoría unificada que sea capaz de explicarlo todo en relación con nuestra capacidad para concebir mundos, y lo hace sin caer tampoco en la trampa de pensar que un abismo infranqueable separa las dos modalidades: “[a]l final, lo narrativo y lo paradigmático existen uno junto al otro” (Bruner, 1998 [1986]: 53). La oposición que figura, por otro lado, no es infrecuente. Desde una perspectiva semiótica, por ejemplo, Herman Parret la recorre en *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Allí, “Contar”, capítulo dedicado a la relación entre “racionalidad narrativa” y “racionalidad argumentativa”, termina directamente por afirmar su imbricación: “el relato (...) funciona en la comunidad razonante como marca de racionalidad” y, por consiguiente, “consolida la sociedad de seres racionales y, en ese caso, funciona «como un argumento»”. (Parret, 1995: 77) Sin embargo, una vez más, resulta difícil aceptar que una única oposición sea suficiente, que pueda hacer surgir sin otras modalidades una concepción de mundo cualquiera. No es difícil encontrar ejemplos que no se dejan reducir a ninguna de las anteriores: se ha distinguido clásicamente entre lírica y épica, se ha distinguido en la modernidad entre filosofía y ciencia (al menos en la perspectiva de la “filosofía continental”, i.e. Heidegger). En todo caso, entender la narratividad como *una* de las modalidades de concepción de mundo implica la existencia de otras

modalidades, ninguna aislada o incomunicada, pero cada cual plausible de ser observada como una dimensión particular de análisis.

El relato, explicaba Roland Barthes en 1966 en la “Introducción al análisis estructural del relato”, “es una gran frase” (Barthes, 1982 [1966]: 13). Más tarde, en 1974, volvía en *El placer del texto* sobre la misma analogía, pero utilizándola en sentido opuesto: “el texto ya no toma por modelo a la frase, a menudo es un poderoso chorro de palabras, una cinta de infra-lenguaje” (Barthes, 1993 [1974]:16). Durante esos años hubo un corrimiento en la producción de Barthes, un desarrollo que ha marcado a generaciones y que aun nos marca, por lo que resulta muy difícil de resumir. A nuestros fines, sin embargo, vale referirse al menos a uno de sus aspectos: el progresivo abandono de la noción de *relato* en pos de la de *texto*. Podría decirse también: el progresivo abandono de la búsqueda de algún tipo de sistematización, característica del “período estructuralista”, en pos de una apertura cada vez mayor al análisis del discurso, dispositivo siempre atento a los bordes de lo no-sistematizable, en el “período postestructuralista”. Hoy, tomándolos en consideración uno junto a otro, resulta difícil eludir la herencia de ese “segundo período” que, tras un punto de inflexión que acaso podría señalarse en *S/Z* (1980 [1970]), abrió el camino a *El placer del texto* (1993 [1974]), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975 [2002]) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (1998 [1977]), entre otros. Sin embargo, aun sin renunciar a las notables ideas presentadas en esas investigaciones, se pretende aquí romper una lanza por esa temprana exploración de la *estructura* o del *sistema*, aunque no usemos esas nociones, y prefiramos en cambio hablar de *complejo*. En todo caso, no se trata de volver al deseo de una certidumbre estructural (“estática” o “ahistórica”, como se la ha caracterizado a veces), sino de retomar desde una perspectiva compleja el proyecto de un modelo de análisis narrativo que pueda poner en serie producciones tan diversas

como una película, un discurso político, un chisme, una novela, un texto historiográfico... Quizás nuestro punto de partida pueda ilustrarse mejor que nada recurriendo a otro fragmento de *El placer del texto*:

Por lo tanto hay dos regímenes de lectura: una va directamente a las articulaciones de la anécdota, considera la extensión del texto, ignora los juegos del lenguaje (si leo a Julio Verne voy rápido: pierdo el discurso, y, sin embargo, mi lectura no está fascinada por ninguna *pérdida* verbal, en el sentido que esta palabra puede tener en espeleología); la otra lectura no deja nada: pesa el texto y ligada a él lee, si así puede decirse, con aplicación y ardientemente, atrapa en cada punto del texto el asíndeton que corta los lenguajes, y no la anécdota: no es la extensión (lógica) que la cautiva, el deshojamiento de las verdades sino la superposición de los niveles de la significancia... (Barthes, 1993 [1974]: 22)

En principio, la oposición figurada por Barthes recurre a un término, “anécdota”, que no será utilizado en este trabajo, en el mismo sentido en que será evitado dentro de lo posible el de “trama”, tan importante para autores como Ricoeur, pero sobre el cual se prefiere aquí el de *entramado*, que refiere con mayor rigor el modo en que una narración es articulada (antes que entendida de acuerdo con su relación *introducción-nudo-desenlace* y su consecuente idea de síntesis). No obstante, si se recuerda el párrafo anterior es porque sí resulta importante retomar la noción de *pérdida* introducida por Barthes. Dedicarse a la modalidad narrativa, es decir, prestar especial atención a la dimensión narrativa de un fenómeno cualquiera, supone aceptar que el cono de luz no iluminará la totalidad del fenómeno. En otras palabras, no se pretende aquí que un análisis centrado en la modalidad narrativa tenga siquiera la posibilidad ideal de hacerse cargo de todas las propiedades de un objeto de estudio.

¿Puede un análisis de la modalidad narrativa opinar, por ejemplo, acerca de si una obra es buena o mala? Limitadamente. Sólo en relación con la productividad de su proceder narrativo. Es decir, sólo en proporción a la importancia que el proceder narrativo tenga en la producción señalada. Muchas obras clásicas de ballet, por ejemplo, dependen de un proceder narrativo que fundamenta el conjunto de afectos (aquí el personaje está triste, aquí confundido, aquí feliz) sobre el que se elaboran los pasos de los bailarines. Luego, es posible analizar el modo en que un entramado narrativo se combina con la técnica corporal para dar lugar a una obra de tales o cuales características, pero sería absurdo intentar una vindicación o una crítica de esa obra principalmente en función de su narratividad. Algo comparable ocurrirá con la ópera, y en alguna medida también con ciertas películas, historietas y obras de teatro, e incluso con algunas novelas (las que conforman lo que solemos conocer bajo el rótulo de “objetivismo francés”, por ejemplo, tienen su búsqueda central en el desplazamiento del valor del proceder narrativo). La modalidad narrativa puede así constituirse como apoyo de investigaciones de otras modalidades, apoyo importante, acaso, pero no necesariamente novedoso o virtuoso, es decir, no siempre depositario de *eso* sobre la base de lo cual consideramos, al menos desde la modernidad, el valor de una obra. Por supuesto, la modalidad narrativa puede también, sin lugar a dudas, erigirse como valor central. La obra de César Aira o la de Kurt Vonnegut, por mencionar casos potentes, dejan descansar buena parte de sus virtudes en un trabajo con esta modalidad, es decir, en la construcción de procederes narrativos especiales. (Recordemos, al pasar, que en el campo historiográfico o en el ámbito de la vida cotidiana “bueno” y “malo” no tienen siquiera un valor claramente asignado.) En resumidas cuentas, un análisis centrado en la modalidad narrativa *puede* utilizarse en función de la construcción de algún tipo de canon, pero no ese su objetivo necesario, ni mucho menos el más importante.

Como ha podido observarse, se ha elegido priorizar las expresiones *narración*, *proceder narrativo* o *narrando* antes que *relato*. En algún sentido al menos, quien dice que analiza un relato puede estar dando a entender el intento de realizar aquello que Barthes describe como “lectura que no deja nada”, que “atrapa en cada punto”. En cambio, nuestras expresiones no pueden ser utilizadas sin la seguridad de que implican una pérdida. Pero se trata de una pérdida que da lugar a otras potencias. Vale la pena detenerse por un momento en una de ellas.

Buena parte de las características sobre las que puede preguntarse un análisis de cualquier concepción narrativa no dependen de ningún soporte específico, es decir, no dependen estrictamente del *reparto de la narración*, lo cual habilita innumerables desplazamientos, de entramados, de aspectos del mundo concebido, de construcciones de la experiencia temporal entre lenguas (traducciones) y lenguajes (transposiciones).<sup>18</sup> Allí está la clave, por ejemplo, de una diferencia que puede señalarse entre la dimensión específica del trabajo con la lengua y la dimensión del trabajo narrativo (que puede ser sin lugar a dudas afectada por el primero, en tanto reparto de la narración, pero que no se resuelve en él). Sirva la “Fábula de Polifemo y Galatea” (1612) de Luis de Góngora para desplegar resumidamente este punto. Poema siempre recordado entre los de mayor importancia del Siglo de oro español, las investigaciones sobre los desarrollos de su lenguaje poético tocan, siempre, la cuestión de la intraducibilidad. Por ejemplo, al menos desde las lecturas de Dámaso Alonso (1961), se ha hecho énfasis innumerables veces en uno de sus versos: “infame turba de nocturnas aves” (Góngora, 1955 [1612]: 507). En ese endecasílabo, Alonso veía la cúspide de la imbricación entre rítmica, fonética y tema. Verso construido sobre tres acentuaciones fuertes (4-8-10), la primera y la segunda ponen el peso en una misma sílaba (“tur”) compartida por dos palabras de

---

<sup>18</sup> Barthes mismo señalaba ya esta característica en su “Introducción a la análisis estructural del relato”: “el relato es *trasladable* (traducible), sin perjuicio fundamental” (Barthes, 1982 [1966]: 41).

significado oscuro (“turba” y “nocturnas”). Lo monstruoso, lo lóbrego se encontraría entonces alimentado por el trabajo conjunto del significado de los términos que lo componen y de la tensión sonora que recae dos veces en la vocal cerrada –u. Ese juego, sin lugar a dudas, resulta absolutamente intransferible a cualquier otra lengua. Sin embargo, si lo que nos interesa es observar el recorrido de un tipo de entramado narrativo, de un mundo posible o de un reparto específico, podemos rastrear los que reúnen a Polifemo y Galatea (y Acis) hasta los mitos griegos, u observarlos en latín en la versión de *Las metamorfosis* de Ovidio (año 8 d.C.). Esa diferencia entre lengua como valor específico y narratividad como campo general explica que, en última instancia, el foco puesto en los procederes narrativos favorezca, aun a costa de pérdidas de diversa índole, la lectura de traducciones de obras apoyadas principalmente en la modalidad narrativa, como cuentos o novelas, y obstaculice el encuentro con poetas de lenguas que no manejamos. No dudo de que algo perderá quien lea traducido *Don Quijote de la mancha* (1605) de Cervantes, pero tampoco dudo de que algo (mucho) de su potencia se abrirá camino sin importar la lengua que lo soporte. En cambio, ¿sabe realmente algo de Góngora quien no lo lee en castellano? Cabe agregar, no obstante, que no se trata aquí de defender una ilusoria posibilidad perenne de traducción de novelas y cuentos frente a la imposibilidad de hacer lo mismo con poemas. Un cuento o una novela no encuentran siempre su mayor valor en el trabajo que despliegan en función de la modalidad narrativa, aunque se apoyen en ella (el trabajo lingüístico que realiza James Joyce en *Finnegans Wake* [1939] ilustra este problema). Y un poema, por grandes e inclasificables que sean las pérdidas, no siempre resulta desprovisto de todo su valor al ser recreado en otra lengua (la traducción de Borges [1969] de *Hojas de hierba* [1855], de Walt Whitman, es acaso una muestra).

Luego de lo anterior, el problema de la transposición no requiere en principio de mayores aclaraciones. *El proceso* de Kafka, por ejemplo, encuentra en la transposición de Orson Welles (1962) una versión notablemente potente de su proceder narrativo. ¿Es el mismo? No exactamente, por supuesto, pero están filiados por un modo de articulación que no cabe poner en duda. En segunda instancia, sin embargo, corresponde volver sobre un punto que se señalaba en el cuarto apartado de este capítulo (“El problema *verbal*”) y que atañe a las potencias propias de cada soporte en la concepción de mundos a través del trabajo con la modalidad narrativa. Notamos allí que hay posibilidades que indefectiblemente resultan no pasibles de ser transpuestas entre unos y otros soportes (como en la obra de Proust o de García Márquez). Pero eso no implica estrictamente un inconveniente. Un análisis de los procederes narrativos no intenta constituirse como herramienta infalible de transposición. Y su búsqueda no está enfrentada necesariamente con una posible intención de elaborar aquello que de propio haya en cada soporte, en cada reparto de la narración, en relación con los procederes narrativos a que dé lugar. En cambio, una vez más, se trata de la posibilidad de encontrar una manera de análisis abierto a los vínculos o distinciones sin recostarse *en primera instancia* en las características particulares de ningún lenguaje específico.

\*\*\*

Para terminar, me gustaría referirme a una cuestión que no merece ser pasada por alto en un apartado dedicado a poner en relación *narratividad* y *concepción de mundo*. La cuestión es la así llamada “falacia narrativa”:

[L]a falacia narrativa es en realidad un fraude, pero para ser más cortés la llamaré falacia. (...) La falacia narrativa concierne a nuestra limitada capacidad

para contemplar secuencias de hechos sin tejer una explicación entre ellos, o, equivalentemente, sin forjar entre ellos un vínculo lógico, una flecha que los relacione. (...) Pero esta propensión se torna errónea cuando incrementa nuestra *impresión* de haber comprendido. (Taleb, citado en Reynoso, 2011: 36)

Esta reflexión de Nassim Taleb es un buen ejemplo de un cierto conjunto de voces que se levantan aquí y allá contra la puesta en valor de aspectos narrativos en más de un ámbito de estudio. Acaso se trate de posiciones que de manera general sienten inútiles los caminos abiertos por diversos autores en diversas disciplinas, como pueden ser los casos de Clifford Geertz en relación con la antropología, en textos como *La interpretación de las culturas* (2003 [1973]), o de Hyden White en relación con el estudio histórico, en textos como *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1992 [1973]). En todo caso, no corresponde en estas páginas abrir una disputa amplia en defensa del valor del estudio narrativo. Primero, porque la tarea implicaría un examen riguroso de su participación en demasiados ámbitos, lo que excede sin dudas las posibilidades de este trabajo. Segundo, y más significativo, porque defender la importancia de la narratividad en un tratado dedicado a ella es un sinsentido, es perder tiempo en un asunto que está dado por supuesto (para bien o para mal) en el propio planteo del problema. Como posición personal, diré que juzgo mayormente superfluos los textos de filósofos dedicados a explicar por qué importa la filosofía, o los textos de sociólogos dedicados a explicar por qué importa la sociología, o los textos de críticos literarios dedicados a explicar por qué importa la crítica literaria... Todo eso debería desprenderse de la propia tarea, cuyo valor descansa siempre en la tarea misma y jamás en una justificación que se proponga previamente. No dudo de que esos alegatos puedan tener importancia en disputas concernientes a la organización socio-económica de una comunidad, cuando se trata de repartir recursos estatales o diseñar

planes de estudio; dudo, en cambio, de que tengan relevancia heurística para la propia disciplina a la que adscriben. Aquí no nos preguntamos si la narrativa es importante en nuestras concepciones de mundos, sino cómo trabaja o en qué sentido tiene lugar en ellas. Sin embargo, considero apropiado formular dos observaciones sobre la postulación de la “falacia narrativa”.

En primer lugar, denuncias como la de Taleb pueden en general sintetizarse en los siguientes términos: *narrar no es comprender (la realidad)*. Esa idea es indiscutible, y hasta resulta vano referirse a ella. Siguiendo a Heidegger, podríamos decir que *articular la comprensibilidad no es comprender*. Así, quien narra o quien actualiza una narración articulan la comprensibilidad. Del mismo modo, siguiendo a Goodman, diríamos que *construir mundos no es necesariamente comprender* (es decir, no es determinar la verdad de una versión del mundo<sup>19</sup>). En nuestros términos, diremos que *concebir un mundo no es comprenderlo*. Si así fuera, deberíamos decir que comprendemos mundos concebidos a través de narraciones que presentan eventos que están total o parcialmente fuera de nuestra comprensión. He visto *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch, y me ha abierto las puertas a un mundo. ¿He comprendido cabalmente ese mundo? De ninguna manera. Del mismo modo, muchas veces narramos aquello que no comprendemos, digamos, un fragmento de la Historia o de la vida cotidiana. En ocasiones, incluso, lo narramos para concebirlo *justamente* porque no lo comprendemos. Sin embargo, en el acto de narrarlo (o de actualizar una narración) se

---

<sup>19</sup> Escribe Goodman:

...el conocimiento no puede ser exclusiva ni tampoco primariamente una cuestión que se refiera a la determinación de lo que es verdadero. (...) El conocimiento apunta en gran parte a un objetivo distinto de la creencia verdadera o de cualquier creencia. Cuando encontramos en un cuadro que representa un bosque un rostro de cuya presencia sabíamos, cuando aprendemos a distinguir las diferencias estilísticas entre diversas obras ya previamente clasificadas por pintores, compositores o escritores, o cuando estudiamos un cuadro, un concierto o un tratado hasta que podemos ver, oír o comprender rasgos y estructuras que antes no podíamos discernir, más que un cambio de creencias, se produce un incremento de la agudeza de nuestra intuición y de nuestra capacidad de discernimiento, un aumento de nuestra comprensión. Así, ese crecimiento de nuestro conocer no se produce tanto por la formación o la fijación de una creencia, cuanto por el avance de nuestro entendimiento. (Goodman, 42-43: 1990 [1978])

ponen en funcionamiento procesos cognitivos, existenciales, constructivistas que participan sin dudas de la comprensión. Por otro lado, el problema de la *comprensión* está siempre sujeto a la discusión respecto del significado que demos a esa palabra. Si medimos la actividad de determinados neuroreceptores y encontramos que una magnitud  $x$  se repite en todos los casos en que un conjunto de individuos experimentan alegría o miedo, ¿comprendemos lo que son la alegría o el miedo?

En segundo lugar, y a pesar de la perspectiva “científica” desde la que suelen llegar críticas como la Taleb (que se formó en matemática financiera), la modalidad matemática y la modalidad narrativa pueden aun defenderse (o atacarse) conjuntamente de acuerdo a su potencia casi ilimitada para concebir mundos. En física, las teorías rigurosamente aceptadas actualmente, es decir, las que tienen comprobaciones experimentales, describen un universo de cuatro dimensiones, tres espaciales y una temporal. Sin embargo, las matemáticas pueden describir universos de una, dos, seis, cien, mil dimensiones. No hay límite al respecto. Y es a partir de desarrollos matemáticos, por ejemplo, que la Teoría de cuerdas en su formulación más extendida hoy propone que nuestro universo tiene diez u once dimensiones (cfr. “Octoniones y teoría de cuerdas”, Baez y Huerta, 2011). ¿Se nos ocurriría negar el valor de las matemáticas porque no son sólo capaces de describir un mundo, el nuestro (sea cual fuere, y si es que creemos que hay *uno solo*), sino también infinitos otros? ¿Es culpable la modalidad matemática de no ajustarse a lo que hay *realmente*? El problema no es estrictamente diferente en este punto al de la modalidad narrativa. A través de ella, en función de los procederes narrativos que pongamos en juego, somos capaces de concebir innumerables mundos, y múltiples disciplinas parten de desarrollos narrativos para concebir los mundos o fragmentos de mundos que convertirán luego en objeto de estudio. En física, aquellos que quieren encontrar una manera de describir sólo *un*

*mundo* (el suyo) han de buscar *fuera* de las matemáticas, pero *con* ellas, los mecanismos sobre los cuales validar la pertinencia de una ecuación u otra. Así también, en muchas de las disciplinas infelizmente llamadas “humanas” o “sociales”, aquellos que quieren encontrar una manera de concebir sólo *un mundo* (el suyo) habrán de buscar *fuera* de la modalidad narrativa, pero *con* ella, los mecanismos sobre los cuales validar un proceder narrativo u otro.

### 3. Para un análisis de los *procederes narrativos*: consideraciones preparatorias

No hay razón para suponer que toda experiencia narrativa está fundada en un discernimiento cabal respecto del “status ontológico” del mundo concebido en o por ella. Por consiguiente, no hay razón para considerar que una teoría narrativa deba trabajar siempre en función de oposiciones como las de *relato factual-relato ficcional* o *relato histórico-relato poético*; en términos generales: no hay razón para considerar que una perspectiva de análisis esté obligada a establecerse en primera instancia sobre ninguna partición anticipada de su campo de estudio. En segundo lugar, no hay razón para suponer que el encuentro de una *completud* sea condición *sine qua non* para el reconocimiento de la narratividad de todo fenómeno y, en consonancia, tampoco hay razón para confiar en que será siempre posible obtener una síntesis u observar una relación *introducción-nudo-desenlace* que la caractericen. Por otro lado, no hay razón para buscar en el sistema verbal las claves de una experiencia de la temporalidad narrativa o de la narratividad en conjunto, aun si consideramos verdadero el hecho de que el problema se enmarca *grosso modo* en la cuestión del *habla*; en términos generales: no hay razón para buscar ningún soporte “preferencial” de la narratividad (el *reparto de la narración* es, de hecho, uno de sus aspectos analizables). Finalmente, no hay razón para ubicar la narración *dentro* del grupo de las actividades *miméticas* o *representativas* (aunque sin duda hay una zona de intersección, constituida por actividades que son *miméticas* y *narrativas* a la vez): el emergente de una actividad mimética es la imitación de una concepción de mundo (narrativa o no), pero si lo que nos interesa es justamente el modo en que la actividad narrativa participa de una *concepción de mundo* (y no el modo en que participa de su imitación), empezar por el problema de la representación o la mimesis implica invertir el orden lógico, es similar a

buscar en un cuadro con frutos rojos la razón por la que veo rojos los frutos que están sobre la mesa de mi casa.

El párrafo anterior sintetiza por la negativa las condiciones de posibilidad para un estudio de la narratividad que pretenda responder a la pregunta por aquello que comparten los fenómenos narrativos o las experiencias que pueden ser leídas en función de una modalidad narrativa de articulación de la comprensibilidad. La perspectiva requerida no puede apoyarse en ninguna de las premisas discutidas porque todas ellas son estrictamente parciales, es decir, colocan siempre fuera de alcance algún conjunto de fenómenos que, aun legibles como narrativos, carecen de algunas de las características supuestamente fundamentales para su identificación como tales. Por supuesto, no se trata aquí de igualarlos a todos, de tomar una novela, un cuento, una obra de teatro, una ópera, una película, una historieta... un texto sociológico, uno antropológico, uno historiográfico... una nota periodística, un texto de la web, un fragmento de un noticiero televisivo o radial... una anécdota cotidiana, el recuerdo de un momento de la vida, un sueño, incluso la propia concepción de un momento “en vivo” del mundo... como si fueran lo mismo, sino de construir una perspectiva abierta a observar las dimensiones que pueden considerarse comunes en la articulación de la comprensibilidad que caracteriza la experiencia de todos ellos, un campo de discusiones que habilite a pensar sus transferencias, sus influencias cruzadas, su labor conjunta. Ahora bien, si nuestro punto de partida es la consideración de lo narrativo como emergente de un complejo, no puede considerarse suficiente el recurso a la mención de la complejidad. Para caracterizar lo que llamaremos *proceder narrativo* hace falta primero recorrerla verdaderamente. Esa complejidad será aquí abordada agrupando los aspectos de la articulación narrativa de la comprensibilidad en tres campos de problematización: el tiempo, la lógica y el reparto de lo sensible.

### **3.a. Para un análisis de *proceder narrativo I*: el complejo temporal**

En tanto modalidad de articulación de la comprensibilidad de un mundo, la narratividad opera una muy particular puesta en juego de tiempos y temporalidades. Esta característica es acaso una de sus más grandes riquezas y, justamente por ello, una concepción narrativa no puede ser jamás observada en función de la idea de *un* tiempo. El objetivo de este apartado es recorrer algunas perspectivas que resultan fundamentales al momento de estudiar la constitución de ese complejo. Se trata de poner en relieve algunas formulaciones sin las cuales toda perspectiva sobre la narración se mostraría empobrecida.

En primer lugar, el problema temporal ha sido observado en los estudios narrativos innumerables veces según una primera partición que es ya clásica. Desde una perspectiva proveniente de la teoría literaria, dos fragmentos de Tzvetan Todorov y Gérard Genette pueden ofrecer una síntesis útil de esta partición:

El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. (Todorov en Barthes et al, 1982 [1966]: 174)

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el

orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia... (Genette, 1989 [1972]: 91)<sup>20</sup>

Y cabe tomar en cuenta que no se trata de una diferencia que haya sido señalada sólo en función de textos literarios. Para observar una versión paralela, proveniente de la teoría cinematográfica, puede leerse a Christian Metz expresarse en los mismos términos:

El relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (...). Esta dualidad no es sólo lo que hace posibles todas las distorsiones temporales cuya observación en los relatos (...) constituye una trivialidad; más fundamentalmente, nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo. (citado en Genette, 1989 [1972]: 89)

No es difícil extender esta primera partición del problema temporal a las artes escénicas o la historieta. En todos los casos, el orden cronológico de los acontecimientos del mundo concebido y el orden en que tomamos contacto con la concepción de esos acontecimientos, el tiempo del entramado, no están obligados a ser idénticos. Poco importa que nos enfrentemos con narrativas ficcionales o “reales” (ni tampoco importa que reconozcamos inmediatamente la diferencia): así como las empresas declaradamente ficcionales, también el discurso histórico, que innumerables veces está guiado por el conocimiento primero de un hecho (i.e. la declaración de independencia argentina), procede luego “explicando” narrativamente lo conocido en función de hechos anteriores, es decir, por medio de analepsis (i.e. la entrada de Napoleón a España). La misma posibilidad puede verificarse en cualquier género audiovisual que busque concebir un “mundo real” sobre la base de una articulación narrativa: noticieros, documentales y biografías dan pruebas de ello. Pero lo más interesante es que no hay en

---

<sup>20</sup> En línea con lo que se ha sostenido antes, y sobre lo que se volverá luego, no usaremos aquí el término “relato” en tanto nivel de análisis, ya que “relato” se presta a demasiados contextos de uso. En cambio, elegiremos el de “entramado”, cuyo sentido resulta más restringido y por ello acaso más preciso.

este punto diferencia entre una concepción resultante de soportes específicos (artísticos o no) y nuestra concepción narrativa de un mundo “en vivo”. Volviendo al ejemplo de la pelea de pareja que imaginábamos en el capítulo anterior, podemos observar que el orden temporal en que un testigo toma conocimiento de los acontecimientos del mundo que concibe y el orden temporal de esos acontecimientos no son el mismo orden: nuestro testigo podrá observar el enfado de la mujer antes de concebir que el hombre ha participado *previamente* de algún enfrentamiento físico (porque entonces prestará atención a alguna marca en el hombre, que en principio podría haber pasado por alto, o porque se enterará de ello por boca de los propios protagonistas). Como modalidad de articulación de la comprensibilidad de un mundo, la narrativa implica siempre la colaboración de estos dos órdenes temporales.

Hay ocasiones, es cierto, en que esa doble temporalidad se disimula en procederes narrativos que los pliegan uno sobre otro, que esconden que hay un orden de articulación de la comprensibilidad en el orden de los acontecimientos, y dan la imagen de una equivalencia punto por punto (como puede ocurrir en la vida cotidiana tanto como en una obra de teatro que carezca de elipsis o anacronismos, que se presente rigurosamente, momento a momento, en función de una unidad de acción y de lugar que narre, por caso, una hora de la vida de un conjunto de personajes en una hora física). Sin embargo, incluso cuando parecemos tener contacto *directo* con el orden de los acontecimientos podemos señalar los puntos de ese otro orden, que determina la articulación de la comprensibilidad. Este segundo orden nunca puede estar compuesto por *todas* las acciones del mundo concebido, de modo que aun cuando el orden respete el de los acontecimientos del mundo narrado, opera siempre una reducción de sus instancias, ignorando algunas de ellas y resaltando otras. A la vez, los propios eventos, los objetos, el habla de los personajes (en gestos, en palabras, en signos) del mundo

narrado dan cuenta de eventos anteriores o posteriores, constituyendo la comprensibilidad de la secuencia temporal de los acontecimientos del mundo a partir de este segundo orden. Así, el entramado (re)ordena la presentación de los momentos del mundo narrado, pero también los jerarquiza.

Ahora bien, la colaboración de estos dos órdenes temporales no resuelve el problema del tiempo para la narratividad, es más bien la muestra de que la articulación narrativa es siempre emergente de un complejo constituido por más de una temporalidad. Frente a esas temporalidades caracterizadas por relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad (tanto los acontecimientos que ocurren, ocurrieron u ocurrirán como los momentos en que tomamos conocimiento de ellos se definen por ese rasgo de ordenamiento), aparecen ante nosotros otros aspectos que no siempre ganan demasiado al ser descritos de acuerdo a un orden (aunque estén determinados también por la “flecha del tiempo”<sup>21</sup>). El tiempo de la narración, esto es, la posición y la orientación temporal del acto de producción de una articulación narrativa y la experiencia temporal de la que depende la articulación de la comprensibilidad (y que, como veremos, supone también una *temporación* de esa articulación) deben también ser considerados. En particular, este último aspecto tiene alcances que trabajan sobre la relación entre todos los anteriores. En rigor, es posible decir que esta experiencia integra los asientos lógico-afectivos sobre los que descansa la elaboración de la jerarquía de instancias que dará lugar a los ordenamientos y las relaciones entre los anteriores. Pero acaso no debemos apurarnos, y merezca la pena ahondar antes un poco más en una caracterización de estas temporalidades.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Tomo la noción de “flecha del tiempo” de *Las leyes del caos*, de Illya Prigogine (2008 [1993]), texto en que se consideran matemáticamente los alcances de la Segunda Ley de Termodinámica (y que establece la entropía como determinante universal del problema temporal).

<sup>22</sup> Como se podrá entrever en función de lo dicho hasta aquí, las terminologías utilizadas para referir los diversos niveles de un análisis narrativo difieren ostensiblemente. En principio, como señala Ricoeur, clásicamente “la teoría narrativa ha oscilado entre bipartición y tripartición”: por ejemplo, *Sjuzet y Fabula*

### 3.a.1. Tiempo del mundo narrado

La narratividad supone una organización temporal de los acontecimientos implicados (anterioridad, simultaneidad y posterioridad de los eventos incluidos en el conjunto). Digamos, un tiempo de lo narrado. Como se ha visto, Todorov formula una oposición entre la “pluridimensionalidad” de este tiempo y la “linealidad” de lo que llama “tiempo del discurso”, pero que tiene el inconveniente de poner en juego dos nociones que no se dejan oponer tan fácilmente: “línea” y “dimensión” no refieren estrictamente fenómenos comparables. En cambio, para hacer justicia a la oposición de Todorov, que aquí no se niega en modo alguno, resulta más útil señalar la existencia de numerosas líneas temporales en lo narrado frente a la línea única de la narración (más difícil resulta la caracterización de este asunto en función de lo que aquí llamamos *experiencia temporal de la narración*, de modo que lo dejaremos para más adelante). Digamos entonces, si se permite este uso, “plurilinealidad” frente a “unilinealidad”. Por lo demás, la temporalidad del mundo narrado, aunque esté compuesta por múltiples líneas, es también concebida de acuerdo a la posibilidad de ordenamiento interno de cada una de esas líneas: tanto las narrativas que pactan su realidad como las que se ofrecen como ficcionales se construyen de acuerdo a una línea o un conjunto de líneas *yectas*<sup>23</sup> en una

---

en los formalistas rusos (y sus continuadores: discurso e historia en Todorov, relato que narra y relato narrado en Bremond); por otro lado, triparticiones del tipo de *discurso, trama y fabula* en Cesare Segre (Ricoeur, 2009 [1985]: 502). Como se verá más adelante, también Genette ofrece una tripartición entre *historia, relato y narración* (Genette, 1989 [1972]). Pero la consideración puede llegar más lejos, como es el caso de Martínez y Scheffel, que proponen integrar seis elementos en una única lista, de acuerdo a una primera partición dual. Así, tomarán en consideración, en el “ámbito de la acción”: *suceso, acontecer, historia y esquema de acción*; y “del lado de la representación”: *relato y narración* (Martínez y Scheffel, 2011: 41 y 42). En tanto entiendo que toda narración emerge de un complejo, no pretendo defender una partición como la única adecuada: si se acepta que el objeto de análisis es el emergente de un complejo, la metodología que se utilice podrá particionar el complejo como resulte más útil a sus fines. En cuanto a la cuestión temporal de la que emerge una narración, el objetivo de este apartado, observo (sin pretender una clausura del problema) que cuatro niveles de análisis son adecuados para dar cuenta de su complejidad.

<sup>23</sup> Tomo el uso de *yecto* que Gaos ofrece en su traducción de *Ser y tiempo*, de Heidegger. Entiendo que es útil para referir el movimiento que se da en el tiempo a diferencia de lo que se podría entender como movimiento en el espacio. En la filosofía heideggeriana, el *dasein* está *yecto*, de ahí su posibilidad de *pro-yecto*. En tanto y en cuanto las líneas temporales de una narración están siempre marcadas por la proyección de algún personaje, personaje o actor, considero que el término es el más apropiado.

única dirección temporal, lo que es a su vez condición de posibilidad de la comprensibilidad de las relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad que las componen. En ocasiones, una línea temporal podrá constar de una sola escena, pero esa escena respetará hacia dentro algún tipo de ordenamiento temporal, sin el que ni siquiera son pensables acción o movimiento alguno. Para que exista aquello que llamamos narración es imprescindible que haya un mundo concebido de acuerdo con una articulación de relaciones de orden temporal (que haya diversas líneas y que estas no puedan ser comparadas o ubicadas claramente unas respecto de las otras es un asunto diferente). Las obras literarias o cinematográficas (por mencionar lenguajes que han recorrido la posibilidad) que no incluyen o imposibilitan cualquier ordenamiento temporal del mundo que conciben también abandonan o se alejan de la modalidad narrativa en la misma medida (lo cual, por supuesto, dice poco o nada de su “calidad” en tanto obras literarias o cinematográficas: se trata simplemente de la constatación de una implicación entre un mundo concebido narrativamente y alguna clase de ordenamiento temporal). Esta afirmación puede también tener una formulación complementaria: no hay una implicancia necesaria entre “mundo concebido” y concepción narrativa. Como se ha dicho, un mundo puede concebirse a través de diversas modalidades de articulación de la comprensibilidad.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> El hecho de que, por ejemplo, la prosa ficcional sea mayoritariamente narrativa no obliga a pensar que un mundo ficcional soportado por prosa escrita dependa de una articulación narrativa. Es cierto que en general concebimos los mundos ficcionales a partir de procederes narrativos, pero ello sólo ocurre “en general”. Las entradas enciclopédicas que, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), el famoso cuento de Borges, conciben el mundo de Tlön, son un hermoso ejemplo de ello. En *Los acuáticos* (2001), de Marcelo Cohen, se presenta un ensayo, “Panconciencia”, en que se concibe también un mundo ficcional sin que la articulación narrativa sea estrictamente lo esencial en su concepción (aunque sí lo sea en su función estética). Podría defenderse que tanto un ejemplo como el otro se encuentran enmarcados en mundos concebidos narrativamente, pero eso no implica que la construcción de un mundo ficcional dependa de esa relación. Una concepción ficcional de mundo no tiene por qué considerarse dependiente de la narratividad: así como el “mundo real”, un mundo ficcional puede llegar a nosotros a través de una modalidad poética o ensayística, y no es difícil encontrar textos o fragmentos de textos de ficción científica en que lo narrativo es secundario (por ejemplo, los numerosos informes científicos que en *Solaris* [1961], de Stanislaw Lem, conciben el mundo visitado, o los textos que en *Informe de ectoplasma animal* [2014], de Roque Larraquy, conciben “científicamente” un resto medible de existencia de todo ser

Por otro lado, las numerosas narrativas fantásticas o de ficción científica que conciben mundos en que el juego de las líneas temporales sufre saltos o infracciones se apoyan, antes que negarla, en la función de ordenamiento: es porque existe un ordenamiento que entendemos que una línea ha sufrido una infracción o un salto. Al fin y al cabo, se trata de preguntas perennes en nuestra cultura y que habitan también otros campos no ficcionales: la ciencia “dura” (i.e. la Teoría de la relatividad de Einstein y sus continuaciones actuales) no deja de discutir si es posible, al menos hipotéticamente, viajar al pasado. Sin embargo, con esas infracciones lo que se construye es en verdad el entrecruzamiento de líneas de tiempo alternativas, cada una sí cohesivamente compuesta por una “flecha de tiempo”: un animal humano que se encuentra en un año  $x$  y viaja al pasado o al futuro sigue su propia línea de tiempo. Así, en *Volver al futuro*, la película de Robert Zemeckis (1985), el protagonista *primero* se despierta en el año 1985, *luego* viaja a 1955, para volver *finalmente* a 1985. La línea temporal que compone las peripecias del personaje no ofrece ninguna duda en cuanto a su dependencia de algún ordenamiento interno. En el mismo sentido, la “flecha del tiempo” puede complementarse (aunque sea conflictivamente) con concepciones que discuten la existencia de extremos, figuración que habita ordenamientos circulares. Una vez más, sin embargo, es sólo en función de algún tipo de ordenamiento que seremos capaces de observar una circularidad. Insistamos: si acaso no es imposible concebir mundos o universos en que no existe organización temporal alguna, esto lleva a concepciones que no son estrictamente narrables (pero sí imaginables o figurables, en poesía, en algunas ramas de la filosofía o en la física cuántica). Ya sea que se despliegue, como en la mayoría de las narraciones, ya sea que se suponga, como puede ser el caso de un microrrelato que conste de una única oración o de una imagen

---

que ha vivido). El problema de la narración entre ficción y narratividad se despliega en detalle más adelante (“5.c.Ficción y narratividad”).

fotográfica o pictórica, la concepción de algún tipo de diacronía del mundo narrado no es un aspecto discutible.<sup>25</sup>

En segundo lugar, en esta plurilinealidad temporal del mundo concebido, que depende tanto de la perspectiva o las perspectivas que lo conciben como de las relaciones posibles entre los entes y las escenas que lo integren, el ordenamiento (en último caso interno) que caracteriza cada una de sus líneas temporales no resuelve completamente el problema. La temporalidad del mundo narrado no se deja describir simplemente de acuerdo a cuestiones de *orden*, sino que necesita oportunamente de la noción de *escala*. No se trata simplemente de observar una tríada de relaciones posibles entre eventos (simultaneidad, anterioridad y posterioridad), sino de tomar en cuenta también que toda instancia temporal de una narración está a su vez constituida, o puede estarlo, por numerosas instancias respecto de las que no puede ser medida: por ejemplo, las acciones que constituyen un asesinato no pueden ser consideradas simultáneas, anteriores ni posteriores al asesinato en su totalidad... Por consiguiente, el tiempo de lo narrado debe ser entendido en función de una estructura con escalas.<sup>26</sup> De hecho, la relación entre escalas “menores” (individuales) y “mayores” (históricas o comunitarias) es una de las mayores apuestas de muchísimas concepciones narrativas, tanto ficcionales (por ejemplo, *El señor de los anillos* [1954], de J.R.R. Tolkien, pone en serie el devenir temporal de un hobbit y el de la Tierra Media toda) como “reales” (por ejemplo, *Felices Pascuas* [2017], de Juan Robledo, pone en serie el tiempo de las acciones de los líderes carapintadas con el de la Argentina toda). Por otro lado, sin embargo, hay apuestas que difuminan el vínculo entre escalas “mayores” y “menores”

---

<sup>25</sup> Para un estudio del microrrelato, cfr. *Poéticas del microrrelato* (2010), compilado por David Roas.

<sup>26</sup> “Así, pensamos (...) con escalas de tiempo muy diferentes, según lo que estamos haciendo. El tiempo del historiador del arte es diferente del tiempo del teólogo, el técnico de fútbol y el antropólogo.” (Kermode, 1983 [1966/1967]: 67)

(en las narraciones literarias de Martín Rejtman, esto puede mencionarse acaso como uno de sus aspectos centrales<sup>27</sup>).

En tercer lugar, el tiempo del mundo concebido en una articulación narrativa (la temporalidad de cada una de las líneas que la componen) debe ser descrito en función de un aspecto de continuidad. Por su lado, el tiempo entramado puede explicarse a partir de momentos “discretos”, con un ordenamiento independiente de las necesidades del mundo concebido. En cambio, el tiempo de lo narrado (o de las líneas temporales que lo componen) no puede ser concebido como discreto: su continuidad es condición de posibilidad de las relaciones entre las instancias que componen un mundo (relaciones de causa y efecto, o de azar y derivación). Este *continuo temporal*, implicado en la concepción misma de influencia entre diversos momentos, puede pensarse, desde una imagen del Heidegger tardío de *Tiempo y ser*, como una “cuarta dimensión”: “la unidad de las tres dimensiones temporales reposa en el interludio de cada una con cada una. (...) El tiempo propio es tetradimensional” (Heidegger, 2007 [1962]: 306)<sup>28</sup>. En cualquier caso, no se trata aquí de otorgar necesariamente verdad ontológica al tiempo de todo mundo narrado, sino de indicar que la concepción narrativa de un mundo (del “verdadero” o de cualquier otro) supone necesariamente esa “cuarta dimensión”.

Por último, esta continuidad nos obliga a considerar que el tiempo de lo narrado no puede evitar ser descrito *como si* fuera un *absoluto*, es decir, *como* desligado de la percepción (Meillassoux, 2015 [2006]).<sup>29</sup> Para observar en qué sentido el absoluto del

---

<sup>27</sup> Ver, más adelante en esta tesis, “7.c. Procederes proliferantes III: Rejtman y el tiempo efectivo”.

<sup>28</sup> Por supuesto, en esta versión tardía de su analítica, Heidegger pone en contacto advenir-sido-presente-interludio como estructura del tiempo “propio”, no del tiempo del mundo. Sin embargo, ese carácter “propio” del tiempo es imprescindible en la articulación de cualquier narración, puesto que la narratividad supone *personajes, actores o agentes “animados”* (es decir, yectos en un mundo en función de un tiempo “propio”).

<sup>29</sup> Vale acaso desarrollar la noción de “absoluto” que Quentin Meillassoux despliega en *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia* (2015 [2006]).

Discípulo de Alain Badiou, es decir, previsiblemente interesado en la defensa de la lógica matemática, Meillassoux escribe en función de un diagnóstico que lo preocupa: habría en nuestra práctica filosófica un retorno perenne de un fondo de fe. Para Meillassoux, la filosofía fue primero dogmática, es

tiempo de lo narrado está siempre presente en cualquier fenómeno narrativo no hace falta más que prestar atención a cualquier elipsis: el continuo que habilita la relación entre un momento señalado A y un momento señalado B existe más allá de que la narración se detenga en él. Por consiguiente, el tiempo de lo narrado (el tiempo del mundo concebido en una articulación narrativa) es precisamente una concepción *absoluta*, en tanto está “desligado” de la temporalidad de la concepción. El tiempo del entramado y el tiempo de la narración (eminentemente dependientes de una

---

decir que quienes la practicaban apostaban su disciplina a la creencia en algún ente absoluto necesario: Idea, Acto puro, átomo, Dios perfecto, Sustancia infinita. Luego, en un segundo periodo abierto por Kant (o a partir de un momento del que la filosofía kantiana sería el primer gran exponente), se produjo el abandono de esa “metafísica ingenua”. En efecto, al menos desde la *Crítica de la razón pura*, pareció siempre evidente que ninguna afirmación rigurosa acerca de un absoluto era posible, porque no habría manera de aprehender ningún objeto “en sí”, aislado de su relación con el sujeto. La reflexión acerca de la naturaleza o el universo se apoyó desde entonces en el estudio de la correlación entre *ser* y *pensamiento*. Por consiguiente, así como la filosofía occidental de la primera etapa había sido “dogmática”, esta segunda filosofía era “correlacionista”. El problema para Meillassoux es que, contra lo que podría pensarse, ese giro no llevó a la clausura de lo religioso o del mito. En cambio, la postulación de una imposibilidad de hecho de cualquier conocimiento racional del *en-sí* terminó por justificar la *creencia* como única vía de acceso (creencia que Meillassoux ve ejemplificada en las etapas finales de dos de los más influyentes filósofos del siglo veinte: Heidegger y Wittgenstein, nada menos). Finalmente, y para peor, antes que el enfrentamiento con cualquier tipo de misticismo, la hegemonía del correlacionismo filosófico habría dado lugar a una perenne puesta en cuestión de las afirmaciones de la ciencia, deriva que culminaría en nuestros días en un “en-religamiento” filosófico, la reaparición de un fondo fideísta. Para Meillassoux, entonces, la gran tarea filosófica que nuestra época está obligada a emprender es la de volver a la posibilidad de hablar de lo absoluto, sin caer en el dogmatismo antiguo. Meillassoux sostiene que es posible, y afirma que una primera clave podría encontrarse en los “enunciados ancestrales”. Uno de ellos, por ejemplo, se plantea ante cualquier correlacionismo como una paradoja irresoluble. A saber: el universo existe hace 13.500 millones de años, pero los homínidos sólo están presente hace unos pocos millones. Aquello de lo que hablamos cuando nos referimos a la edad del universo no puede ser entendido entonces como dependiendo de ningún pensamiento, y afirmar que no sabemos *realmente* si el universo tiene esa edad, que en rigor no es dado decir tan sólo que se nos presenta, se nos dona o se nos manifiesta como anterior a nosotros, es equivalente a afirmar, como lo hacen ciertos “creyentes pintorescos”, que el mundo cuenta en verdad seis mil años y simplemente ha sido creado con un pasado no necesariamente ocurrido. He allí, entonces, la clave desde la que Meillassoux plantea la posibilidad de estudiar lo “absoluto”, entendido entonces no ya en función de un *ente necesario*, sino como aquello *desligado*, independiente del pensamiento que lo concibe.

En principio, reconozco que, aun sin dudar de la existencia de lo absoluto entendido en estos términos (esto es: aun sin dudar de que aquello a lo que llamamos universo existe lo percibamos o no), no resulta sencillo entender qué de lo que pronunciamos o pensamos acerca de él no está afectado por la propia “correlación” que anima nuestro hablar (además de que es verdaderamente difícil pensar la política y la estética, dos de los ámbitos centrales para este trabajo, sin entenderlos como dependientes de alguna correlación). En cualquier caso, me permito una apropiación de la noción de *absoluto* como la plantea Meillassoux porque entiendo que es esclarecedora en relación con la existencia del “tiempo del mundo” presente en cualquier articulación narrativa. Al respecto, no resulta azaroso el hecho de que el *absoluto* que Meillassoux quiere volver centro de su trabajo encuentre su justificación justamente en una cuestión relativa al *tiempo*: el tiempo anterior a nosotros es la evidencia misma que sostiene su empresa. Por supuesto, una vez considerada la existencia de un tiempo anterior a nosotros, no es difícil entender que su afirmación se extiende a nuestro presente: hay tiempo más allá de nosotros y nuestro sentir o nuestra percepción. He aquí la clave que puede perfectamente describir el tiempo de lo narrado.

“correlación”) son nuestro vínculo con ese tiempo de lo narrado, que es entonces concebido *como* un existente más allá de la percepción de las instancias puntuales sobre las que se articule su comprensibilidad.

### **3.a.2. Tiempo del entramado**

Las narratividad supone también una temporalidad animada por el orden de los momentos de contacto con la concepción de instancias marcadas del mundo concebido: relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad que no constituyen la continuidad temporal de un mundo, sino que participan de la construcción del sentido de la articulación de su comprensibilidad. La formulación del carácter *absoluto* del tiempo del mundo narrado muestra aquí su lugar fundamental: el tiempo de lo narrado es el único que puede ser descrito *como* un “en sí”. Todas las temporalidades restantes necesitan del señalamiento de su relación con ese tiempo y, simultáneamente, con la perspectiva o las perspectivas que participan en su concepción. No existen jamás en tanto absolutos. Sin duda, esto tiene diferentes implicancias en función del tipo de pacto que establezcamos con un determinado proceder narrativo. En una concepción histórica, por ejemplo, esa diferencia es fundante del status ontológico del objeto de estudio. Una concepción ficcional, en cambio, recurrirá siempre a una inversión. Es decir: para una visión histórica, el tiempo del mundo concebido es de algún modo una primeridad; para una ficcional, no (sin que por ello deje de presentarse *como* un absoluto la continuidad de las líneas temporales de su mundo). En cualquier caso, lo más adecuado es entonces seguir una perspectiva relacional para hablar de la temporalidad a la que atendemos ahora. Es la perspectiva que Genette despliega en *Figuras III* (1989 [1972]), de modo que vale la pena retomar sus postulados, que pueden ser considerados sin demasiado riesgo entre los de mayor influencia en este aspecto del análisis narrativo:

...estudiaremos las relaciones entre tiempo de la historia y (seudo)tiempo del relato, según las que me parecen ser las tres determinaciones esenciales: las relaciones entre el *orden* temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato (...); las relaciones entre la *duración* variable de esos acontecimiento, o segmentos diegéticos, y la seudoduración (en realidad, longitud del texto) de su relación en el relato (...); relaciones, por último, de *frecuencia*, es decir, (...) relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato... (Genette, 1989: 90-91)

En principio, las tres “determinaciones esenciales” que formula buscan abrir el camino a un análisis pormenorizado de las relaciones temporales que caracterizan cualquier narración escrita (potencia que Genette ejemplifica minuciosamente a través del análisis de nada menos que *En busca del tiempo perdido*, de Proust). Y no caben dudas de la riqueza de su modelo: orden, duración y frecuencia son tres variables que pueden resultar muy útiles para un análisis. Piénsese, ejemplarmente, en *Memento* (2000), la película de Christopher Nolan. Allí, cada secuencia del entramado dura lo que permite la amnesia anterógrada del protagonista. El orden de presentación de las secuencias, sin embargo, es “inverso” al de la historia, de modo que la película empieza por el “último” evento de la historia y se remonta hacia atrás en cada secuencia, poniendo el foco del “enigma” en el comienzo de la historia.<sup>30</sup>

Sin embargo, vale discutir la diferencia que Genette establece entre “*tiempo* de la historia” y “(*seudo*)*tiempo* del relato”. ¿Por qué habríamos de considerar el de la historia un tiempo y el del entramado (el del relato) un “(pseudo)tiempo”? ¿Es que uno existe y el otro no? Y en ese caso: ¿cuál existe? En principio, es evidente que este segundo orden (que Genette llama “del relato” y que caracteriza como

---

<sup>30</sup> Sobre el problema del reparto de la información, véase: “3.c.2. Reparto y entramado”.

“seudotemporal”) no existe, no puede existir fuera de lo que Meillassoux llama una correlación entre “ser y pensamiento”<sup>31</sup>. Como hemos dicho: el orden del mundo narrado es siempre concebido *como* absoluto, el problema que nos atañe es entonces el de resolver qué temporalidad habita el orden construido por el conjunto de los momentos de contacto con los sucesos de ese mundo. Y es Genette mismo quien ofrece la clave de la resolución:

El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura. (90)

[el relato] vive de su relación con la narración que lo profiere. (84)

En estas dos frases se encuentra resumido el problema. Si para Genette nos enfrentamos con la relación entre un “tiempo” y un “seudotiempo” es porque, aun tomando nota de la temporalidad de la “propia lectura”, decide dejarla de lado. Aquí optaremos por un camino diverso. Acaso implicará una cierta pérdida de certidumbre en relación con las obras escritas, pero el desvío permitirá incluir la narratividad que anima otras experiencias.

Empecemos por el desvanecimiento de una certidumbre. El modelo que Genette elabora toma como fenómenos “absolutos” tanto el orden, la duración y la frecuencia de los acontecimientos del mundo narrado (en sus términos: la historia) como los de lo que llama relato (la disposición en el discurso). Están “fijos”, marcados por una materialidad independiente de nuestra relación con ellos. Como se puede deducir de nuestra referencia al aspecto “absoluto” del tiempo de lo narrado, no se discutirá aquí la idea de que orden, duración y frecuencia de los acontecimientos del mundo concebido, sea o no “real”, no dependen necesariamente de nuestra relación con ellos (en mi mundo real, Estados Unidos declaró su independencia antes que Argentina, no importa en qué orden tome yo conocimiento de esos sucesos; en el mundo de *El señor de los anillos*, de

---

<sup>31</sup> Ver nota 9.

J.R.R. Tolkien, Gandalf el mago se encuentra con Bilbo el hobbit antes de conocer a Frodo, su sobrino, y mucho antes de que este segundo arroje el anillo al volcán que lo destruirá, no importa en qué orden conozca yo esos sucesos). El problema, ahora, es definir si la “fijeza” del orden, la duración y la frecuencia de los momentos de contacto con esos acontecimientos del mundo narrado es algo que puede defenderse *siempre* para cualquier experiencia narrativa. Creo evidente que no es algo que caracterice todos los fenómenos narrativos, pero para mantener el ejemplo, y explicar a qué me refiero con “desvanecimiento de la certidumbre”, mantengamos el ejemplo literario. Supongamos que tomo *El señor de los anillos* y la leo en un orden arbitrario, simplemente marcado por mi deseo o mi desidia: leo primero el final, luego unas páginas del comienzo, luego un capítulo del medio... Lo que obtengo es, sin lugar a dudas, una experiencia narrativa. No he respetado, es cierto, lo que cabe creer que su autor esperaría que yo hiciera, pero ello no obsta para que mi experiencia y mi concepción del mundo que ofrece estén marcadas por una articulación de la comprensibilidad en su modalidad narrativa. Genette es consciente de este problema, y ofrece entonces una respuesta que puede perfectamente considerarse moral:

cuando un segmento narrativo comienzo por una indicación como: «Tres meses antes, etc.», hay que tener en cuenta a la vez que esa escena viene *después* en el relato y que se considera que ha venido *antes* en la diégesis: lo uno y lo otro o, mejor dicho, la relación (de contraste o de discordancia) entre lo uno y lo otro, es esencial para el texto narrativo, y suprimir esa relación eliminando uno de sus términos no es atenerse al texto sino lisa y llanamente matarlo. (91)

“Matar el texto” implica aquí el quiebre de un acuerdo, la desatención de un mandato social que podría formularse en estos términos: “debo respetar la disposición tal como la ofrece su autor”. Lo que intento señalar es que la supuesta “fijeza” del orden, la

duración y la frecuencia de los momentos de contacto con los acontecimientos del mundo concebido en un texto literario no depende más que de la observancia de una norma social. Por supuesto, es esencial en cierto contexto, para un análisis que se pretenda *válido*, al menos crítica o académicamente, en relación con un objeto *literario* (o *artístico*), y siempre que se defienda la importancia de la noción de *obra*. Pero aun así corresponde recordar que el orden, la duración y la frecuencia del “pseudotiempo del relato” como Genette los considera derivan siempre de un “tiempo de la lectura” que es efectivo (y que, por demás, se podrá llamar “de la lectura” en las ocasiones en que nos referimos a un texto, en otros casos será “de la escucha”, en una narración oral, “de la visión y escucha”, en un audiovisual o un “mundo vivo”, etc.). En otros términos, entiendo que la noción de “pseudotiempo” opera por sustracción: es un esquema abstracto que suprime la realidad concreta de los momentos de contacto. Sin dudas, la idea de fijeza es pertinente en el análisis formal (crítico o académico) de un objeto literario narrativo, pero aun allí habrá un *tiempo*. En todo caso, a los fines de señalar las características esenciales de un proceder narrativo cualquiera, no deja de ser cierto que lo que constituye su narratividad es la existencia de un tiempo del entramado, no así el respeto por el orden “sugerido” por una obra. Por fin, estamos obligados a tomar en cuenta que una lectura “respetuosa” de un texto narrativo no es más que el efecto de una normativa social que consiste en la aceptación de un orden que es exterior y anterior a nosotros, pero al que podemos hacer “nuestro” (digamos, podemos o decidimos permitir que “dirija” nuestra articulación de la comprensibilidad del mundo concebido). Por supuesto, las herramientas propuestas por Genette para el análisis de la relación entre lo que llama “tiempo del relato” y “tiempo de la historia” son muy productivas y no se pretende aquí dejarlas de lado ni ignorarlas. Sus estudios sobre el Orden (anacronía y acronía; analepsis, prolepsis, paralepsis y silepsis), la Duración (anisocronía; sumario,

pausa, elipsis y escena) y la Frecuencia (singulativo, repetitivo e iterativo) serán muchas veces muy útiles para estudiar la relación entre lo que aquí llamamos *tiempo de lo narrado* y *tiempo del entramado*. Sin embargo, algunos de sus usos serán más pertinentes en relación con objetos específicamente literarios. En cualquier caso, me permito entender el “pseudotiempo del relato” como una abstracción metodológicamente útil en muchos casos, pero no estrictamente rigurosa en relación con cualquier fenómeno narrativo. El tiempo del entramado, en cambio, supone efectivamente una temporalidad constitutiva de cualquier narratividad.

Por otro lado, si nuestro “contacto” con el mundo narrado está marcado por un orden que solemos entender de acuerdo a anterioridades y posterioridades, también es cierto que en ciertas experiencias narrativas el contacto con dos o más instancias del mundo concebido habrá de referirse como simultáneo. Es lo que ocurre, por citar un ejemplo simple, con obras pictóricas de impronta narrativa o con algunas fotografías (pero es un rasgo que existe, por supuesto, también en momentos particulares de la producción audiovisual). Como se ha dicho, toda narratividad implica alguna diacronía en el mundo narrado (es decir, el mundo narrado *debe* tener al menos dos momentos), pero no es necesario que nuestro contacto con esa diacronía dependa a su vez de una diacronía de la percepción. Esta misma caracterización es lo que obliga a abandonar la idea de una “linealidad temporal” para describir este tiempo del entramado.

Corresponde señalar entonces una característica que es sí fundante de este tiempo: el carácter discreto de su constitución. Los momentos de contacto no pueden siempre ser descriptos en su necesidad unos respecto de los otros. Cuando se la señala, no es sino en función de un cierto objetivo, que acaso podríamos indicar como la búsqueda o la defensa de un efecto estético, persuasivo, político, ideológico, etcétera. Boris Tomashevsky, por ejemplo, encuentra tres “motivaciones”: compositiva, realista,

estética (en Todorov et al, 1996 [1965]: 213-220), pero acaso podrían clasificarse de modo diverso. En cualquier caso, utilizando un término caro al Barthes de *S/Z* (1997 [1970]), ningún código que establezca la relación entre los momentos de contacto es absoluto. Cada contacto con el mundo narrado es estrictamente independiente de los otros. Esta “independencia” es lo que habilita tanto la posibilidad de concebir el “mismo” mundo de acuerdo a diferentes órdenes de contacto y, a la vez, lo que habilita la posibilidad de que concibamos un mundo narrado en función de un único momento de contacto. En tanto tiempo compuesto de modo discreto, no corresponde hablar tampoco de una estructura escalar. Sí, en cambio, puede referirse la cualidad de la extensión de estos momentos (que, en una visión –nuevamente– abstracta, es referida por Genette como “pseudoduración”). Los momentos de contacto pueden ser más largos o más breves, acaso “instantáneos” en ocasiones, pero no es claro qué querría decir que estuvieran “contenidos” unos dentro de otros. Habrá, en todo caso, contactos simultáneos (por ejemplo, en una imagen) y contactos alternos (típicamente, en una narración verbal).

### **3.a.3. Tiempo de la narración**

Hemos señalado que el tiempo del mundo concebido a través de una articulación narrativa debe ser entendido *como* un absoluto. Es decir, existe una dimensión que da lugar a un orden de ocurrencia de los acontecimientos de ese mundo concebido *como* más allá de nuestra percepción (en el peor de los casos, sabemos que todo mundo cuya comprensibilidad se articule de un modo narrativo estará constituido por al menos dos momentos, aun cuando no podamos asegurar rigurosamente qué ocurrió antes y qué después). Sin embargo, la articulación de la comprensibilidad de esos acontecimientos jamás puede compartir el carácter absoluto: la articulación de la comprensibilidad existe

siempre de acuerdo a una perspectiva. Así, aun cuando el orden temporal del mundo narrado y el orden del entramado pueden ser abstraídos y presentados según un esquema lógico, nunca existen por fuera de una perspectiva, que debe ser considerada ahora en su aspecto temporal. Lo que aparece es entonces una posición temporal de la articulación de la comprensibilidad. Nuevamente, es en los postulados de Genette donde se encontrará una exposición clásica de los “cuatro tipos de narración”: *ulterior*, *anterior*, *simultánea* e *intercalada*.

La principal determinación de la instancia narrativa es, evidentemente, su posición relativa respecto de la historia. (...) Habría que distinguir, pues, desde el simple punto de vista de la posición temporal, cuatro tipos de narración: *ulterior* (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente con gran diferencia), *anterior* (relato predictivo, generalmente en el futuro pero que nada impide conducir al presente, como el sueño de Jocabel en *Moyse sauvé*), *simultánea* (relato en el presente contemporáneo de la acción) e *intercalada* (entre los momentos de la acción). (Genette, 1989 [1972]: 274.)

Los cuatro tipos de narración así descriptos son relativamente fáciles de imaginar, y el claro despliegue de Genette nos absuelve de esforzarnos en ejemplificaciones. Una vez más, sin embargo, vale hacer lugar rápidamente a nuestra objeción respecto del uso de la estructura verbal en la descripción de cualquier proceder narrativo, de modo de poder así realizar una ampliación de su perspectiva similar a la que hicimos en el apartado anterior. Preguntamos entonces: ¿es estrictamente necesaria la utilización de *tiempos verbales* para indicar la anterioridad, posterioridad, simultaneidad o intercalación de los hechos del mundo concebido respecto de la posición temporal de la articulación y su consecuente orientación temporal? Como se dijo en el capítulo anterior, no hay imagen o sonido “mudos” que pueden dar cuenta de un futuro, pasado o potencial: ver u oír a un animal humano corriendo es siempre ver u oír a un animal humano que corre, y no que

correrá o corrió. Pero ubicar esa acción respecto de la posición de la articulación de la comprensibilidad es a veces una cuestión más compleja. Pensemos, por ejemplo, en la utilización de la tonalidad sepia en tantos audiovisuales. ¿No indica esa tonalidad en muchas ocasiones, especialmente cuando está intercalada con otras escenas en las que el sepia no lo tiñe todo, una relación de anterioridad respecto de la posición de la articulación? ¿No cumple una función equivalente, al menos en algunos de sus usos, al tiempo pasado del sistema verbal? Por lo demás, no vale la pena intentar aquí una enumeración de los recursos existentes para ubicar el tiempo de los acontecimientos del mundo concebido en relación con la posición temporal de la articulación de su comprensibilidad. Dejemos establecido simplemente que, si es cierto que un discurso narrativo escrito u oral presentará mayormente esta relación por medio de un tiempo verbal, no lo es que el tiempo verbal sea el único camino para señalar una perspectiva y una orientación temporales.

En segundo lugar, Genette se ocupa de lo que llama *niveles narrativos*, y abre el camino a consideraciones en torno de las diferentes posibilidades de relación entre *narrador* (para nosotros, volveremos sobre esto en breve, el punto de articulación de la comprensibilidad) y *diégesis*. Así, podremos describir entonces una construcción narrativa de acuerdo a dos vías:

–en función de la relación entre *narración* e *historia*, se indicará la participación del narrador en los acontecimientos del mundo que será concebido narrativamente, y será estipulado como *homodieético*, o, por el contrario, se indicará su no participación, y será entonces descripto como *heterodieético*;

–en función de la relación entre *narración* y (en los términos de Genette) *nivel narrativo*, un narrador podrá ubicarse fuera del fragmento de mundo narrado, y será

descripto como *extradieético*, o, por el contrario, estará dentro, y será descripto como *intradieético*.

Así, además de su ubicación en relación con la *historia* (la “voz” toma una posición orientada que articula lo que pasó, lo que pasará, lo que está pasando en el mundo que concibe, o una intercalación de esas posibilidades), debe considerarse el problema temporal abierto por la relación entre lo que Genette llama *narración* y *relato*, es decir, el hecho de que hay una temporalidad de la articulación de la comprensibilidad. Por supuesto, existe la posibilidad de que la posición temporal de la articulación sea *única*: es el caso de una toma de contacto simultánea de todos los momentos del mundo concebido (una vez más, es lo que puede ocurrir frente a una imagen cuya comprensibilidad se articule narrativamente). Pero, en cualquier caso, es adecuado decir que el juego abierto por esta relación es un segundo aspecto de lo que llamamos *tiempo de la narración* (el manejo de la *intriga*, que se verá más adelante en función del *reparto de la narración*, tiene que ver estrictamente con este juego). Por fin, los cuatro términos propuestos por Genette se combinarán en un cuadro de doble entrada que permitirá una caracterización más detallada, según la cual habrá cuatro tipos posibles de narraciones de acuerdo a la posición de su narrador: *extradieético-heterodieético*, *extradieético-homodieético*, *intradieético-heterodieético* e *intradieético-homodieético*. (Genette, 1989 [1972]: 302)

El problema es entonces la temporalidad de ese “quién” que narra. La definición que Genette ofrece permite abrir este interrogante:

[*narración*] designa (...) un acontecimiento: pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo.

(Genette, 1989 [1972]: 82)

La cuestión puede parecer sencilla, pero en realidad no lo es.

la voz designa a la vez las relaciones entre *narración* y *relato* y entre *narración* e *historia*. (Genette, 1989 [1972]: 87)

Esa “voz”, entonces, es la punta del ovillo de la respuesta a nuestra pregunta. *Narración* es para Genette (y para nosotros) un término paralelo al de *enunciación*<sup>32</sup>, lo que supone un enunciador, es decir, corresponde a la articulación de la comprensibilidad. Más aun, esa “voz” es la de la articulación de la comprensibilidad.

Para pensar el problema de la articulación en relación con su propia temporalidad estamos obligados a empezar por una pregunta: ¿qué es “el acto de narrar tomado en sí mismo”? Christian Metz, en su mirada sobre el problema de la enunciación en el cine, ofrece una apertura útil para conformar una respuesta:

La teoría de la enunciación, tomada de manera global, presenta un punto débil. Ella tiende, más o menos, diga lo que se diga, a escatimar en una de sus etapas o en uno de sus aspectos de análisis al Autor y al Espectador, subrogados de sustitutos diversos e implícitos pintorescos, ideas, etc., candidatos cautelosos a la eliminación, y siempre, a la vez, “no empíricos” y personalizados. Ahora bien, si es verdad que se puede hacer abstracción del “autor real” (...) no se llega a prescindir del espectador. Espectador imaginario, he dicho, pero imaginado como real, y no diferente, por lo tanto, del real –real porque se procede por conocer sus reacciones, por sus posiciones verosímiles y no por verificaciones factuales. Para proponer una secuencia filmica, cualquier interpretación que sea, es necesario, en principio, preguntar si alguien la ha visto, y que uno mismo la haya visto. El espectador imaginario merece su nombre porque no se sabe si él refleja la actitud dominante de los otros, del

---

<sup>32</sup> Escribe:

Sabido es que la lingüística ha tardado un tiempo en emprender la tarea de explicar lo que Benveniste ha llamado la *subjetividad en el lenguaje*, es decir, en pasar del análisis de los enunciados al de las relaciones entre dichos enunciados y su instancia productora: lo que hoy se llama *enunciación*. Parece que la poética encuentra una dificultad comparable para abordar la instancia productora del discurso narrativo, instancia a la que hemos reservado el término, paralelo, de *narración*. (Genette, 1989 [1972]: 271)

público entero, ni de tal audiencia determinada; pero, al mismo tiempo él es real en la persona del analista (y de él sólo, lo más frecuente). Sea lo que sea, no se ve cómo la teoría de la enunciación podría escapar a la necesidad del Espectador, es decir, del “Receptor”, figura prestada al horizonte muy distinto, y repudiado, de manera ritual, de la teoría de la comunicación. Edward Branigan hace notar con claridad que la teoría de la enunciación conserva en ella, a pesar de su auténtica toma de autonomía, algo del esquema de la comunicación. Se puede reducir ese algo al practicar la caza al antropomorfismo, pero no está en el poder de nadie, yo creo, suprimirlo, puesto que es necesario que un analista “real” vea la película. (Christian Metz, 2003 [1991]: 74)

Lo que Metz señala aquí es perfectamente pertinente para nuestro problema. Si nos apropiamos de su observación, lo que obtenemos es que para que haya una articulación de la comprensibilidad de un mundo en su modalidad narrativa no podemos prescindir en ningún caso del receptor y su figura textual, el *narratario*. Es en él, o para él, que hay narración. Es él, en última instancia, y complementariamente a lo que indicábamos en el capítulo 2, quien articula la comprensibilidad del mundo para sí mismo (y es, entonces, *narrador* y *narratario* a la vez). Es sólo así que podemos entender la narratividad de nuestro ejemplo de la pelea de pareja. Si observo esa pelea en el palier de mi edificio, el carácter narrativo de la articulación de la comprensibilidad del mundo descansa en última instancia en mí mismo. Es la “voz” que hay en mí la que articula narrativamente la comprensibilidad de lo que atestiguo. Así, jamás hay *narrador* sin *narratario*, pero esto es porque, en ausencia de una “narración dirigida” por las características de alguna obra particular, *narrador* y *narratario* están, en última instancia, plegados uno sobre otro. La pregunta que podría hacerse es: ¿soy siempre yo el que narra para mí mismo? Mejor: ¿ocurre siempre en mí la articulación de la comprensibilidad de un mundo? Y la

respuesta es, necesariamente, afirmativa. Aun cuando leo o escucho una narración a cargo de una “voz” que no es la mía, lo cierto es que hago “mía” (permiso que dirija mi articulación de la comprensibilidad) la “voz” que se me enfrenta. Aun en esos casos, la “voz” ocurre en “mí”. Por eso, en su sentido más abstracto, es justo decir entonces que, en tanto modo de articulación de la comprensibilidad de un mundo, la narración *ocurre* en cada uno de nosotros. Esto es: no hay narración sin testigo, lector, público, oyente... aunque pueda no haber autor, o mejor, aunque pueda no haber otro autor que nosotros mismos y nuestro estar en el mundo.<sup>33</sup> Es por esto que hará falta, a continuación, referirnos a los problemas asociados con la *experiencia temporal de la narración*.

#### **3.a.4. Experiencia temporal de la narración**

La caracterización de cualquier narratividad está obligada a empezar por señalar el tipo de fenómeno temporal a partir de la cual se articula la comprensibilidad. Como observamos antes, no toda articulación de la comprensibilidad en su modalidad narrativa depende de una diacronía de la percepción. Una imagen (pero acaso también un “vistazo” en una experiencia “en vivo”) puede ser soporte o dar lugar a una concepción narrativa “instantánea” de un mundo (mundo que no es, insistamos, instantáneo; es decir: hablamos aquí de que puede darse la concepción instantánea de un devenir temporal, de un conjunto de momentos). Por otro lado, por supuesto, hay articulaciones narrativas, acaso la mayoría de ellas, que sí dependen de una diacronía perceptiva. Puede establecerse en función de esa diferencia, entonces, una primera partición analítica, que distingue entre concepciones “diacrónicas” y concepciones “instantáneas”.

---

<sup>33</sup> En consecuencia, acaso sería adecuado plantear que el soporte último de la narratividad es una cognición (una psiquis, o una psicología, o un sistema mente/cerebro o mente/cuerpo...) vinculada con un real ante el que se encuentra y del que a su vez forma parte. Heidegger: “El «ser ahí» está constituido por el «estado de abierto», esto es, por un comprender encontrándose” (2012 [1927]: 284).

Las narrativas dependientes de una diacronía de la percepción pueden ser clasificadas, a su vez, de acuerdo a la dependencia o independencia que presentan respecto de una cantidad de tiempo fijado. Una secuencia narrativa cinematográfica que dura dos horas necesita de dos horas para ser percibida por cualquiera espectador. Lo mismo ocurre con una obra de teatro o una ópera, o con una articulación narrativa de un “mundo en vivo”. En contraposición, una obra escrita o un comic carecen de un “tiempo propio” y dan lugar a una articulación de diversas extensiones temporales. El tiempo necesario para leer un texto narrativo no será sólo diferente para dos personas distintas, sino que podrá ser diverso para la misma persona en dos momentos de su vida. Luego, así como toda obra cinematográfica o escénica está construida sobre una cantidad fija de tiempo, algo similar ocurrirá con la velocidad. Una obra de teatro y un audiovisual, pero también un “mundo en vivo”, tienen una velocidad propia, a la cual el espectador o testigo no puede más que ajustarse. Podemos decidir abandonar la sala o apagar la televisión antes del fin de la obra, o dejar de presenciar lo que sea que estemos enfrentando, pero no podemos hacerlos ir más rápido o más lento. Un comic o una novela, en cambio, permiten una inmensa alteración de la velocidad de lectura. Y, otra vez, eso no ocurrirá sólo en una comparación entre dos personas, sino también para el mismo lector, e incluso a lo largo de una misma lectura. *Instantaneidad, diacronía, cantidad fija o indeterminada de tiempo y velocidad establecida o indeterminada* son así rasgos fundamentales en la caracterización de cualquier concepción narrativa. Y no por ser evidentes merecían ser aquí pasadas por alto. Sin embargo, incluida esta mención, quisiera dedicar este apartado a un campo diferente de problemas, otra perspectiva respecto de esa *experiencia temporal de la narración*.

Llamamos *sentido* a la capacidad de percepción de algún fenómeno por medio de un órgano sensorial acotado y definido.<sup>34</sup> La vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto conforman una clasificación usual de nuestros sentidos (aunque otras clasificaciones agregan el sentido del calor, el del dolor, el kinestésico, etc.). Sin embargo, hablar de algo similar a un “sentido del tiempo” no resulta sencillo, ya que carecemos de un órgano que lo perciba directamente:

En efecto, sabemos describir para cada uno de los cinco sentidos (...) las características físicas de los estímulos (...), la estructura de los receptores (...) y la conexión entre estos receptores y el cerebro. Pero el tiempo no puede considerarse un estímulo propiamente dicho, y sin estímulo, la existencia de receptores no tiene sentido. (Pouthas, 2011: 68)

Apropiándonos una vez más de la formulación de Meillassoux, podemos decir que para todo fenómeno narrativo existe un tiempo concebido *como* absoluto, en tanto desligado de nuestra percepción (el tiempo del mundo narrado), y también podemos hablar de ciertos aspectos *absolutos* cuando hablamos de la *cantidad fija de tiempo* y la *velocidad establecida* características de algunos de los fenómenos narrativos dependientes de una diacronía de la percepción.<sup>35</sup> Ahora bien, cómo se experimenta el *paso* del tiempo<sup>36</sup> en

---

<sup>34</sup> No debe confundirse esta acepción de *sentido* con la idea de su “dirección”, a la manera en que la referimos cuando hablamos de una “flecha del tiempo”; tampoco nos referimos aquí, por supuesto, al “sentido” en su consideración en el campo hermenéutico (en relación con el “significado” o el “contenido”).

<sup>35</sup> Si se toma este problema con mucho celo, puede hacerse una aclaración. Al menos desde Einstein y la Teoría de la relatividad entendemos que no existe un *tiempo absoluto* en su velocidad, y que este es siempre dependiente de la posición y la velocidad del observador (para una explicación sencilla, cfr. Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, 2007 [1988]). En todo caso, lo que referimos aquí es una velocidad y una cantidad de tiempo idéntica para cualquier observador que enfrente, por ejemplo, una película en las condiciones físicas de la superficie terrestre. Está claro que, para un observador que pasara a la velocidad de la luz frente a la pantalla, la película exhibida tendría otra velocidad, pero sin lugar a dudas podemos considerar marginal esa apreciación y considerar *como* “absolutos” tanto la cantidad de tiempo como la velocidad de sus escenas para un observador terrestre.

<sup>36</sup> Pregunta Heidegger: “¿Por qué decimos: el tiempo pasa, y no con el mismo énfasis: surge?” (2012 [1927]: 458) y su cuestionamiento sería acaso aquí pertinente (por cuanto hablamos de la experiencia que tenemos del tiempo). Podríamos escribir, entonces: la pregunta es que cómo se experimenta el *surgimiento* del tiempo. Si me permito en este punto mantener “pasar” como verbo correspondiente al tiempo es por su uso habitual. Como se puede entender en relación con una articulación dependiente de

una narración y cómo se da la *temporación* que determinan su articulación son dos problemas diferentes del anterior.

Se ha demostrado que existen varias formas de tiempo según la escala que utilicemos, que puede ir de unas milésimas de segundo a varios años. Cada forma implica diversos procesos cognitivos.

Saber en qué mes o día se vive corresponde a nuestra capacidad para orientarnos en el calendario, y con ello, en el tiempo. (...) Es decir, no existe un mecanismo de evaluación del tiempo dedicado a la localización temporal: el tiempo no es más que memoria y lenguaje. (...)

A una escala más reducida (24 horas) existe otra forma de tiempo: el tiempo biológico. (...) Ahora bien, debe distinguirse entre los relojes biológicos (controlan los ritmos biológicos) y el reloj interno, que agrupa los mecanismos implicados en la evaluación de la duración de un solo acontecimiento o el intervalo entre dos acontecimientos. (Droit-Volet, 2011: 58)

En consecuencia, al hablar de *experiencia temporal de la narración* debemos abrir la reflexión también a estas problemáticas. Por un lado, se menciona en este párrafo la orientación temporal como un fenómeno dependiente de la memoria y el lenguaje (tomemos este último en su acepción amplia, es decir, no referido estrictamente a la cuestión verbal, sino a la existencia en nosotros de un sistema simbólico complejo). Esa orientación es, como hemos visto, un problema asociado a la *posición temporal*, y se relaciona con problemas vistos en el apartado anterior. Por otro lado, sin embargo, este párrafo nos hace atender al hecho de que la experiencia del paso del tiempo en una articulación narrativa con más de un momento de contacto depende sí del modo en que funciona nuestro “reloj interno”. Empecemos entonces por este segundo problema.

---

un único momento (una imagen narrativa), no en todas sus acepciones la temporalidad de la experiencia narrativa se deja referir estrictamente como algo que *pasa*. Es de hecho por ello que a continuación nos referiremos a la *temporación*.

[el reloj interno] consta de una base de tiempo (una suerte de marcapasos) que emite impulsos de forma regular: los tictacs de nuestro reloj interno. Al evaluar una duración, el cerebro cuenta el número de impulsos acumulados. (Droit-Volet, 2011: 61)

La percepción temporal cambia según nuestro estado interior, el cual modifica la velocidad de nuestro reloj interno, pues afecta a la frecuencia de los osciladores. (...) A causa del efecto de las emociones (la cólera o el miedo, entre otras), el tiempo cambia de velocidad y el reloj se acelera. De esta manera, las personas aracnofóbicas juzgan más largo el tiempo que pasan mirando una araña que aquellos sujetos que no temen a dichos insectos, aunque los minutos sean los mismos. Igual ocurre cuando nos sentimos estresados: el reloj interno se acelera, emite un tictac a un ritmo más rápido. Al acelerarse el ritmo del reloj interno, el mundo exterior parece girar al ralentí, el tiempo parece transcurrir más despacio de lo habitual. Por el contrario, cuando nos encontramos activos nos parece que pasa más rápido. (...) La velocidad del tiempo es siempre relativa, depende de nuestro tiempo interno. (Droit-Volet, 2011: 62)

Así, frente a esa cantidad “absoluta” y esa velocidad “absoluta” del tiempo que mencionábamos antes, aparecen antes nosotros una *cantidad relativa* y una *velocidad relativa* asociadas a la experiencia temporal de una narración. En este sentido, la diferencia que señalábamos entre articulaciones narrativas dependientes e independientes de fenómenos temporales absolutos se desdibuja. El hecho de que un audiovisual, una obra escénica, una narración oral o un “mundo en vivo”, tanto como un texto narrativo o un comic, se experimenten como largos o breves depende menos de un tiempo absoluto que de las emociones que su articulación ponga en juego. En otras palabras, si aceptamos la metáfora científica, una misma cantidad absoluta de tiempo

puede derivar en nosotros en diversas cantidades de pulsos del “reloj interno”, siempre en dependencia de las emociones que nos provoque, de modo que es rigurosamente cierto que una hora (de lectura, de escucha, de expectación) puede experimentarse como “larga” o “corta”. Y a la par, entonces, la velocidad de una narración no dependerá tampoco únicamente de la cantidad de acontecimientos que incluya o del ritmo de los momentos de toma de contacto que caractericen su articulación, sino también (y acaso fundamentalmente) de las emociones que esos acontecimientos y esos momentos de contacto provoquen en nosotros.

Como puede observarse, este “otro campo de problemáticas” que se intenta hacer notar aquí está caracterizado por la relación directa que existe entre experiencia temporal y emoción. Al respecto, la perspectiva neurocientífica/cognitiva nos permite constatar su imbricación y obtener ese primer conjunto de observaciones referidas a la relación entre tiempo y velocidad “absolutos” y tiempo y velocidad relativos, pero la reflexión en torno de los alcances de la relación entre emoción y tiempo para un análisis narrativo debe abrirse a otra. Veremos en el próximo apartado que, para muchos de los aspectos que forman parte de la articulación de la comprensibilidad en su modalidad narrativa, no hay posibilidad de aislar rigurosamente el campo lógico del campo afectivo. Aun sin habernos dedicado a ello, permítase una primera reflexión que es necesaria para seguir adelante. Toda experiencia narrativa supone un conjunto complejo de emociones que determinan la articulación de la comprensibilidad. ¿Por qué una articulación se asienta en un determinado conjunto de eventos, dentro de todos los que ocurren en el mundo concebido, y no en los otros? Porque son los que revisten interés, inducen miedo o alegría, provocan intriga, placer, repulsión... Digamos que una instancia narrante no está nunca liberada del campo de la emoción. Podría formularse esta cuestión a partir de dos preguntas: ¿qué conjunto de emociones, qué estado

caracteriza o se supone para el ánimo narrante (tal que toma *estos* eventos y no otros, dentro del mundo narrado)? Y, por otro lado, ¿qué estado o estados de ánimo provoca la misma articulación de la comprensibilidad? (¿Hay una modificación de las marcaciones afectivas?). Lo que buscamos al señalar este problema no es establecer un catálogo de emociones ni una clasificación de las modificaciones posibles en el estado de ánimo de la voz que articula la comprensibilidad. En cambio, las mencionamos aquí porque el problema de las marcaciones afectivas y los estados de ánimo implica necesariamente un problema temporal. Lo que buscamos no está ahora derivado de la cuestión del “reloj interno” ni se dedica a la caracterización de una posición y una orientación temporales de la articulación en relación con los acontecimientos del mundo o los momentos de toma de contacto. En cambio, nuestro problema es el otro aspecto que señalábamos arriba: la *temporación* de una narración. Y es que se trata, estrictamente, de un problema afectivo.

Volvamos por un momento al mapa conceptual que Ricoeur propone en *Tiempo y narración*, ya que resulta útil para exponer nuestro problema. Como se indicó antes, su texto se organiza de acuerdo a la idea de que “la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusa a la que sólo responde la actividad narrativa” (Ricoeur, 2009: 43). Esa “cavilación inconclusa” es exhibida en la oposición de los dos caminos filosóficos que se dedicaron al tiempo: la reflexión sobre el tiempo fenomenológico (San Agustín, Husserl y Heidegger, aunque este último comporta, de algún modo, una superación de esa fenomenología) y la reflexión sobre el tiempo “cosmológico” (Aristóteles, Kant). Enfrentadas una con la otra, estas dos líneas filosóficas permiten mostrar, siempre según Ricoeur, que la reflexión sobre el problema temporal no puede evitar aporías insuperables, a las cuales sólo puede responder la narración. Es así como ofrece su solución: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un

mundo narrativo” (Ricoeur, 2009: 113). Si, por un lado, no pretendo aquí recuperar la idea de que existe un hacerse “humano” del tiempo, por cuanto veo allí una postura moral, que separa nuestra especie de las restantes y hurga siempre en busca de aquello que nos hace ser lo que somos *a diferencia* del resto de los entes<sup>37</sup>, sí entiendo, en línea con los apartados precedentes sobre los tiempos de la narratividad, que concebimos (en parte) la temporalidad de un mundo, o la complejidad temporal de un mundo, en función de una articulación de la comprensibilidad en su modalidad narrativa. En todo caso, si repongo aquí el planteo de Ricoeur es porque es su exposición la que da lugar de importancia a las observaciones de San Agustín para nuestro tema. En particular, porque creo que la relación entre *temporación* y *afecto* puede exponerse en función de esa “línea fenomenológica” que va de San Agustín a Heidegger, aunque la tratemos aquí sucintamente y de un modo diverso al de Ricoeur.

Nuestro tema se basa en la “experiencia temporal de la narración”, así que es justo que vayamos a San Agustín en busca de una apertura al problema de la “experiencia del tiempo”. El capítulo XXIII del Libro XI de sus *Confesiones* ofrece un párrafo que es ya clásico:

tal vez sería propio decir que los tiempos son tres: presente de lo pretérito, presente de lo presente y presente de lo futuro. Porque estas tres cosas existen en el alma, y fuera de ella no las veo: memoria presente de las cosas pretéritas;

---

<sup>37</sup> Por demás, es posible discutir la “exclusividad” de la narratividad como facultad del animal humano. Una lectura de perspectivas como la de Hofstadter en *Yo soy un extraño bucle* (2014 [2007]) podría acaso defender de algún modo una articulación narrativa de la comprensibilidad de mundo también para otras especies animales. El problema, en última instancia, vuelve sobre el enfrentamiento entre perspectivas que defienden un “salto ontológico” como descripción del ser del animal humano y las que siguen una consideración “gradualista” en relación con las otras especies. Para Hofstadter, fuerte ejemplo de una posición gradualista, el animal humano puede ser descrito de acuerdo a su mayor capacidad de abstracción lógica, en una escala sin saltos que va de él hasta un insecto. No corresponde abrir una discusión extensa en este trabajo, pero no parece totalmente equivocado pensar que, así como otras especies tienen una consciencia de menor abstracción, pero no por ello indigna de atención, también tendrán una capacidad narrativa emergente de un sistema con menor abstracción.

visión presente de las cosas presentes, y expectación presente de las cosas futuras. (San Agustín, 2007 [398]: 228)

El problema para San Agustín parte de la confirmación de que lo que llamamos pasado y lo que llamamos futuro no existen estrictamente para nosotros sino por nuestra memoria y por nuestra capacidad para imaginar lo que ocurrirá. Es así, entonces, como su reflexión abre el camino a la tripartición del presente. Esta tripartición es estrictamente la base de la experiencia temporal, ya que no podemos experimentar el pasado ni el futuro sino como “partes” del presente. En función de la relación que busquemos, es aquí donde debe observarse entonces, aunque sea en una primera mirada simplificada, que toda emoción o estado anímico se da en ese complejo triádico. Cuando decimos que hay un temor o un deseo no podemos estar refiriéndonos sino a algo cuya existencia es futura (aunque sea un futuro inmediato o inminente), es decir que *temer* o *desear* serían, al menos en parte, experiencias conectadas con eso que San Agustín llama presente del futuro. Cuando decimos que se añora algo no podemos sino estar refiriéndonos a algo cuya existencia es pasada, es decir, una experiencia del presente del pasado. Cuando experimentamos asco o placer, nos referimos la mayoría de las veces a algo efectivamente presente, es decir, una experiencia del presente del presente. (¿Es posible sentir asco por el pasado? Acaso sí, pero sentir asco por algo ocurrido implica, necesariamente, revivirlo de algún modo, es decir, vivirlo en presente. Es la diferencia entre “me dio asco X” y “me da asco recordar X”, ya que en este segundo caso lo que repele es el recuerdo presente de la cosa, y no la cosa en su tiempo pasado.) Como primera conclusión, se puede señalar que, si se acepta que toda narración está afectada por un complejo afectivo, lo que se implica en esa afirmación es entonces una clase de temporalidad. Este aspecto no se obtiene al sopesar el orden de los eventos del mundo narrado, tampoco simplemente a partir de la observación de los

tiempos verbales o recursos utilizados para ubicar la articulación de la comprensibilidad en función de los eventos de ese mundo o del entramado. Es algo diferente (aunque esté compuesto, entre otras cosas, por los factores mencionados antes) y debe considerarse un aspecto fundamental para un estudio como el que intentamos.

*Fenoménicamente se tiene la experiencia original de la temporalidad en el «ser total» propio del «ser ahí», en el fenómeno del «estado de resuelto» «precurando». (...) La temporalidad puede «temporaciarse» en variadas posibilidades y por variado modo. Las posibilidades fundamentales de la existencia, la propiedad y la impropiedad del «ser ahí», se fundan ontológicamente en posibles «temporaciones» de la temporalidad. (Heidegger, 2012 [1927]: 330)*

Del fenómeno original de la temporalidad nos hacemos plenamente dueños mostrando que todas las fundamentales estructuras del «ser ahí» puestas de manifiesto hasta aquí deben concebirse, por lo que respecta a su posible totalidad, unidad y despliegue, como «temporales» en el fondo y como modos de la temporación de la temporalidad. (331)

La exégesis temporal del encontrarse<sup>38</sup> no puede (...) tener la intención de deducir de la temporalidad los estados de ánimo, ni de resolver éstos en puros fenómenos de la temporación. Se trata de aportar la prueba de que los estados de ánimo (...) *no son posibles sino sobre la base de la temporalidad.* (369)

Consecuentemente con estas líneas, no pretendo suponer que son los estados de ánimo asociados a una determinada articulación de la comprensibilidad los que constituyen unidireccionalmente la dimensión temporal de una narración. En cambio, creo

---

<sup>38</sup> Acaso sea útil, para mejor comprender esta exposición sobre el “encontrarse”, agregar otro párrafo del propio Heidegger:

El «*ser yecto*» quiere decir existencialmente: encontrarse de tal o cual manera. El encontrarse se funda por ende en el «estado de yecto». El estado de ánimo representa el modo en que yo soy primariamente en cada caso el ente yecto. (Heidegger, 2012 [1927]: 368)

pertinente tomar en cuenta la indicación de Heidegger para insistir en el hecho de que todo estado de ánimo es un fenómeno asociado al problema temporal. Por supuesto, esto no apunta a que sea necesario realizar un análisis existencial completo del autor y el receptor, o del narrador y del narratario (juntos o por separado, y ya se los trate como “reales” o como “textuales”), del complejo *narrante*, cada vez que se enfrente un fenómeno narrativo. Sin embargo, lo que buscamos puede observarse a la luz de lo que (en su versión castellana) *El ser y el tiempo* presenta como *temporación*, modo de “temporaciarse”.

Como San Agustín, Heidegger abandona la idea de que *pasado-presente-futuro* sean los términos correctos para referir el problema del tiempo. Así como San Agustín componía la tríada *presente de lo pasado-presente de lo presente-presente de lo futuro*, Heidegger (siempre en su versión castellana) la constituye como *advenir-sido-presente*.<sup>39</sup>

Llamamos (...) a los caracterizados fenómenos del advenir, el sido y el presente los «éxtasis» de la temporalidad. Ésta no empieza por ser un ente que luego sale de *sí*, sino que su esencia es la temporación en la unidad de los éxtasis. (Heidegger, 2012 [1927]: 356)

La temporación no significa un «uno tras otro» de los éxtasis. El advenir *no es posterior* al sido y éste no es *anterior* al presente. La temporalidad se temporaría como advenir presentante que va siendo sido. (379)

---

<sup>39</sup> Aquí sucintas definiciones:

«Advenir» no mienta aquí un ahora que *aún no* se ha vuelto «real», pero que *llegará a ser*, un buen día, sino el venir en el que el «ser ahí» adviene a sí en su más peculiar «poder ser». (Heidegger, 2012 [1927]: 353)

El resultado «ser cabe» lo «a la mano» de la situación, es decir, el dejar hacer frente, obrando, lo *presente* en el mundo circundante, sólo es posible en un «presentar» estos entes. Sólo como *presente* en el sentido del «presentar» estos entes. (353)

El sido surge del advenir, pero de tal suerte que el advenir sido (mejor, que va siendo) emite de sí el presente. (354)

Lo que entiendo como especialmente provechoso de estas formulaciones es el hecho de que enseñan que toda temporación es una relación particular entre lo que llama “éxtasis” de la temporalidad:

son diversos los modos de la temporación. La diversidad consiste en que la temporación puede determinarse primariamente desde cada uno de los diversos éxtasis. (356-357)

Justamente porque cada temporación “puede determinarse” desde (y entonces hacia) alguno de los “éxtasis” es que debemos incluir como aspecto temporal de una narración su dimensión afectiva. Sin embargo, esos “éxtasis” se dan, si cabe decirlo de este modo, simultáneamente (es la “unidad de los éxtasis” que Heidegger refiere). A la par, distintas emociones se fundan “en” y “hacia” los mismos “éxtasis”. No cabe resolver entonces la descripción de cada afecto en una dirección. Aun basándose en orientaciones similares, los diversos afectos modulan de diversos modos los mismos “éxtasis” (¿cuál es la diferencia entre el miedo y la esperanza, sino una diferente modulación en relación con el advenir, con su carácter de abierto o, en términos de San Agustín, con su experiencia del presente del futuro?). No se trata, entonces, de indicar simplemente que una narración temporación hacia el pasado, hacia el futuro o hacia el presente (porque es una narración de “nostalgia”, de “terror” o de “placer”), sino de comprender que cada narración tiene una temporación peculiar, un modo de temporación indistinguible de su complejo emotivo. Como puede suponerse, por fin, la temporación es un fenómeno dado en narrativas dependientes de una diacronía de la percepción tanto como en narrativas “instantáneas” (una imagen, una vez más). Observar una temporación en relación con una narración, en otras palabras, no supone señalar simplemente hacia dónde se dirige la atención de la articulación de la comprensibilidad, sino qué tipo de modulación entre los “éxtasis” de la temporalidad la constituyen.

Sin dudas no pretendo con todo esto que sea siempre fundamental asociar un fenómeno narrativo a una emoción particular *única* o *privilegiada*, aunque a veces sea o parezca posible hacerlo. En rigor, un fenómeno narrativo constituye y está constituido por estados de ánimo, emociones, afectos relacionados de modo complejo, por lo que intentar ubicar toda narración en un catálogo de sentimientos posibles sería quitarles, acaso, lo más importante de su peculiaridad: la producción de temporaciones particulares. Modos de temporación que son a veces características de un “género” (la temporación de una película de acción, la de un western, la de un melodrama), pero que pueden ser también características de “autores” (lo que caracteriza la obra de Saer es una temporación saeriana; la de Herzog, una temporación herzogiana; la de Chéjov, una temporación chejoviana, etc.). O aún más específicas (porque un autor puede construir diversas temporaciones): el modo de temporación de *El limonero real* (1974), diferente en mayor o menor medida a la de *Cicatrices* (1969); el de *Aguirre, la ira de Dios* (1972), diferente al de *Grizzly Man* (2005). Temporaciones que pueden corresponder a un soporte (*Rápido y furioso* [2001] no parece poder construir la suya sino por el uso de un medio audiovisual), pero que también pueden ser transpuestas (¿no es lo que se señala, en gran medida, cuando se habla del “clima” o “estilo” carveriano en las películas de Jim Jarmush?). Por supuesto, un objeto histórico o un “mundo en vivo” concebidos en una articulación narrativa también tendrán su modo de temporación. La temporación, la puesta en relación de los tres “éxtasis”, se asienta en cada fenómeno narrativo en una modulación particular.

### **3.b. Para un análisis de *proceder narrativo* II: cuestiones lógicas**

Concebir un mundo es, a la par que figurar un complejo temporal, concebir un conjunto de posibilidades lógicas (de estados, de fuerzas, de agentes, de relaciones). Pero así como decíamos que el tiempo del mundo es sólo uno de los aspectos a tomar en cuenta en la temporalidad narrativa, la lógica del mundo concebido será sólo uno de los aspectos atendibles para cualquier fenómeno narrativo. Complementariamente con lo que señalábamos en el apartado dedicado al tiempo, ese conjunto de fenómenos no es el único que hace a la dimensión lógica. Si, por un lado, habremos de tomar en consideración la *lógica de lo narrado*, por otro, los aspectos lógicos correspondientes al *entramado* y a la *narración* deberán recibir el mismo grado de atención, sin que puedan ser unificados con los de la anterior. Estos problemas no responderán necesariamente a la lógica del mundo concebido, y de hecho puede que sean a veces relativamente independientes de ella, ya que la *voz* que articula la comprensibilidad de un mundo puede o no identificarse como parte del mundo que concibe. En el mismo sentido, el conjunto de afectos existentes dentro del mundo concebido puede no ser siempre identificable con el conjunto de los afectos que movilizan la articulación de su comprensibilidad. En particular, esto genera una diferencia fundamental entre un campo y los otros: la lógica del entramado y la lógica de la narración no están *en* el mundo concebido.

#### **3.b.1. Lógica el mundo narrado I: mundos posibles**

Una perspectiva especialmente potente para un análisis de las posibilidades lógicas de un mundo concebido es la que Lubomír Doležel lleva a cabo en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* (1999 [1998]). Su piedra basal, al igual que la nuestra, es la de que

hay una conexión cardinal entre la actividad narrativa y la concepción de un mundo.

Tomemos entonces un extracto de su texto como entrada al problema:

La teoría narrativa ha reconocido siempre que tanto las narraciones ficcionales como las no ficcionales se caracterizan por la presencia de una historia, de una cadena más o menos compleja de sucesos. (...) La semántica de la ficción no niega que la historia sea el elemento determinante de la narrativa pero pone en un primer plano las condiciones macroestructurales de la generación de las historias: las historias tienen lugar (...) en ciertos tipos de mundos posibles. El concepto básico de la narratología no es la «historia», sino el «mundo narrativo» definido dentro de una tipología de mundos posibles. (Doležel, 1999 [1998]: 57)<sup>40</sup>

En principio, es evidente que no tiene sentido polemizar sobre qué es “más importante” para todo proceder narrativo (y, por ende, para toda práctica narratológica). Parece claro que existen fenómenos o producciones constitutivamente narrativos para los que el mundo concebido tiene preponderancia sobre la “historia” o sobre el modo en que funciona su entramado. En cuanto a estos dos últimos niveles de análisis, por ejemplo, muchas narraciones de ficción científica pueden ser consideradas bastante pobres, pero los mundos que presentan no lo son, y su público las venera por ello. Philip K. Dick, por nombrar un caso ejemplar, entre otras de importancia incuestionable, ha escrito novelas cuya historia o su entramado podrían considerarse mal resueltos, pero cuyo mundo tiene, sin embargo, aspectos fascinantes (i.e. *Gestarescala*, 1975 [1969]). Una perspectiva analítica que se enfrente con *La guerra de las galaxias* (Lucas, 1977), caso ejemplar de la *space opera*, puede criticar la historia y el entramado por su obviedad, por su moral machacona, pero puede afirmar sin incurrir en demasiados riesgos que las

---

<sup>40</sup> Cfr. Ricoeur: “Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte.” (2009 [1985]: 148)

generaciones que siguen la saga están menos atrapadas por la historia que por el hecho de que el mundo narrado esté colmado de sables láser, Jedis, robots, naves espaciales y seres de diversos planetas. En el otro extremo, en producciones como los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau (1996 [1947]), la intención de explorar diversas posibilidades estilísticas echa mano de la narratividad para dar lugar a investigaciones en las que el mundo concebido parece por momentos ocupar un plano secundario. Y los ejemplos podrían continuar: en las narraciones de Sherlock Holmes parecen mucho más importantes la historia y el entramado (¿qué ocurrió realmente?, ¿cuáles son los momentos que toman importancia en el develamiento del enigma?, ¿en qué orden enfrentamos las revelaciones?) y el despliegue de un proceso inferencial (¿cómo hará Sherlock para descifrar el enigma esta vez?); en las novelas de Dostoievski, en cambio, puede no recordarse con demasiada precisión el entramado que nos da acceso al mundo, e incluso no recordarse bien la historia que conciben sus momentos de contacto, sin que por ello su mundo de psicologías complejas pierda un ápice de potencia. En el campo historiográfico, por su parte, habrá quien defienda a rajatabla la importancia del mundo concebido y su concordancia con el “mundo real” (i.e. Saul Friedlander, *En torno a los límites de la representación* [1992]) y habrá quien dé mayor preponderancia al tipo de entramado que gobierna la configuración para encontrar allí la clave de determinado tipo de explicación histórica (i.e. Hayden White, *Metahistoria* [1973]). Aquí no buscamos señalar qué aspecto debe considerarse el principal para todo fenómeno narrativo (y es por demás evidente que no pueden siempre “separarse” claramente, que no siempre es posible “señalar” si el centro del interés está el mundo concebido, en la historia, en el entramado y la narración por los que accedemos a ellos o, en cambio, en el efecto de conjunto), sino abordar la narratividad desde sus determinaciones necesarias. Como hemos señalado, la primera de ellas puede formularse en una frase:

toda actividad narrativa supone siempre un mundo narrado (podría decirse también un “universo”, a la manera de Bremond en “La lógica de los posibles narrativos”, en Barthes et al, 1982 [1966]). Por ello, aun cuando Doležel se dedica específicamente a los mundos de ficción, podemos sentirnos habilitados a enfocar nuestro problema desde el mismo punto de partida que él: las condiciones lógicas del “mundo narrativo”, aunque preferimos llamarlo aquí “mundo concebido”, o “mundo narrado”, a la manera de Martínez y Scheffel (2011 [1999]), puesto que “mundo narrativo” se ajusta pertinentemente a la “creación” de mundos ficcionales que le interesa a Doležel, pero no es igual de efectiva para referir las concepciones narrativas que no se identifican con la ficción. Ahora bien, la última parte del párrafo citado, donde se sostiene que todo “mundo narrativo” se ubica dentro de una tipología de “mundos posibles”, es parte de una discusión diferente. Reparemos en ella aunque sea sucintamente.

La oposición “mundo posible-mundo imposible” se encuadra en un problema estrictamente lógico (los mundos *físicamente* imposibles, como los sobrenaturales o de fantasía, son en general *lógicamente* posibles, y se encuentran por tanto entre los “mundos posibles”). Así, cuando Doležel señala que todo “mundo narrativo” se ubica dentro de los “mundos posibles”, lo que se hace presente es la pregunta por la concepción de mundos lógicamente contradictorios. Tomemos un extracto de Martínez y Scheffel para dar cuenta de la aparición de estos mundos imposibles en obras literarias:

...se trata (...) de mundos en los que surgen contradicciones (...) que no pueden resolverse apelando a la existencia de un narrador no fidedigno o a formas de *inconsistencia* estilística. (...) Encontramos estos mundos imposibles (en un sentido estrictamente lógico), por ejemplo, en *nouveaux romans* como *La maison de rendezvous* (1965), de Alain Robee-Grillet. Aquí, Hong Kong es, por un lado, el lugar de los acontecimientos, pero, por otro lado, no lo es; se narran

los mismos sucesos en diferentes versiones y en diferente orden ( $a \rightarrow b \rightarrow c$ , pero también  $c \rightarrow b \rightarrow a$ ); los mismos objetos aparecen en diferentes formas de existencia, como hechos, cuadros, representaciones teatrales, etc. (Martínez/Scheffell, 2001 [1999]: 188)

Ahora bien, posiciones como la de Doležel son conscientes de la construcción más o menos corriente de estos mundos imposibles. ¿A qué se debe entonces su afirmación de que los “mundos narrativos” se ubican dentro de la tipología de los “posibles”?

La narración ficcional confirma que es posible «suponer» y razonar acerca de los mundos imposibles, al igual que es posible enunciar (escribir) y meditar acerca del «cuadrado circular». Eco expresa este potencial del lenguaje al afirmar que es posible «mencionar» los mundos imposibles: «No podemos concebir que los mundos estén provistos de círculos cuadrados que es posible comprar por una cantidad de dólares que se corresponde con el número par más alto. Sin embargo... es posible mencionar dicho mundo» porque «el lenguaje puede nombrar entidades inexistentes e inconcebibles». (...) La escritura de los mundos imposibles es, semánticamente, un paso atrás en la creación de ficciones; invalida la transformación de los posibles inexistentes en entidades ficcionales, cancelando de esta manera el proyecto entero de la creación de mundos. Sin embargo, la literatura convierte la ruina de su propia empresa en nuevo logro: al diseñar mundos imposibles, no plantea a la imaginación un desafío menos intrigante que el de la cuadratura del círculo. (Doležel, 1999 [1998]: 235- 236)

El problema para Doležel no parece ser entonces la posibilidad de construir “mundos imposibles”, sino el hecho de que sus operaciones dificultan uno de los fundamentos de su empresa analítica:

La estructura lógica del mundo imposible niega la existencia ficcional a las entidades posibles. La literatura tiene los medios para construir mundos imposibles pero al precio de frustrar toda la empresa: no es posible declarar la existencia ficcional de un mundo imposible. (Doležel, 1999 [1998]: 233)

¿Implica una extraña contradicción afirmar una cosa y la otra? Existen “los medios para construir mundos imposibles”, pero se frustra la empresa de creación de mundos. Es la ruina, pero un nuevo logro. La discusión es central para Doležel dado su interés en “declarar la existencia ficcional” de ciertos mundos, declaración que está en relación directa con un proceso de “autenticación” del que da cuenta extensamente (Doležel, 1999 [1998]): 209-240). Pero, a nuestros fines, no resulta fácil determinar claramente los alcances de su exposición. La cuestión se deriva de la interpretación y la aplicación de los despliegues de la lógica modal que, a partir de Leibniz, se pregunta por el status de existencia de los mundos posibles que no son el nuestro. Aquí, aclaremos, no se pretende resolver la cuestión en esos términos. Nos alcanza con señalar que la construcción de mundos imposibles es, permítase la contradicción aparente, posible. El hecho de que pueda o no “declararse” la “existencia” (ficcional u otra) de esos mundos es un problema distinto.<sup>41</sup> En tanto y en cuanto nos preguntamos por el modo en que se conciben mundos en una modalidad narrativa y no, al menos en principio, por el status de existencia de esos mundos, podemos dejar de lado el problema. Pero, en relación con el ejemplo de los “círculos cuadrados” referidos por Eco, valdría la pena preguntarse por la presencia de otros fenómenos inconcebibles en tantos mundos que se conciben narrativamente, incluso en muchas de las concepciones de nuestro mundo “real”. El

---

<sup>41</sup> Un problema que no termina de ser verdaderamente esclarecido en el modelo de Doležel es el de cómo es posible la discriminación entre un mundo “ficcional” y uno “real”. Por caso, dedica un apartado a explicar que “a los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos” (42). ¿Pero en qué se diferenciaría del “acceso” a un mundo “real”? ¿Es que hay otra cosa que “canales semióticos”? La luz, los sonidos, el tacto... conforman todos soportes de canales a través de los cuales observamos signos por los que “accedemos” a un mundo “real”. Para más claridad, Peirce sencillamente escribe: “No tenemos ninguna facultad de pensar sin signos” (Peirce, 1987, 60).

infinito, por ejemplo, es estrictamente inconcebible, pero forma parte de muchos de los procedimientos narrativos con que concebimos nuestro universo. Y no sólo de ellos: la hipótesis científica que propone la existencia de un multiverso con infinitos universos paralelos da cuenta de cómo la concepción de nuestra “realidad” puede incluir fenómenos inconcebibles. Digamos que lo narrativamente “concebible” agrupa muchas veces fenómenos diversos, algunos de los cuales parecen tensar la propia noción de “concebible”.

Así, para definir la noción de *mundo narrado* en su sentido más amplio, nos apropiamos de la breve definición que el propio Doležel ofrece en el glosario de *Heterocósmica* para “mundo posible”: “un mundo concebible” (Doležel, 1999 [1998]: 319). Pero lo hacemos insistiendo en que la noción de “posible” asociada a un mundo narrado se refiere específicamente a la posibilidad de su concepción narrativa, y una concepción de mundo puede perfectamente incluir fenómenos inconcebibles o zonas lógicamente contradictorias.

Luego, un mundo (un universo) narrado puede ser homogéneo o heterogéneo. Esto es, puede cumplir con un grupo cohesivo de condiciones o combinar dominios cuyas condiciones no son unificables (acaso los “mundos imposibles” sean versiones extremas de mundos heterogéneos). Entre las diversas posibilidades de mundos heterogéneos, Doležel se ocupa específicamente de los “mundos diádicos”, cuyo ejemplo más extendido se encuentra en la “combinación de los dominios natural y sobrenatural” presente en tantas narraciones (Doležel, 1999 [1998]: 190). En cualquier caso, tomada en toda su amplitud, la figuración de un “mundo heterogéneo” no tiene por qué ver limitada la cantidad de dominios lógicos que pueden conformarlo. Además, un mundo concebido es siempre más grande que el conjunto de sucesos o estados con los que tomamos contacto, de modo que en los casos en que enfrentamos procedimientos

narrativos no clausurados (cuya totalidad no está dada) puede ser ampliado. Aun así, es en función de cada uno de esos sucesos o estados que podemos observar un dominio lógico. En una versión extremadamente heterogénea de mundo concebido, cada suceso o estado podrá abrir a consideración un dominio lógico diverso, con lo cual obtendremos una narración particularmente difícil de producir o seguir, pero nada más “grave” que eso.

El problema que toma la escena aquí es la pregunta por la unidad mínima a partir de la cual entendemos que podemos observar un dominio lógico. En la teoría literaria, una de las formulaciones más citadas corresponde a Boris Tomashevski. Tomashevski describe en “Temática” (1927) el *motivo*: se trata de “la partícula más pequeña del material temático” (Tomashevski, en Todorov et al, 1996 [1965]: 203), un fragmento que es “no analizable”. Los hay de dos clases: “estáticos” y “dinámicos”. Según un cuadro ampliado por Doležel (Doležel, 1999 [1998]: 61), la lista de motivos puede detallarse (una vez más, la lista no tiene por qué ser considerada exhaustiva, funciona como muestra):

–*Motivos estáticos*: estados de objetos (la casa de los Simpson es un chalet), relaciones entre objetos (está cerca de la casa de Flanders), estados físicos de “personas”<sup>42</sup> (Homero es operario de una fábrica; Lisa está en la biblioteca), relaciones físicas de “personas” (Bart está cerca de Milhouse), estados mentales (Marge está angustiada) y relaciones mentales (Milhouse ama a Lisa).

–*Motivos dinámicos*: sucesos naturales (hubo un tornado), sucesos entre objetos (el tornado derrumbó la iglesia), sucesos con “personas” (el tornado arrastró a Lisa), actos físicos de “personas” (Bart corrió hacia su casa), actos físicos de

---

<sup>42</sup> Utilizo comillas porque Doležel utiliza el término pero, por supuesto, no se trata de “personas”. Valdría acaso lo mismo escribir “personajes”. La diferencia depende del pacto performativo de lectura que establezcamos con la narración. Bien puede tratarse de animales o de un objeto animado cualquiera. En “3.c.1. Reparto y mundo concebido” se desarrolla esta cuestión.

“personas” y objetos (Lisa tocó el saxofón), interacciones físicas de “personas” (Homero robó algo a Flanders), actos mentales de “personas” (Marge tuvo temor), actos mentales de personas y objetos (Lisa recordó una melodía) y actos de habla (Homero gritó, Lisa grabó un mensaje, Bart le pidió algo a Marge).<sup>43</sup>

La noción de motivo depende en Tomashevski de la de “motivación”, esto es, la razón que justifica la inclusión de un motivo en cualquier obra. Tomashevski señala en su clásico artículo tres motivaciones posibles (Tomashevski, en Todorov et al, 1996 [1965]: 213-221): la *motivación compositiva*, cuyo principio consiste en que ningún elemento “debe quedar sin prestar utilidad a la trama”; la *motivación realista*, que justifica cualquier elemento en función del modo en que da a conocer algún aspecto de un mundo determinado; y la *motivación estética*, de la que curiosamente no hay una definición comparable a las anteriores, y para la que, antes de ofrecer una descripción, Tomashevski lega una advertencia: las “discusiones entre nuevas y viejas escuelas literarias giran en torno a la motivación estética” (219). En función de este sistema motivacional, entonces, es sólo la *motivación realista* la que puede ser considerada como un problema a tomar en cuenta en lo que aquí llamamos *lógica del mundo narrado*. Por un lado, porque la *motivación compositiva* corresponde en realidad a la historia o al entramado. Por otro, porque la *motivación estética* no puede corresponder a ningún nivel de análisis preestablecido.<sup>44</sup> En este momento, sólo vale detenerse en la

---

<sup>43</sup> Como ya se ha dicho, no parece necesaria la inclusión del *tiempo pasado*. La mantengo en los ejemplos para seguir la clasificación que ofrece Doležel. No hay dudas de que, en su descripción verbal, todos los casos podrían ver modificado su tiempo al presente o al futuro.

<sup>44</sup> En rigor, la idea de una *motivación estética* parece responder a la conciencia de que no siempre resulta posible “explicar” la razón de inclusión de un motivo de acuerdo a las dos anteriores. Tomashevski, por caso, se dedica a observar un único procedimiento, que llama *singularización*, como “caso particular de la motivación estética” (220). ¿Por qué esta diferencia metodológica, que se basa en el conocimiento de la cualidades analizables para los motivos *compositivos* y *realistas*, y la inespecificidad de la *motivación estética*? La respuesta es que la noción de *motivación estética* suscita explicaciones que son sólo específicas para los casos analizados o comparados, es decir que sus fenómenos asociados no pueden describirse sobre la base de cualidades preestablecidas, sino que encuentran antes su ámbito de discusión en una historia del género discursivo o de la disciplina en que se inscriban. Sin embargo, merece la pena notar que cuando Tomashevski escribe que el “sistema de los motivos que constituyen la temática de una

*motivación realista*, ya que corresponde estrictamente a la apertura a un dominio lógico. Para hacerlo, sin embargo, es necesario advertir que “realista” no es un término útil para todo proceder narrativo, a menos que entendamos por tal lo que es “real” para el mundo en juego (y, entonces, la aparición de una alfombra voladora dará cuenta de las propiedades de un mundo determinado y podrá corresponder a una “motivación realista”). Si quisiéramos mantener un sistema motivacional de descripción, acaso podríamos llamarla “motivación por el verosímil”. En todo caso, para ampliar esta primera formulación, es útil recurrir una vez más a la “Introducción al análisis estructural del relato”. Allí Barthes formula el problema en términos comparables, pero pasa de tres tipos de motivaciones a cuatro tipos de funciones: núcleos, catálisis, indicios e informantes. En principio, el paso de una *motivación* a una *función* no es secundario,<sup>45</sup> pero lo más interesante es que, aunque puede parecer que Barthes agregaba un elemento (tres motivaciones en Tomashevsky, cuatro funciones en el análisis estructural), en realidad se trata de la ampliación de dos de ellos y de la sustracción del tercero. Las *funciones distribucionales*, esto es, el conjunto que constituye los “momentos de riesgo” del relato (los núcleos o funciones cardinales) y las expansiones (las catálisis), corresponden estrictamente a la *motivación compositiva* de Tomashevski. Son, digamos, sus polos. Las *funciones integradoras*, “que remiten a un

---

obra debe presentar una unidad estética” (213), hace descansar en una macroestética el modo de relación de las tres motivaciones, lo que constituye una duplicación de la problemática estética (como un nivel motivacional y, a la vez, como procedimiento de conjunción de las tres motivaciones), duplicación que está lejos de ayudar a resolver con claridad un espacio de aplicación.

<sup>45</sup> En resumidas cuentas, *motivación* es un término que remite a una causalidad: la pregunta “¿por qué está esto aquí?” da lugar a un ente anterior al fenómeno, ente que es responsable de su existencia; en última instancia, remite a un *autor*. *Función* (que sigue la terminología que Tinianov mostraba en “Sobre la evolución literaria” y que Propp desplegaba en *Morfología del cuento*) es en cambio un término que remite a una productividad sin anterioridad necesaria: “¿qué produce este elemento en esta red de fenómenos?”. La muerte del autor pagada con el “nacimiento del lector” que Barthes postularía en el mismo período (“La muerte del autor” es de 1967, el *Análisis estructural...* es de 1966) explica bien esta diferencia. Para un análisis de un proceder narrativo, entonces, la noción de *función* indica con mayor precisión que la de *motivación* lo que intentamos señalar: en más de una ocasión nosotros componemos una narración sobre la base de un conjunto “azaroso” de fenómenos (i.e. el caso ya propuesto de la pelea de pareja en el atelier del edificio). Las cosas no “están ahí” por un motivo sino que es una articulación de la comprensibilidad determinada la que inviste los elementos con una función.

carácter, a un sentimiento, a una atmósfera” (los indicios) y “que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio” (los informantes) corresponden a su vez a la *motivación realista* (las citas corresponden todas a Barthes, 1982 [1966]: 21). El espacio que Tomashevski dejaba para la observación de elementos no contemplados en estos dos niveles de análisis, su *motivación estética*, brilla en la formulación del Barthes de 1966 por su ausencia (y es donde puede observarse acaso una de las mayores carencias del modelo estructuralista<sup>46</sup>). En todo caso, lo productivo de la formulación de Barthes es que aporta al análisis la observación de que hay jerarquías entre los propios elementos que cumplen funciones distribucionales y diferencias que permiten distinguir entre los modos en que un elemento puede dar a conocer aspectos de un mundo. Aunque estos últimos son los que nos interesan ahora, no debe olvidarse al respecto que los elementos pueden ocupar una “función mixta” (22), esto es: cumplir a la vez una función integradora y una distributiva. Nada impide advertir que lo mismo puede señalarse para los motivos y el sistema motivacional de Tomashevski. Por ejemplo, el momento en que, en *El hobbit* (1937), de J.R.R Tolkien, Bilbo se coloca por azar el anillo que lo vuelve invisible a la araña que lo amenaza cumple a la vez una función informante (en este mundo es posible volverse invisible a través de un anillo) y una función nuclear (la vida del protagonista cambia en ese punto, que es entonces también un momento de tensión para el entramado de la narración). En rigor, resulta fácil

---

<sup>46</sup> Aun cuando el modelo de Tomashevski no puede dar una explicación rigurosa de esta motivación, su fortaleza estaba en la consideración de un “casillero vacío”, pasible de ser abierto *ad hoc* para cada análisis particular. En el estructuralismo, el “procedimiento deductivo”, que “se ve obligado a concebir un modelo hipotético de descripción (...), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él” (Barthes, 1982 [1966]: 11), no da lugar a tal casillero vacío. Tal vez es en esta clase de ausencias se encuentre la necesidad de desvío del modelo estructuralista para sus propios impulsores: sirva como muestra de ello, junto con la preeminencia de la noción de texto sobre la de relato, el pasaje del estudio de las *funciones* al de los *códigos* que Barthes emprende en *S/Z* (acaso su primer texto “postestructuralista”), donde se invita a considerar que “la concurrencia de voces (de los códigos) deviene escritura, espacio estereográfico, donde se cruzan los cinco códigos, las cinco voces: Voz de la Empiria (los proairetismos [comportamiento]), Voz de la Persona (los semas), Voz de la Ciencia (los códigos culturales), Voz de la Verdad (los hermeneutismos), Voz del Símbolo.” (Barthes, 1997 [1970]: 16)

observar que prácticamente toda función o motivo cumple una función informante o tiene una motivación realista (o por el verosímil), sobre la que, además, puede cumplirse una función nuclear, catalítica o indicial. Pero, de nuevo, sólo repararemos por ahora en la perspectiva que se concentra en el carácter relacionado con la *motivación realista* o en las *funciones integradoras* que una unidad puede cumplir y que son la apertura a los dominios lógicos de un mundo narrado.

Por su parte, Doležel se dedica en primer lugar, y largamente, a algo no del todo diferente:<sup>47</sup> describe y estudia lo que llama “ladrillos fundamentales” de los mundos narrativos (Doležel, 1999 [1998]): 57-169), para concluir:

Las categorías de persona, fuerza natural, estado, suceso, acción, interacción, vida mental, etc., mencionadas en los anteriores capítulos, son los ladrillos fundamentales de los mundos narrativos. Pero el mundo, reiteramos, es una macroestructura, y su «orden» está determinado por restricciones globales. (Doležel, 1999 [1998]): 170)

Así, *motivo*, *informante*, *indicio* y *ladrillo fundamental* no resultan a la luz de la concepción de un mundo nociones rigurosamente incompatibles, y poco importa el término que se utilice para referir las unidades elementales a partir de las que se

---

<sup>47</sup> Doležel da cuenta de la noción de *motivo* fundada por Tomashevski (Doležel, 1999 [1998]): 59-63), aclarando que la ha tenido presente para la elaboración de su modelo analítico, pero no la hace jugar un sino papel limitado. En principio, esto tiene que ver con que relaciona el *motivo* (y podríamos agregar nosotros, los *indicios* e *informantes*) con lo que llama *microestructura* narrativa, aspecto que no es el que más le interesa: su objetivo es la *macroestructura*. Pero, además, acaso como muchos, presta demasiada atención a la idea de que un motivo “es una forma proposicional”, enfatizando “la suposición de Tomachevski según la cual los motivos tienen una estructura de oraciones” (Doležel, 1999 [1998]): 60). Pero valdría la pena señalar que el propio Tomachevski no es intransigente al respecto:

Los motivos libres son por lo común estáticos, pero no todos los motivos estáticos son motivos libres. Supongamos que el protagonista deba valerse de un revólver para llevar a cabo un asesinato requerido por la trama. El motivo del revólver, su introducción en el campo visual del lector, es un motivo estático pero también un motivo asociado, pues sin el revólver el crimen no podría ser cometido. (Tomashevski, en Todorov et al, 1996 [1965]: 206)

De este párrafo, lo que cuenta ahora es observar que, contra lo que sostiene Doležel, Tomachevski entiende que el revólver es un motivo. Y el señalamiento de su “introducción en el campo visual del lector” nos permite insistir una vez más en que no entendemos aquí que “motivo” o “unidad funcional” sea una noción referida específicamente a una composición verbal.

conciben las posibilidades lógicas de un mundo. El modo en que se clasifican variará inmensamente según la perspectiva y el objetivo de cada análisis, pero puede considerarse que esa clasificación es secundaria en este momento en que buscamos describir las condiciones lógicas de esa concepción. Lo que merece ser puesto en el centro de la escena ahora es el modo en que los “motivos realistas”, las “funciones integradoras” o los “ladrillos fundamentales” abren los dominios lógicos que constituyen un mundo. Aquí, el despliegue de Doležel de los sistemas modales es particularmente firme. Un cuadro es suficiente para dar una imagen resumida de esta construcción:

<i>Operadores</i>				
Cuantificadores	Alético	Deóntico	Axiológico	Epistémico
E algunos	M posible	P permitido	G bueno	K conocido
E ninguno	M imposible	P prohibido	G malo	K desconocido
E todos	M necesario	P obligatorio	G indiferente	K supuesto

(Doležel, 1999 [1998]): 172)

De acuerdo con este cuadro (u otros imaginables<sup>48</sup>), es posible observar que un motivo, ladrillo, función integradora, o una combinación de todos ellos, además de su función

<sup>48</sup> Considerando que nos apropiamos aquí de su cuadro, es importante a la vez, aceptar también una aclaración que Doležel hace al respecto:

El número de estos sistemas, cuatro, no es mágico. De acuerdo con el carácter general de nuestra semántica de la ficción, las modalidades se definen como un conjunto abierto. Si se identifican lógicamente otras categorías semánticas como modalidades y se prueba que son importantes para la formación de mundos narrativos, deberían ser aceptadas en el conjunto. (Doležel, 1999 [1998]): 172)

En “Las categorías del relato literario”, Todorov se hace cargo de una cuestión compatible cuando estudia el problema de lo que llama “predicados de base”, esto es: los predicados que dan cuenta de las relaciones entre los personajes. Así, aunque señala que pueden reducirse a tres tipos de relación (de deseo, de comunicación y de participación) y pronto declara que esa lista es una reducción excesiva, sí considera posible observar cuáles son las relaciones que tienen un papel fundamental en cada proceder narrativo, un pequeño número que luego será desplegado en función de las *reglas de derivación* (conjunto formado por la *regla de oposición* y por la *regla del pasivo*) y a las *reglas de acción* que se basan en ellas (Todorov, en Barthes et al, 1982 [1966]: 166 a 170). Entiendo que la perspectiva de Doležel es más abarcadora y productiva, pero vale la mención de la de Todorov para dar cuenta del modo en que la perspectiva estructuralista pensaba las “las leyes que gobiernan la vida de una sociedad, la de los personajes de nuestra novela”.

específica relacionada con el entramado narrativo (si lo tienen) y su posición en la historia, dan cuenta de las condiciones lógicas que constituyen los dominios de un mundo concebido. Y esto es así porque, en rigor, ofrecen a la concepción del mundo algo más que su particularidad: dan cuenta de una clase concebible para un mundo determinado. Incluso los motivos excepcionales, aquellos que de un modo u otro pueden entenderse como únicos para un mundo, no hacen más que abrir la puerta a la clase de la “excepción”. Por fin, en su versión más sencilla, a partir de este cuadro es posible entonces describir mundos “modalmente homogéneos” (Doležel, 1999 [1998]: 172), es decir, mundos concebidos de acuerdo a un único complejo lógico cohesivo. Sin embargo, en una versión menos simplificada, corresponde sostener que la conjunción de estos sistemas modales permite describir, estrictamente, no un “mundo” sino un dominio lógico. Así, un mundo modalmente homogéneo se elaborará en función de un único dominio cuya descripción podrá establecerse en una combinación particular de los operadores. Uno heterogéneo, en cambio, contará con más de un dominio, en una cantidad abierta y con restricciones no unificables.

Por supuesto, no tiene sentido desear que sea posible una clasificación exhaustiva de los operadores necesarios para la descripción de todos los dominios lógicos posibles. La lista de los operadores que se consideren adecuados lleva adelante una función heurística antes que el señalamiento de una verdad ontológica. En todo caso, tampoco tiene sentido esperar que cada operador concebible tenga la misma importancia para la descripción de todo mundo narrado. Si se intentara utilizar, por ejemplo, el operador axiológico (lo bueno, lo malo, lo indiferente) para describir el mundo concebido en muchas de las narraciones escritas o audiovisuales de Martín Rejtman, probablemente no se podría más que utilizar el término “indiferente” de modo casi permanente, so pena de entrar en disputas difíciles de resolver. Y saliendo de la

obra de Rejtman, el hecho de que el operador axiológico tenga poca preponderancia o sea puesto en crisis en tantas narraciones construidas hoy bien podría considerarse un rasgo de época. Aun así, puede argumentarse que buena parte de los fenómenos narrativos colocan un operador como eje: procederes narrativos que ponen en el centro un pasaje de lo imposible a lo posible, que se dedican a un infracción deóntica, que muestran un pasaje de lo desconocido a lo conocido, o que ponen la tensión en una disputa axiológica. El propio Doležel recorre diversas narraciones en las que son unos y no otros operadores los que toman la posición central: así, las narraciones de liberación social, nacional, racial y personal ejemplifican de modo prominente procederes regidos por el operador deóntico; las fantásticas, por el operador alético; las de rebeldía social, por el operador axiológico; las policiales o detectivescas, por el operador epistémico. Sin embargo, es evidente que se trata de una simplificación no siempre pertinente. Habrá procederes complejos cuyo interés radicará justamente en la tensión entre unos y otros operadores. Por ejemplo: la tensión entre lo bueno y lo prohibido en *Romeo y Julieta* (1597), de Shakespeare, o entre lo posible y lo cognoscible, en *Contacto* (1997), el film de Robert Zemeckis. Más aun, puede incluso considerarse, en palabras de Marie Laurie Ryan, que las “tensiones («conflictos») modales son las fuente principal de la dinámica de las tramas” (en Doležel, 1999: 191).

Luego, los mundos modalmente heterogéneos pueden describirse sobre la base de la combinación de los mismos sistemas modales, pero observando en cada caso las restricciones de cada uno de los dominios que lo constituyan. Lo que se obtiene finalmente es que *homogeneidad* y *heterogeneidad* son términos útiles para describir un mundo o un universo, no un dominio lógico. Todo dominio lógico es homogéneo. La heterogeneidad de un mundo o un universo es producto de las combinaciones de sus dominios lógicos (que pueden, observados en conjunto, dar lugar a mundos o universos

con contradicciones). Del mismo modo, en oposición a los *mundos estables*, con condiciones lógicas permanentes, los *mundos inestables* (típicamente las narraciones fantásticas), en los que “tiene que explicarse la acción según criterios de necesidad y posibilidad cambiantes” (Martínez y Scheffel, 2011 [1999]: 184) pueden entenderse como un tipo de mundos heterogéneos, cuyos dominios pueden o no coexistir temporalmente, o sucederse, transmutando acaso unos en otros.

### **3.b.2. Lógica el mundo narrado II: Historia e historia**

Antes de analizar el modo de selección y relación de los motivos señalados de un mundo concebido (el entramado), es necesario reparar en un problema intermedio. Vale decir: hay un primer nivel de análisis que observa *motivos “realistas”* (o *por el verosímil*), *funciones integradoras* o *ladrillos fundamentales* en tanto aperturas a dominios lógicos, según una combinación paradigmática que puede figurarse por medio de un conjunto de operadores que dan lugar a la descripción de un mundo concebido (homogéneo o heterogéneo, estable o inestable). Hay, luego, otro nivel de análisis que se detiene en la selección y la vinculación de los motivos con que tomamos contacto (¿por qué *esos*, entre todos los posibles, y *de esa manera*, entre todas las posibles, y no cualesquiera otros de cualquier otra manera?). ¿Pero qué ocurre con el orden específico de los acontecimientos para un mundo determinado? ¿Y con las vinculaciones entre esos acontecimientos que se presentan como necesarias?

La noción de *historia*, el problema es conocido, es oscilante: en uno de sus polos, *Historia* (habitualmente con mayúscula) es la totalidad de los eventos de un mundo, el conjunto completo de las relaciones lógico-temporales que constituyen un mundo en su devenir; en el polo opuesto, *historia* (habitualmente con minúscula) es un grupo limitado de eventos conectados lógico-temporalmente en un mundo determinado.

En alguna medida, *Historia* puede ser tomado como la realización efectiva de un mundo posible; *historia*, como el conjunto limitado de motivos unidos por una relación de solidaridad que una perspectiva particular pone en foco.

Una formulación no demasiado productiva podría exponer la cuestión como una línea con dos extremos: *Historia Universal* y *anécdota*. Pero, en verdad, *Historia Universal* suele señalar una sinécdoque. Cuando se la aplica a una producción regida por un proceder narrativo, no indica más que un conjunto de eventos jerarquizados, representativos de una época, o de un cambio de época, para un mundo. Y así, limitada a un conjunto representativo de eventos, lo que refiere no puede sino ser un grupo reducido de relaciones (sólo metonímicamente conectados con la *totalidad*), poco más que una anécdota de gran escala, o un conjunto de anécdotas. En el mejor de los casos, una *Historia* de tal escala “universal” puede apostar a concebir los nodos efectivos para una época de un mundo, o los nodos efectivos de su cambio, y las relaciones entre ellos en su devenir. Pero esta interpretación de *Historia (Universal)* no es gratuita, para realizarse plenamente necesita afirmarse en un conjunto de consideraciones ontológicas. En primer lugar, apuesta a la existencia y a la posibilidad de identificación de nodos puntuales, momentáneos o instantáneos, en que ocurre el cambio de estructura para un mundo. Para afirmarse en una posición de conocimiento del mundo “real”, este contacto con la *Historia Universal* precisa de una concepción de tipo rigurosamente idealista. Considerar la posibilidad de seleccionar, entre la totalidad de los eventos (y niveles de eventos) de un mundo, sin faltas graves, los nodos efectivos que determinan el devenir es, simultáneamente, considerar la posibilidad de un ente capaz de operar esa concepción. En cuando a “nuestro” mundo, si no es por medio de una conciencia universal o de un libro divino, no es sencillo imaginar ese proceso. Sólo hay un lugar más donde ir a buscar la posibilidad de ese narrante: a la ficción.

Complementariamente, una *anécdota* siempre podrá ser considerada en su rol histórico, porque no puede evitar ser signo del momento histórico de un mundo o, si es una *excepción*, una *mutación*, signo de su cambio. Además, toda concepción de una anécdota es una concepción histórica en sí misma, es decir, es un hecho histórico para un mundo, de modo que es señal de su momento histórico.

Lo anterior, sin embargo, no puede conllevar al abandono de la diferencia entre los polos que se mencionaban arriba, no abandonaremos *historia* e *Historia*. Para pensar la diferencia que indican es útil tomar en cuenta la caracterización de los narradores posibles para un fenómeno narrativo, ya que la distinción entre *historia*, *Historia* y *mundo concebido* se ha vuelto difusa por el uso borroso del término *diégesis*. Una clasificación muy reconocida, y que hace evidente este problema, es la que ha dado Genette en *Figuras III*, recorrida en el apartado anterior. Allí se distingue, por un lado, entre narradores que difieren en un nivel narrativo: extradiegético, intradiegético y metadiegético. Luego, se los distingue de acuerdo a su relación con la *historia*: homodiegético, heterodiegético (Genette, 1989: 270 a 315). Lo que debe observarse aquí, entonces, es que “diégesis” es un término utilizado, aunque no se lo explicita, de dos modos diversos. En el primer caso, los términos *extradiegético* e *intradiegético* implican el uso de *diégesis* en tanto relación con el *mundo concebido* o *Historia*. Responden a las preguntas “¿está el narrador dentro del mundo concebido?” o, por ejemplo en un audiovisual, “¿pertenece el signo observado al mundo concebido?” (i.e. los violines en la escena de la bañera de *Psicosis* [1960] son extradiegéticos, pertenecen al plano de la enunciación). En el segundo caso, *homodiegético* y *heterodiegético* implican *diégesis* en tanto *historia*. Responden a “¿es el narrador parte de la historia que narra?” (i.e. el narrador de *The Wonder Years* [1988-1993], que cuenta la historia de su familia, es homodiegético).

Ahora bien, Genette ofrecía una tripartición entre *historia*, *relato* y *narración* cuando buscaba encarar su empresa analítica. Desde una perspectiva compatible aunque diversa en sus términos, Mieke Bal establece la misma diferencia utilizando las nociones de *fábula*, *historia* y *texto narrativo*, donde *fábula* corresponde a la *historia* de Genette e *historia* a su noción de *relato*.<sup>49</sup> Esas consideraciones no destacan el lugar fundamental de las condiciones del mundo narrado en el sentido en que nosotros lo pensamos antes (que ocuparía en esas clasificaciones un cuarto nivel). Sin embargo, nos obligan a atender a la cuestión lógico-cronológica en relación con los acontecimientos de cualquier mundo concebido. Más allá del término que elijamos, es evidente que hay una zona intermedia entre un conjunto de posibilidades lógicas y el contacto con un entramado determinado. La diferencia que deseamos observar es fundamental, pero sigue exigiendo aclaraciones. ¿Hay siempre *Historia* en todo fenómeno narrativo? Sin duda, si con ello nos referimos al orden y las relaciones de influencia entre los diversos momentos que constituyen un devenir lógico-temporal. Ahora bien, *historia* y *fábula* son términos que suelen utilizarse para referir no el conjunto de órdenes y relaciones lógico-temporales que constituyen un mundo en su devenir, sino *un eje* o *una línea* fundamental de acontecimientos.

---

<sup>49</sup> Aquí las definiciones de Bal:

Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. (Bal, 1998: 13)

Barthes establece una tripartición que no es idéntica, pero tampoco incompatible en dos de sus elementos con las propuestas por Bal y Genette:

Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las acciones (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la narración (que es, grosso modo, el nivel del "discurso" en Todorov. (Barthes, 1982 [1966]: 15)

El nivel de las funciones Barthes incluye problemáticas que corresponden al nivel del *relato* en Genette o de la *historia* en Bal; el de la *narración* es idéntico al de Genette y corresponde al del *texto narrativo* en Bal. Ahora bien, el que Barthes llama "nivel de las acciones" puede ser considerado en función del problema de la *historia* en Genette o de la *fábula* en Bal, pero también, en una aplicación paradigmática, con cuestiones relacionadas con lo que llamamos *lógica del mundo concebido* a partir del texto de Doležel.

Despleguemos el problema. Todo proceder narrativo supone una *Historia*, entendida esta en función del nivel analítico que toma en cuenta la lógica temporal de los eventos que conforman el devenir de un mundo. *Historia* es, estrictamente, el mundo concebido en su devenir. *Historia* y *mundo concebido* se diferencian en el hecho de que la segunda noción implica una perspectiva exclusivamente paradigmática, mientras que la primera incluye a su vez una sintagmática (en realidad, muchas sintagmáticas). En *Edipo Rey* (430-425 a.C.), Edipo, por ejemplo, sólo puede acostarse con su madre y matar a su padre si su madre y su padre han mantenido previamente una relación sexual que dé lugar a su existencia (es paradigmáticamente posible que ello ocurra: *mundo concebido*; ello ha ocurrido: *Historia*). *Historia*, entonces, da cuenta de un orden y un vínculo necesario de los acontecimientos respecto de los cuales el entramado es independiente y, a la vez, respecto de los cuales una descripción paradigmática de las posibilidades del mundo concebido no alcanza a dar cuenta.

Por otro lado, la noción de *historia* o *fábula* responde estrictamente a lo que Barthes llamó *funciones cardinales* o *núcleos*. El problema de tomar esta noción de *historia* como centro del análisis narrativo es, como Barthes mismo señala, que hay narraciones que no son principalmente “funcionales”, sino “indiciales”, y jerarquizan en mayor medida sus *funciones integradoras*, en lugar de poner en el centro las *funciones nucleares*.<sup>50</sup> Así, no todo proceder narrativo dependerá siempre de la presencia de una *historia* o una *fábula*, y no será siempre posible indicar su *trama* o *argumento*. Es decir, la ausencia de una *historia* o una *fábula* claras, exclusivas o preponderantes no supone necesariamente el abandono de toda narratividad. Acaso en gran parte del cine, la literatura de ficción y no ficción, la televisión y el teatro, entre tantos otros soportes o

---

<sup>50</sup> “Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente «indiciales» (como las novelas “psicológicas”); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género.” (Barthes, 1982 [1966]: 20)

lenguajes, sea hoy determinante la presencia de una *historia* (una *fábula*), pero no todo mundo es concebido narrativamente a través de ella. En numerosos procederes narrativos contemporáneos, como ocurre en las novelas psicológicas resaltadas por Barthes, la noción de *historia* (*fábula*) carece de preponderancia analítica. En este problema se asienta otra de las razones por las que se limita aquí el uso del término *relato*. Y es que, si todo *relato* depende de una *narratividad*, no es posible invertir los términos. Hay, o puede haber, *narratividad* sin *relato* (entendido, insistamos, no como nivel de análisis sino como el tipo de proceder narrativo que incluye una *historia* o una *fábula*, en general, con introducción, nudo y desenlace).

Finalmente, vale sopesar una última cuestión: a diferencia del entramado (el conjunto completo de los momentos de toma de contacto), de la *Historia*, que no puede ser concebida sino por sinécdoque (un conjunto reducido que da cuenta de una totalidad), y del *mundo concebido*, cuyas restricciones son observables y descriptibles paradigmáticamente en función de las modalidades lógicas señaladas más arriba, la *historia* o *fábula* es un único eje, y *puede o no* ser enfrentada de manera concreta. Vale decir: la *historia* no siempre *está ahí*: muchos procederes narrativos implican una *historia* (una *fábula*) de maneras indirectas, sin que tomemos contacto con cada uno de los momentos centrales que la componen. Cuando existe, la *historia* es la concepción de un eje central de acontecimientos. En este punto descansa finalmente la diferencia central entre *Historia* e *historia*. Una *historia* supone necesariamente un punto de mira y elige entre todas las posibles líneas alguna o algunas de ellas.<sup>51</sup> Así como podemos pensar en las múltiples *historias* que pueden construirse sobre el mismo conjunto de dominios lógicos, también podemos pensar las múltiples *historias* (ejes valorados) que

---

<sup>51</sup> Aun una operación narrante que se construya sobre la base de un narrador omnisciente exhibe siempre una perspectiva, ese “punto de mira” que es observable en los motivos, en los signos seleccionados que se articulan. Todorov escribió directamente: la historia es “una convención, [que] no existe a nivel de los acontecimientos mismos” (Todorov, en Barthes et al, 1982 [1966]: 158),

pueden elegirse entre todas las relaciones lógico-temporales que son una *Historia*, es decir, un mundo en su devenir.

### 3.b.3. Lógica del entramado

El término *entramado* indica el conjunto de los momentos seleccionados de un mundo concebido. Así, *lógica del entramado* se refiere a los fundamentos de relación que determinan y vinculan esos momentos. Este nivel se acerca en muchos aspectos al llamado nivel del *relato* (en Genette y en Metz, por ejemplo), pero prescindiremos aquí de esta utilización porque, como hemos visto, *relato* puede dar lugar a la consideración de un entramado específico, definible de acuerdo a una finitud material, muchas veces pensada en función de una estructura orgánica de introducción-nudo-desenlace, e incluso es utilizado para referir producciones específicas (una obra narrativa breve de prosa, cuento=relato). El término *trama*, utilizado por ejemplo por Ricoeur, sufre una suerte similar: suele utilizarse en función de una idea de síntesis.<sup>52</sup> Al pasar, dejemos claro que la noción de *trama*, cuando es posible su aplicación, no carece de objetivo, pero es antes que nada informativo o analítico (nos permite señalar cuáles son las funciones nucleares de una *historia*). En cualquier caso, es importante tomar en cuenta que muchos de las formulaciones en que aquí nos detendremos utilizan el término *relato* para referir algunos aspectos de aquello que agruparemos bajo la noción de *lógica del entramado*.

El eje del problema puede ser planteado a partir de una frase del Barthes “estructuralista”: “Cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de

---

<sup>52</sup> Recordemos:

En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. (Ricoeur, 2009: 31)

instancias” (Barthes, 1982 [1966]: 15). Unidas en esta formulación, aparecen dos perspectivas posibles, ambas necesarias, para observar la cuestión de la *jerarquía de instancias* implicada en un entramado. En primer lugar, existe una jerarquía que se manifiesta en la propia existencia del entramado. Esto es: un mundo concebido excede siempre los momentos de toma de contacto con él, de modo que el entramado implica un conjunto de momentos seleccionados, jerarquizados, respecto del conjunto potencialmente infinito de sucesos o estados que podrían caracterizar un mundo concebido. Como se ha señalado antes, cualquier elipsis da cuenta de este problema: cuando tomamos contacto con el momento en que un personaje sube a un auto y, luego, con el momento en que el mismo personaje baja del auto en otro espacio, el viaje que ha realizado es parte del mundo concebido, sin ser parte del entramado. También las características marcadas de un personaje o de un espacio, que suelen funcionar como sinédoques, son jerarquizaciones. En una imagen “narrativa” ocurre algo similar: percibimos que eso que observamos es sólo *un* momento de un tiempo del mundo que excede esa única instancia. Esta perspectiva sobre la jerarquía puede ser resumida: no todos los sucesos o estados que conforman un mundo concebido (que son partícipes del absoluto del tiempo de lo narrado, de la *Historia* del mundo) forman parte del entramado. Es el grado básico de la jerarquización.

En segundo lugar, el conjunto de los sucesos y estados que conforman el entramado (es decir, ya jerarquizados en un grado básico) se articulan a su vez de acuerdo a relaciones jerárquicas. Se trata, en primera instancia, de la diferencia entre las *funciones distribucionales* (*núcleos* –jerarquizados– y *catálisis*) y *funciones integradoras* (*indicios* –jerarquizados– e informantes) formulada por Barthes. Así, en cuanto a las *funciones distribucionales* (los “relata metonímicos”): por un lado, un conjunto finito de núcleos, nodos que se conectan lógico-cronológicamente y que no

pueden ser alterados sin modificar la comprensión de la *historia*; y por otro, *catálisis*, expansiones potencialmente infinitas entre ellos. Luego, en cuanto a las *funciones integradoras*: por un lado, instancias que connotan, que dicen algo más que lo que muestran (son los “relata metafóricos”: por ejemplo las escenas en que se ve que el personaje de Jack Nicholson en *As Good as It Gets* [1997] evita pisar las juntas de las baldosas o usa un jabón nuevo cada vez que se lava las manos son indicios de que es un neurótico obsesivo compulsivo); por otro, la sencilla denotación (el personaje camina por una vereda con baldosas, el baño es amplio y limpio). Estas funciones son fáciles de figurar como una red (de nodos y líneas o flechas entre ellos) y allí probablemente se fundara la idea de matriz que el Barthes estructuralista influido por Lévi-Strauss imaginaba como “atemporal” para describir cualquier objeto narrativo. Como veremos en el apartado sobre el *reparto del entramado*, la idea de atemporalidad es poco útil para referir el manejo de la información en un proceder narrativo, si no directamente errónea, pero no ocurre lo mismo con las diferencias jerárquicas que permiten entenderse sobre la base de las nociones funcionales. En todo caso, vale la pena hacer algunas observaciones al respecto. En primer lugar, es evidente el hecho de que *núcleos* y *catálisis* son los polos extremos de una escala que sería mejor pensar como gradiente: en las novelas de Kurt Vonnegut, por ejemplo, son todas las instancias intermedias las que constituyen el verdadero interés del entramado, su potencia es el modo en que peripecias diversas son entrelazadas para concebir perspectivas complejas de mundos posibles. Pero este enfoque según gradientes no es inconcebible siquiera para la más rigurosa disciplina histórica, campo en el que es usual que diferentes versiones de un período histórico “real” se basen en los mismos pocos núcleos (antes los hemos mencionado como “nodos fundamentales”) y, en cambio, encuentren sus mayores diferencias en niveles intermedios del entramado, en los que justificarán una explicación

particular de los núcleos que se encuentran en la cima de la pirámide. En segundo lugar, aunque es evidente que *indicios e informantes* no pertenecen a la misma escala (acaso es más fácil pensarlos como funciones de *connotación* y de *denotación*), también es evidente que hay indicios e informantes de muy diversa jerarquía en cualquier proceder narrativo, de modo que un enfoque de gradientes vuelve a ser más útil que una oposición sin grises.

Luego, la jerarquía implicada en la distinción entre *núcleos* y *catálisis* y entre los diversos *indicios e informantes* es en muchas ocasiones muy sencilla de observar. Es el caso de las narraciones que tienen un único suceso central, que a su vez está bien definido en sus rasgos característicos, de modo que resulta sencillo “medir” la importancia de todos los eventos que componen un entramado respecto de aquel y, a su vez, también “medir” la importancia de los indicios e informantes. Una vez más, un ejemplo claro de ello se da en *El señor de los anillos*, donde todas las funciones distribucionales pueden ser observadas (y medidas) a la luz del objetivo de destruir el anillo que amenaza con sojuzgar a la población de la Tierra Media y, complementariamente, todos los indicios e informantes pueden ser observados a la luz del “bien” y del “mal” que supongan para el personaje, el espacio o la atmósfera que connotan. Diremos allí que un evento es *nuclear* en función del grado en que favorezca o dificulte el objetivo central. Diremos allí que un aspecto es un *indicio* importante en función del grado de revelación que un aspecto de un personaje, un espacio, una atmósfera, etc., aporten para “entender” su posición en relación con la división entre “bien” y “mal” que caracteriza el mundo concebido.

Sin embargo, lo cierto es que una gran cantidad de fenómenos narrativos no ofrecen una vara única que permita la jerarquización lógica de sus funciones. Esto puede observarse no sólo en obras que se construyan intencionalmente contra toda

jerarquía evidente de eventos y de indicios, como ocurre en numerosas obras de Martín Rejtman, sino de algún modo también en “grandes” novelas, como *En busca del tiempo perdido*, cuyo entramado importa una complejidad para la que los términos *resumen argumental* o *síntesis* se muestran a todas luces insuficientes. “La rigurosa lógica de *En busca del tiempo perdido* es la digresión infinita”, escribe Rancière (2009 [1998]: 214). Y de hecho, la “descripción” de la novela para aquellos que no han recorrido sus páginas suele basarse en el detalle de la situación enunciativa antes que en un recuento de sus núcleos e indicios: no hay síntesis que sea verdaderamente presentable, hay un entramado de complejidad creciente reunido por una situación enunciativa también compleja, pero de la que es posible de algún modo dar cuenta. Luego, por supuesto, la obra de Proust está construida por numerosas líneas temporales que dan lugar a numerosas “tramas” y conjuntos de indicios. Por fin, en el caso de procederes narrativos “abiertos”, como aquellos que ayudan a concebir el devenir de la política de un país, los núcleos e indicios pueden incluso ir cambiando (de pronto, se revela como importante un evento que antes se consideraba una catálisis menor, o un informante se revela indicio de algún aspecto que no se había tenido aun en cuenta).

Ahora bien, además de construirse en función de *un* hecho, una jerarquía también clara de los acontecimientos participantes de un entramado puede en ocasiones construirse de acuerdo a una noción de mayor abstracción: ciertas narraciones ortodoxamente marxistas, por ejemplo, jerarquizarán los sucesos del entramado de acuerdo al modo en que articulen la comprensibilidad de la lucha de clases o la opresión de las clases trabajadoras por las poseedoras de los medios de producción y, a la par, jerarquizarán los indicios en la misma línea. Aquí, la diferencia entre *funciones distributivas* e *integradoras* muestra su máxima complementación: entendemos entonces que no sólo un elemento (un motivo, una instancia, un suceso, un estado)

puede funcionar como indicio, sino que el entramado tomado como conjunto entero puede portar una carga indicial del mundo concebido. De hecho, ninguna posición política es original en ello, es un mecanismo usual para sentar una posición ideológica o poner en escena un problema ideológico: se narra la historia de *X* para mostrar que los animales humanos son *Y* o que el mundo que habitan es *Z*. La *función indicial* del entramado puede verse en todo el abanico de narratividades. En obras de Kafka, por ejemplo, donde no es sólo lo que ocurre en *El proceso* lo que cuenta, sino lo que ese entramado *dice* del mundo concebido en su conjunto, la puesta en problema de la ideología subyacente a las acciones que vincula. En un sentido opuesto, la *función indicial* ideológica del entramado puede verse en una versión no problematizadora de su articulación en cualquier publicidad narrativa televisiva.

Conviene ahora detenerse en una cuestión que ya ha sido anunciada: la de la implicación entre *razón* y *afecto*. Nuestra pregunta podría ser la siguiente: ¿qué determina que tomemos contacto con unos y no otros de los sucesos y estados que constituyen (potencialmente) un mundo concebido? Es decir, ¿qué determina cuáles son las partículas que conforman el entramado y la jerarquía que se establece entre ellas? La idea que aquí querría desplegar es que *lógica* no puede ser entendida sencillamente como *razón*, si por tal cosa se implica simplemente un aspecto fundado en lo que nos entrega una lógica exclusivamente racionalista (*i.e.* Bertrand Russell y su *Principia mathematica* [1920]). Y es que, en rigor, lo que resulta imposible es distinguir en un entramado cabalmente entre *racionalidad* y *emoción*. *Lógica* es para nosotros un complejo lógico-afectivo. Nuestra entrada bien puede ser una observación de Jerome Bruner:

La emoción no puede aislarse del conocimiento de la situación que la suscita. La cognición no es una forma de conocimiento puro al cual se agrega la emoción (ya sea para perturbar su claridad o no). (Bruner, 1998 [1986]: 123)

Vale decir: el hecho de que la articulación de la comprensibilidad se detenga en una situación, un accidente o una acción, un elemento o un personaje, etc., nunca es producto puramente de una decisión gobernada por un desempeño sólo racional ("persiense", el término de Kertch que une percibir, sentir y pensar, vuelve a funcionar como ejemplo lingüístico de esta imbricación). Nótese que incluso en sus etapas estructuralistas, tanto Barthes como Todorov utilizan términos del tipo de "incertidumbre" e "intriga" como motivaciones axiales:

Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre... (Barthes et al, 1982 [1966]: 20)

Parece evidente que, en un relato, la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica. La aparición de un proyecto provoca la aparición de un obstáculo, el peligro provoca una resistencia o una huida, etc. Es posible que estos esquemas de base sean limitados en su número y que se pueda representar la intriga de todo relato. (Todorov, en Barthes et al, 1982 [1966]:164)

Así, en el mismo texto en que Barthes señalaba la "primacía lógica" para todo relato, la incorporación de las nociones indudablemente emotivas de "incertidumbre" e "intriga" abren la puerta a consideraciones que no pueden resolverse en un conjunto de relaciones lógicas, si no se entiende por ello algo más que matemática. Suponer que el análisis de

un fenómeno narrativo es factible de ser explicado por un puro mecanismo de causalidades lógico-matemáticas es equiparar “intriga” o “incertidumbre” a geometría.<sup>53</sup>

Un ejercicio mental puede ser útil para observar el lugar de la emoción en un proceder narrativo. Representémonos las indicaciones para armar un mueble:

- 1) Tomar el elemento A y unirlo al B por medio de la pieza W.
- 2) Repetir el paso con los elementos C y D por medio de la pieza Y.
- 3) Unir el elemento A-B resultante con el C-D por medio de Z.
- 4)...

¿Hay allí un continuo temporal concebido como absoluto que da lugar a un conjunto de momentos ordenados en el tiempo? Sí. Tenemos un ordenamiento temporal (1, 2, 3, 4... no son aquí sino deícticos temporales, equivalentes a “primero”, “luego”, “más tarde...”), ordenamiento que descansa en una flecha del tiempo. ¿Hay allí una posición temporal de la articulación de la comprensibilidad? Sí. El infinitivo es aquí una forma particular del futuro, de modo tal que podría describirse como cualquier relato anterior (“se tomará el elemento A y se lo unirá al elemento B...”). ¿Hay allí un tiempo de la concepción de esos pasos? Sí. Cada una de los pasos (unir A con B, C con D y A-B con C-D) implica ese “otro” tiempo que llamamos antes “tiempo del contacto con lo narrado”. ¿Hay allí un conjunto de restricciones lógicas que dan lugar a la concepción de un dominio lógico? Sí. Es un dominio en el que existen A, B, C, D, W, Y, Z; en el

---

<sup>53</sup>Barthes escribe que

...el "suspense" es pues un juego con la estructura destinado, si se puede decir, a arriesgarla y a glorificarla: constituye un verdadero “thrilling” de lo inteligible: al representar el orden (y ya no la serie) en su fragilidad, realiza la idea misma de la lengua: lo que parece como lo más patético es también lo más intelectual: el “suspense” atrapa por el “ingenio” y no por la “emoción”. (Barthes et al, 1982 [1966]: 40)

Sin embargo, la idea de que el “ingenio” que “atrapa” no lo hace en función de una emoción, de que el “thrilling” de lo inteligible no es producto de un complejo emocional, es, si no un oxímoron, una sentencia difusa que obstaculiza antes que cualquier otra cosa la comprensión de la propia noción de suspense o intriga. No es *cualquier* suspense el que atrapa, ni *cualquier* incertidumbre la que puede generar intriga, sino una señalada por algo que está necesariamente más allá de una relación puramente geométrica.

que es posible que A sea unido con B... Podía decirse: es un proceder regido explícitamente por la modalidad alética e, implícitamente, por la función axiológica (es bueno unir A con B). ¿Hay allí un conjunto de consecuencias lógicas para un conjunto de eventos? Sí. Tomar y unir los elementos A con B y C con D por medio de W e Y abre la posibilidad de unir A-B con C-D por medio de Z. ¿Hay allí, por fin, la concepción de un mundo? Sí (una descripción somera equivale a la enumeración previa).

Sin embargo, no encontramos allí un proceder narrativo. Es decir: no se trata de una *modalidad narrativa* de articulación de la comprensibilidad de un mundo. ¿Qué falta para que la combinación de un continuo temporal, un ordenamiento temporal, una concepción de los momentos de contacto con esos pasos, una posición temporal de la articulación de la comprensibilidad, un conjunto de entes y un conjunto de restricciones y consecuencias lógicas puedan ser experimentados como narración? El emergente de un complejo que pueda ser pensado a partir de la imbricación de experiencia temporal y emoción (un cierto tipo de *experiencia del tiempo* y un cierto tipo de *temporación*) y la dimensión de una lógica emocional que, vinculada a la existencia de un “personaje”, una “persona”, un “agente animado”, es decir, un ente “abierto” a la emoción (volveremos a ello luego), dé lugar a un modo particular de articulación de la comprensibilidad, un modo lógico-afectivo de conexión de los eventos, que se expresa en cierto sentido en el entramado mismo.

Nos hemos acercado en el apartado anterior al problema de *la experiencia del tiempo* y la *temporación*. Luego nos detendremos (en el apartado sobre el reparto de la narratividad) en el hecho de que una de las condiciones fundamentales de la narratividad es la concepción de un mundo con al menos un ente caracterizado por la posibilidad de experimentar estados emocionales, de ser habitado por pulsiones,

intenciones o deseos (de tener una dimensión “interior”, si es que se acepta esta metáfora). Por ahora, reparemos en el hecho de que la narratividad no supone cualquier entramado lógico-temporal, sino uno que articula eventos temporalmente en función de una lógica que es afectiva y racional a la vez.

Es productivo atender a algunas observaciones neurocientíficas actuales para enmarcar el asunto:

...el componente emotivo tiene cada vez mayor protagonismo en una representación de la mente que, hasta no hace muchos años, se basaba en una estrecha racionalidad. (...)

De este modo, durante los últimos años la emoción no se ha considerado una función independiente de la cognición, sino uno de los canales en condiciones de informar al sistema nervioso sobre importantes aspectos de la realidad externa y de las relaciones entre el organismo y el ambiente. (Alberto Oliverio, 2013 [2012]: 92-93)

...la ausencia de una separación neta entre las emociones y las cogniciones ha sido apoyada por numerosos estudios... (94)

...[Damásio] niega la dicotomía emoción-razón, la razón es guiada por la valoración emotiva de las consecuencias de la acción... (80)

Los sistemas perceptivos –e incluso el análisis consciente de una particular situación o realidad– asumen su papel, según LeDoux, en una segunda instancia respecto de los emotivos: no tienen la prioridad. De hecho, el valor emotivo de un estímulo puede ser ponderado por el cerebro antes aun de que los sistemas perceptivos lo hayan elaborado. (98)

...según MacLean, la impronta emocional de una experiencia (...) está íntimamente fusionada con sus aspectos cognitivos. (102-103)

En nuestro campo, las razones que lleven a considerar un motivo cualquiera (una función, un ladrillo fundamental) desde su lugar en el entramado no pueden jamás explicarse dejando de lado la dimensión emotiva, que no es sino otra de las dimensiones de análisis, junto con la “racional”, del complejo que habilita la cadena de vínculos entre diversas instancias, complejo que llamamos *lógica del entramado*. Lo que en Tomashevski se formulaba como *motivación compositiva* es entonces el nombre de un efecto de conjunto que no puede depender de otra cosa que una perspectiva particular sobre un mundo concebido, es decir, una perspectiva que *marca* un conjunto de eventos en una *Historia* que se extiende siempre más allá. Esa perspectiva, a su vez, no puede observarse sino como el emergente de un complejo que es imposible describir sin acudir, simultáneamente, a la *razón* y la *emoción*, siendo este segundo elemento absolutamente imprescindible en el intento de realizar cualquier proceso racional narrativo. Aun un *narrador omnisciente* está en ese sentido caracterizado por un nivel emocional que determina que sean unos y no otros de los estados o sucesos, conocidos en su totalidad por esa omnisciencia, los que tomen lugar en el entramado. Si queremos mantener la idea de Barthes, tomada de Lévi-Strauss, de que hay una red paradigmática que permite explicar el entramado, debemos decir entonces que es un paradigma lógico-emocional. (Y, por tanto, ideológico.)

Ahora bien, un modelo de análisis narrativo toca aquí su límite predictivo, ya que es muy difícil, además de innecesariamente reduccionista, establecer una tipología rigurosa de los disparadores emocionales que pueden investir como unidad funcional nuclear o indicial a un estado, un suceso, una acción para *todos* los casos posibles de entramado narrativo. Un conjunto de tal tipo debería cumplir con una perspectiva exhaustivamente universal y está más allá de las posibilidades de este trabajo. Acaso, puede señalarse que cualquier intento de realizar ese objetivo debe valerse

necesariamente de una teoría alternativa, ya sea que quiera observar las razones que permiten esa investidura en términos “individuales”, por ejemplo sobre la base de teorías psicológicas o psicoanalíticas, o en términos “colectivos/comunitarios”, que pongan en juego herramientas antropológicas o sociológicas.<sup>54</sup> Además, ideas como las de Bajtín, con su perspectiva siempre atenta al hecho de que nuestras actuaciones (nuestra articulación de la comprensibilidad, diríamos aquí) están apoyadas en géneros discursivos que son hechos sociales y nunca estrictamente individuales (“El problema de los géneros discursivos” [1989]), brindan a la par fundamentos especialmente productivos. En todo caso, sí vale hacer hincapié en que esa investidura es, una vez más, emergente de un complejo en el que entran en juego muy diversas dimensiones.

En *S/Z* Barthes apunta la noción de código, que acaso puede prestar utilidad:

...la concurrencia de las voces (de los códigos) deviene escritura, espacio estereográfico, donde recruzan los cinco códigos, las cinco voces: Voz de la Empiria (los proairetismos [comportamiento]), Voz de la Persona (los semas), Voz de la Ciencia (los códigos culturales), Voz de la Verdad (los hermeneutismos), Voz del Símbolo. (Barthes, 1997 [1970]: 16)

Pero no hay que olvidar que esa misma lista se aplica allí específicamente a *Sarrasine*, de Balzac, y que el término “código” es utilizado en el mismo texto de muy diversas maneras que abren el juego, en rigor, a un número no cerrado de posibles codificaciones y decodificaciones. Esta diversidad de códigos se evidencia, por ejemplo, cuando

---

<sup>54</sup> Bremond, por ejemplo, expone este problema en los siguientes términos:

A los tipos narrativos elementales corresponden así las formas más generales de comportamiento humano. La tarea, el contrato, la falta, la celada, etc., son categorías universales. La red de sus articulaciones internas y de sus relaciones mutuas define a priori el campo de la experiencia posible. Construyendo, a partir de las formas más simples de la narratividad, secuencias, roles, encadenamientos de situaciones cada vez más complejos y diferenciados, echamos las bases de una clasificación de los tipos de relatos; pero, además, definimos un marco de referencia para el estudio comparado de estos comportamientos que aunque siempre idénticos en su estructura fundamental se diversifican al infinito, según un juego inagotable de combinaciones y de opciones, según las culturas, las épocas, los géneros, las escuelas, los estilos personales. En tanto técnica de análisis literario, la semiología del relato extrae su posibilidad y su fecundidad de su entroncamiento en una antropología. (Bremond, en Barthes et al, 1982 [1966]: 109)

anuncia que “se oyen simultáneamente dos códigos: un código de connotación (...) y un código de denotación” (Barthes, 1997 [1970]: 19), códigos que no estaban mencionados entre los “cinco códigos” antes citados. Pero también, más claramente, cuando explicita su “infinitud”<sup>55</sup> y declara, terminantemente, que “ignorar el plural de los códigos es censurar el trabajo del discurso...” (Barthes, 1997 [1970]: 64). En última instancia, para un análisis de los entramados narrativos, vale aprehender de *S/Z* la enseñanza de que “despejar y clasificar modelos (*patterns*) de frases, cláusulas, cadencias, armazones, estructuras profundas” implica convertir el análisis en un “instrumento de clasificación ideológica” (Barthes, 1997 [1970]: 83).

Por otro lado, aun cuando la intención de señalar las determinaciones que seleccionan e invisten una unidad como indicio o núcleo depende en cierto grado de un análisis ad hoc para cada proceder narrativo o para cada género (y es, estrictamente, un análisis de la ideología que compone y de la que a la vez emerge un proceder narrativo), los vínculos entre esas unidades son en ocasiones menos difíciles de generalizar. Como señalan Martínez y Sheffel, ya desde Aistóteles se indica que un fenómeno narrativo presenta “complicaciones (<désis>), puntos de giro (<peripetia>, <metabolé>, <metábasis>) y resoluciones (<lysis>)” (Martínez-Scheffel, 2011 [1999]:198). El hecho de que esos términos puedan ser aplicados para describir un esquema general de trama no debe borrar la evidencia de que es en realidad un conjunto de fenómenos que se dan, en una escala *micro*, a lo largo de todo proceder narrativo, aun en los casos que no habilitan la posibilidad de una síntesis. Puede considerarse que es primero con Propp y luego con Bremond que se establece la versión estructuralista de esa perspectiva, que Todorov presenta explícitamente como el “encadenamiento o encaje de micro-relatos” (Todorov, en Barthes et al, 1982 [1966]: 161). En “La lógica de los posibles narrativos”,

---

<sup>55</sup> “...librada a sí misma, privada de todo código anterior, la belleza sería muda. Todo predicado directo le está negado; los únicos predicados posibles son la tautología (...) o la comparación (...); de esta manera, la belleza es remitida a la infinitud de los códigos...” (Barthes, 1997 [1970]: 27)

entonces, Bremond resume y complementa las observaciones de Propp, observando esos “micro-relatos” en tanto “secuencias elementales”, en los siguientes términos:

1. La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la *función*, aplicada, como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato.
2. Una primera agrupación de tres funciones engendra la *secuencia elemental*. Esta tríada corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso:
  - a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever;
  - b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto;
  - c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado.
3. A diferencia de Propp, ninguna de estas funciones necesita de la que la sigue en la secuencia. Por el contrario, cuando la función que abre la secuencia es introducida, el narrador conserva siempre la libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado de virtualidad (...).
4. Las secuencias elementales se combinan entre sí para engendrar secuencias complejas. (Bremond, en Barthes et al, 1982 [1966]: 87-88)

En principio, notemos que el problema de la secuencias obliga, una vez más, a una figuración de gradientes. Cada *secuencia*, “sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad”, está formada por “microsecuencias”, “que forman el grano más fino del tejido narrativo” (Barthes, en Barthes et al, 1982 [1966]: 25-26). En ese sentido, ya sea que nos enfrentemos con una “narración canónica” del tipo de las películas hollywoodenses que gustaban caracterizar autores como David Bordwell (1990 [1985]), ya sea que nos enfrentemos con una obra como *En busca del tiempo perdido*, ya sea que nos enfrentemos con un proceder de jerarquía inestable como

muchas de las novelas de Aira, ya sea que nos enfrentemos con un microrrelato del tipo de los Augusto Monterroso, ya sea que nos enfrentemos con alguna imagen narrativa, lo que tendremos siempre podrá ser descrito en términos de secuencias: en un extremo simplificado, una única secuencia elemental; en el otro, secuencias dentro de secuencias dentro de secuencias. Y es que una secuencia puede siempre ser formalizada como una inferencia que incluye un aspecto temporal. Si tomamos por un momento los términos con que Stephen Toulmin explica el proceso de inferencia (Toulmin, 2007 [1958]), un Dato llevará a una Conclusión por medio de una Garantía, entendida como una hipótesis de pasaje, como un “puente” (134) entre el dato y la conclusión. Así, es fácil seguir a Bremond en la idea de que lo narrativo en su escala más micro depende sencillamente de la existencia de una función que abra una posibilidad de inferencia hacia “adelante” (si lo que concebimos es un dato) o hacia “atrás” (si concebimos una conclusión), más allá de que los otros dos elementos (la garantía y el dato, o la garantía y la conclusión) están explicitados en el proceder que observamos.

Como acotación al margen, aunque no secundaria epistemológicamente, debe hacerse notar que la idea de Bremond de que “las secuencias elementales se combinan entre sí para engendrar secuencias complejas” no parece manejar una noción del todo interesante de “complejidad”. En términos narratológicos, como se ha dicho, la complejidad no es la suma de elementos simples, sino una propiedad de conjunto que toma en cuenta dimensiones diversas que se vinculan y de las que emerge *lo narrativo*. No hay, siendo rigurosos, fenómeno narrativo alguno que no sea emergente de un complejo y, por tanto, para el que no corresponda el término complejidad (y es algo que puede verse incluso para procederes que se ofrecen sobre la base de la apertura de una única secuencia, como en la pintura histórica de corte narrativo, ya sea *El desembarco de María de Médicis en el puerto de Marsella* [1825], de Rubens, o *Los fusilamientos*

*del 3 de mayo de 1808 en la Montaña del Príncipe Pío* [1815], de Goya). En todo caso, puede mantenerse esa idea de complejidad si se explicita que se habla sencillamente de la complejidad del entramado, que no es la única fuente de complejidad de un proceder narrativo tomado en todas sus dimensiones. Tal vez, modificando suavemente la cuarta observación de Bremond, sería más adecuado decir que las secuencias elementales se combinan para engendrar secuencias compuestas o múltiples. Un proceder de larga extensión puede así constar de un conjunto de secuencias englobadas en una secuencia principal, pero también puede perfectamente carecer de esa secuencia “madre” y encadenar y vincular, de diversos modos, múltiples secuencias de diversa composición.

Por último, entonces, esas secuencias y microsecuencias, gobernadas o reguladas en mayor o menor medida por una secuencia medular, o vinculadas de modos diversos sin ese esquema “canónico”, emergen necesariamente tanto de un conjunto de causalidades como de un conjunto de afectos, unas interrelacionadas con los otros. Aquí parece fácil encontrar coincidencias entre diversos estudios, la idea de una “constante estructural” de David Brodwell (1990 [1985]: 159) es complementaria a la observación de Todorov de que “parece evidente que, en un relato, la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica” (Todorov, en Barthes et al, 1982 [1966]:164). Pero, una vez más, para entenderlas en un sentido productivo hace falta hacer hincapié en el hecho de que las secuencias que constituyen un proceder narrativo sólo ocupan su lugar cuando tienen a su vez un complejo emocional asociado. La propia noción de causalidad, cuando se refiere a los actos de entes animados, depende inevitablemente de las emociones que esos entes pueden experimentar: hay “causa” porque hay emoción, porque hay concepción de esa emoción. La narración (la enunciación narrativa) revela a cada paso su propia dependencia de un complejo emocional, de una temporación. Por otro lado, si atendemos a que la lógica del mundo

concebido presenta posibles, pero no jerarquías entre eventos, entenderemos necesariamente que es la lógica (emotivo-racional) del entramado la que constituye las *historias* (con minúscula) retrospectiva, prospectiva o simultáneamente. Es la lógica emotivo-racional del entramado la que, tomando los términos de Hayden White, presenta cada motivo como “inaugural”, de “transición” o “final” (White, *Metahistoria*, 1992). Si se acepta una metáfora lingüística, podría decirse que a la atención por la sintaxis usualmente llamada “lógica” (causal) de los eventos hay que sumarle una igual atención por la sintaxis “afectiva”, sin olvidar que esa sintaxis forma parte también de lo que aquí llamamos “lógica”.

#### **3.b.4. Lógica de la narración**

Más allá del hábito social que nos permite utilizar *narración* para hacer referencia, como *historia* y *relato*, a una producción específica (narración breve=cuento, narración larga=novela), entiendo por *narración* específicamente la enunciación narrativa, el dispositivo enunciativo que participa del complejo del que emerge un proceder narrativo; y, por consiguiente, a *lógica de la narración* como equivalente a *lógica de la enunciación narrativa*.

En términos generales, así como el estudio de la enunciación no se dedica sólo al enunciador, sino al enunciador y el enunciatario (su tipo de relación, sus competencias, su *ethos* y *pathos*, etc.), el estudio de la narración no puede dedicarse sólo al narrador, sino que debe tener en cuenta el modo en que narrador y narratario están inscriptos en un proceder considerado. Como leíamos en Metz, todo proceder narrativo es en primer lugar, siempre, “para alguien”, de modo que aquello que “modelamos” cuando describimos un proceder narrativo no es nunca *sólo* un narrador, sino –al menos en principio– una relación narrador-narratario. *Narración* es el nombre de un dispositivo a

través del que o en el que concebimos un mundo narrado. Cuando un análisis se dedica a una producción en que el proceder narrativo tiene una función de peso, en rigor no puede sino suponer una actividad de codificación y otra de decodificación de los materiales en juego. Este apartado debe empezar por dos observaciones: la primera, en relación con la diferencia específica entre enunciatario (narratario) y lector oyente/espectador/testigo “real”; la segunda, en relación con el problema de la codificación y la decodificación de los elementos que conformarán el proceder narrativo.

Permitámonos imaginar un ejemplo de vida cotidiana para avanzar en el primero de estos asuntos. Supongamos que, sin dedicarme profesionalmente a las llamadas “ciencias duras”, soy afecto a la lectura de investigaciones científicas. Así, dedico mucho tiempo a textos de eso que se conoce como divulgación científica. Ahora bien, para un lector muy interesado, aquello que puede ser “divulgado” en sus fundamentos más básicos es relativamente escaso, de modo que con pocos años de lectura el material de consulta se agota rápidamente. Entre la divulgación general y el conocimiento más riguroso, sin embargo, existe un grado intermedio: me refiero a una parte de los artículos que presentan ciertas revistas científicas, como *Scientific American* (cuya versión española, *Investigación y ciencia*, ha sido utilizada en este mismo trabajo). En este tipo de publicaciones, no todos los textos están destinados únicamente a especialistas del campo de estudio específico de cada artículo. ¿A quién están también destinados, a qué tipo de lectura se abren, entonces, estos otros textos? A la que pueden encarnar científicos de otras ramas que la recorrida en el artículo. Y es que el modo en que se presenta una cuestión específica de astrofísica o astronomía para un químico o un neurocientífico no es la misma en que se presenta para otro astrofísico o astrónomo. El tipo de destinatario está allí determinado por las competencias requeridas en la lectura,

por ejemplo, por la inclusión de terminología perteneciente a un vocabulario científico que es relativamente inespecífico; en el caso de un artículo de astrofísica, tal vez se haga referencia al comportamiento de bosones y fermiones, que un físico o un químico pueden conocer sin especializarse en astrofísica. El enunciador y el enunciatario que constituyen este dispositivo tienen una relación asimétrica, pero con un grado de asimetría menor al que se presenta cuando el enunciador se construye como especialista frente a un enunciatario sin competencias científicas. A estos artículos es a los que, entonces, luego de muchas lecturas, puede empezar a dedicarse un lector escrupuloso (pero no *rigurosamente* científico) una vez que la divulgación más básica ha dejado de ofrecerle nuevos conocimientos. Muchas veces no puedo “encarnar” al enunciatario supuesto del artículo en toda su amplitud, pero de algún modo hay allí una marca de lo que busco. No es *a pesar* de eso que busco estas publicaciones, sino justamente *por* eso: aun cuando no tenga *todas* las competencias necesarias (por ejemplo, porque no puedo entender ciertas ecuaciones matemáticas complejas en que muchas veces se apoyan las conclusiones), esa misma característica será una de las señales concretas de que me encuentro ante lo que me interesa leer. Agotadas las posibilidades de encontrar información novedosa en textos “para el gran público”, mi búsqueda atiende no simplemente a un tipo de enunciador especializado (que podría hablar también para enunciatarios menos o más preparados), sino a un tipo de textos caracterizados por un vínculo entre un enunciador especializado y un enunciatario semi-especializado. Eliseo Verón lo llama “contrato de lectura” (*Fragmentos de un tejido*, Verón, 2004)<sup>56</sup>. El *contrato de lectura*, por consiguiente, no se da entre un destinatario “real” y un texto, sino que se trata de una característica constitutiva interna del texto en cuestión. Lo

---

<sup>56</sup> Este apartado ha sido preparado, principalmente, sobre la base de las propuestas de Kerbrat-Orecchioni (1987 [1980]), Eco (1987 [1979]), Filinich (1988), Verón (2004) y Plantin (2012 [2005]). Sin embargo, está claro que categorías provenientes de la estética de la recepción, como la de “lector implícito”, de Iser (1987 [1976]), y “horizonte de expectativas”, de Jauss (1992 [1986]), podrían utilizarse para ampliar esta presentación.

mismo ocurre con una narración: en tanto destinatarios “reales”, no nos relacionamos nunca simplemente con un narrador, sino con un determinado *contrato de lectura*, cuyos polos llamamos en principio *narrador* y *narratario*. Así, por ofrecer una oposición evidente, el contrato constitutivo de *El árbol de Saussure*, de Héctor Libertella (1990), es muy diferente del que constituye *El alquimista*, de Paulo Coelho (1988), algo que puede verse ya en sus títulos, para el primero de los cuales se construye un narratario cuyas competencias culturales incluyen al menos alguna información sobre el semiólogo suizo. Un mismo lector “real” podría abocarse a ambos, pero es evidente que los narratarios difieren en gran medida.

Estamos obligados entonces a evaluar el alcance de la diferencia entre *narratario*, por un lado, y lector, oyente, espectador, testigo... “reales”, por otro. ¿Qué hace que diversos grupos de personas puedan tomar un mismo fragmento de *La Biblia* como ficción o como palabra divina? Se puede discutir si el contrato de lectura está constituido por uno o más enunciadores (sea que tomamos la enunciación como correspondiente al espíritu santo, sea que la atribuyamos a los apóstoles), o por uno o más enunciatarios (por momentos el vocativo es singular: “tú debes...”; por momentos, plural: “ustedes deben...”), pero lo que no se puede discutir es que su materia no establece “lingüísticamente” ningún “status ontológico” de lo narrado (como lo llamaban Martínez y Schaffel). El *contrato de lectura* no puede ofrecer la prueba de su ficcionalidad o su verdad. Y el problema no atañe sólo a la cuestión de la *ficción*: que se considere *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, como una sátira social (según parece haber querido su autor) o como un relato infantil de aventuras (según Borges señala que es mayormente leído en su contemporaneidad) depende menos del *contrato de lectura*, dado por el enunciador y el enunciatario constitutivos del texto, que de la relación entre un “lector real” y un *contrato de lectura* que se establezca con el

dispositivo en conjunto. Para distinguir la noción de *contrato de lectura*, que se refiere específicamente a una relación narrador-narratario (enunciador-enunciario) interior al texto, del modo particular en que un lector, oyente, espectador o testigo “real” invisten una producción determinada hace falta encontrar otra formulación. Esta segunda noción que buscamos, que es otro tipo de contrato, no está necesariamente “en el texto”<sup>57</sup>. Acaso podríamos llamarla *pacto performativo de lectura*, en tanto especie de contrato de lectura en segundo grado. Dispuestos de este modo, el *pacto performativo de lectura* sería el modo en que nos relacionamos con un proceder constituido por un determinado *contrato de lectura*.<sup>58</sup> Y hay que atender al hecho de que nos habitan modos comunitarios, sociales, de construcción de ese *pacto*, tanto como modos históricos, epocales. Las reflexiones de Bajtín (1989) acerca de cómo las reglas de un género discurso determinado no pueden ser consideradas individuales son aplicables aquí. Un *pacto performativo de lectura* no depende sólo (o siempre) de mi disposición a considerar un determinado fenómeno como ficcional o real, poético o histórico... sino que está determinado también por estipulaciones socio-históricas, que me constituyen.

En segundo lugar, nos enfrentamos con el trabajo de codificación y decodificación constitutivos de la narración. Antes que nada, vale hacer notar que la idea de *acción* no es menos importante para la *lógica de la narración* que para los otros niveles de análisis. A primera vista puede parecer particularmente relacionada al trío de dimensiones ya observadas: el *mundo concebido* (la acción como *posibilidad*), la *historia* (la acción como parte de un *continuum temporal* efectivo) y el *entramado* (la acción como *instancia de reconocimiento* de un mundo, como *momento de toma de*

---

<sup>57</sup> Es evidente que hay ocasiones en que hay marcas de ficcionalidad en la narración, dispositivos en que el narrador explicita de algún modo esa característica. Pero ello no ocurre siempre (y es discutible que eso ocurra si siquiera la mayoría de las veces). En *Su lucha*, novela de Patricio Lenard (2016), se da voz a Rudolf Hess, amanuense de Hitler para la escritura de *Mi lucha*, y a lo largo de sus páginas se narra la relación entre ambos en la cárcel de Landsberg. En casos como este, cualquier referencia a la ficcionalidad está absolutamente borrada del *contrato de lectura*.

<sup>58</sup> Un despliegue de este problema en relación con la ficcionalidad se leerá en “5.C. Ficción y narratividad”.

*contacto* jerarquizado). Sin embargo, el asunto no es aquí secundario, se trata en cambio de observarlo desde otro punto de vista: la narración es una acción, es el acto de enunciación que corresponde a un proceder narrativo.

La descripción del dispositivo pone en relación un narrador y un narratario. Y, desde ya, no nos referimos aquí a personas reales sino a posiciones de trabajo: para que haya proceder narrativo, habrá siempre un polo que articulará la comprensibilidad del mundo concebido y otro que decodificará esa articulación. No olvidemos tampoco que, por un lado, la decodificación no es en modo alguno una posición pasiva (lo que bien puede recorrerse tanto a partir del clásico texto de Kerbrat-Orecchioni [1980] como de “Cuando leer es hacer”, capítulo del mismo libro de Verón recién citado). Por otro lado, tampoco debemos ignorar que esas posiciones pueden incluso ser habitadas en simultáneo por un mismo productor-receptor, por ejemplo cuando concebimos narrativamente un mundo para nosotros mismos, o cuando elaboramos alguna producción, marcada por una modalidad narrativa, que no ha sido expuesta a nadie más. Ubicada en términos generales como una modalidad del habla, la narración nos obliga a atender a una espinosa cuestión que Christian Metz alguna vez observó para el cine y que ya hemos adelantado antes: la (posible) “ausencia” de enunciador, en nuestro caso, de narrador.

El régimen de la “historia” permite conciliar todo esto, dado que la historia, en el sentido de Émile Benveniste, siempre es (por definición) una historia de ningún sitio, que nadie cuenta, pero que, sin embargo, alguien recibe (sin lo cual no existirá): así pues, en cierto sentido, será el “receptor” (el receptáculo, más bien) el que la cuente, y, al mismo tiempo, no se contará en absoluto, puesto que la presencia del receptáculo sólo se requerirá como lugar de ausencia, en donde habrá de resonar mejor la pureza del enunciado sin enunciador. (Metz, 1979: 87)

De este párrafo, en principio debemos tener en cuenta la insistencia en que la figura del “receptor” es absolutamente indispensable para que haya narración. Pero, más importante, la idea de un “enunciado sin enunciador” es lo que resulta productivo. Aunque no es pertinente sólo para objetos audiovisuales, reparemos un momento en dos ejemplos cinematográficos que pueden ayudar a pensar el problema.

En *Blow Up* (1966), el film de Michelangelo Antonioni, un fotógrafo toma una fotografía en una situación relativamente azarosa. Más tarde, descubrirá en la imagen que él mismo tomó información sobre un asesinato. En *Blow Out* (1981), suerte de homenaje de Brian de Palma a la anterior, lo mismo ocurre ahora con un sonidista, que encuentra, en el fondo de una grabación que él mismo realizó, información sobre un asesinato. En ambas películas, ya sea a través de la captación de una imagen o de un audio, lo que toma la escena es una reflexión meta que ejemplifica la idea de enunciación sin enunciador planteada por Metz. En ambos casos se observa un fenómeno enunciativo (la imagen, la grabación enuncian algo) en los que no existe un enunciador, de modo que los secretos develados enunciados en esa imagen o esa grabación llegan al destinatario sin que nadie los haya puesto allí. Más claro: hay “algo” enunciado en esos materiales, pero no hay “nadie” (ni siquiera como construcción discursiva) que lo enuncie. Sin dudas, Metz se refería a ese problema cuando pensaba la producción cinematográfica y no es difícil ampliar esta hipótesis a las artes escénicas de carácter narrativo. Sin embargo, una vez más, lo mismo ocurre cuando nos enfrentamos con un mundo en vivo, donde no hay manera de encontrar un enunciador (a no ser que se trate de un ente divino). Volvamos a la escena de la pelea de pareja: ¿quién narra, hay un narrador?

Desde el comienzo de este trabajo se ha sostenido, acaso difusamente, que lo que narra en esos casos se encuentra también en una operación llevada a cabo por el

destinatario, es decir, que es el “receptor” el que concibe simultáneamente narratario y narrador, que se pliegan uno sobre otro. Pero es momento de detenernos en el problema conceptual que esto conlleva ya que, si se extiende la figura del narrador de modo tal de hacerla subsumir, a la vez, la construcción de un polo que articula la comprensibilidad (el narrador) y la articulación de la comprensibilidad que carece de ese polo, lo que obtenemos es antes una confusión que una profundización del análisis. Para distinguir uno y otro caso se hace necesario encontrar otra perspectiva.

Es para sortear este problema que se ha adelantado ya la noción de *narrante*. Entiendo por tal la instancia que hace posible la existencia de un proceder narrativo más allá de la ausencia de un narrador previo. Vale decir: si para que haya narración hace falta que haya un narratario, pero no un narrador “previo”, ¿cómo describir, dónde ubicar el acto de narración? Lo *narrante* es por consiguiente un lugar de trabajo, de encuentro, entre un narratario, un material sensible y un conjunto de operaciones lógicas que habilitan la concepción de un mundo de acuerdo a una articulación narrativa de su comprensibilidad, es decir, sobre la base de lo cual se construye un narrador. Es así que cobra sentido nuestra afirmación de que “no hay narración sin testigo, lector, público, oyente... aunque pueda no haber autor, o mejor, aunque pueda no haber otro autor que nosotros mismos y nuestro estar en el mundo”. *Narrante* es una noción lógicamente anterior a la de *narrador*. Lo *narrante* también existe cuando hay un narrador previamente establecido, sólo que en esos casos esa figura constituye el polo que maneja los materiales que dan lugar a una articulación narrativa de la comprensibilidad. El *narrador* (previamente establecido) es una figura que sin dudas agrega un nivel de complejidad, puesto que agrega al conjunto diferentes problemáticas. Es de enorme importancia, pero aun así no es una condición *sine qua non* de la narratividad. La existencia de algo *narrante* que opera en nosotros no precisa estrictamente de un

narrador previo a la narración. Y es que lo narrante no es la expresión de una subjetividad (ni siquiera “simulada” o “construida” textualmente): “Nadie (es decir, ninguna «persona») la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura” (Barthes, 1987). Lo narrante jamás es por tanto totalmente individual. Toda perspectiva comparte códigos, relaciones, máquinas semióticas, operadores, repartos de lo sensible, con otras perspectivas, de modo que la suposición de una perspectiva que fuese totalmente “individual” no es correcta. Nos habitan lógicas narrantes que conforman el modo en que la narración ocurre en nosotros y, por tal, conforman también el modo en que somos capaces de construir narradores. Nos detendremos en ello con más detalle cuando intentemos observar el lugar de la narración en la vida cotidiana, pero adelantemos una de sus proposiciones para graficar esto: es el complejo de modos en que se narra la vida cotidiana en nosotros lo que nos hace, al menos en parte, ser lo que somos, y no al revés. El *yo* no es un punto de partida, sino el emergente de una serie de operaciones. Y por tanto, no es que narro como lo hago porque soy como soy, sino que –al menos en parte– soy lo que soy porque algo narra en mí del modo en que narra. Luego, es por la diseminación social de operaciones narrantes, a través de múltiples experiencias narrativas (por el contacto con diferentes procederes narrativos), que un individuo específico desarrolla su capacidad narrativa, su capacidad de codificar y decodificar articulaciones narrativas de la comprensibilidad, y entonces, es por medio de ellas que se desarrolla –en parte– a sí mismo, que emerge un *yo* de ellas. Ninguna narración es puramente individual, aunque hay, o pueda haber, trabajos particulares con los narrantes que lleven a la construcción de narradores particulares.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> No parece necesario desplegar aquí un análisis extenso del dispositivo enunciativo, por demás conocido. Sirvan *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, el ya clásico texto de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1987 [1980]), y *Enunciación*, de María Isabel Filinich (1998), como referencias para nuestro enfoque. De igual modo, en *Lector in fabula*, de Umberto Eco (1987 [1979]), puede encontrarse

### 3.c. Para un análisis de *proceder narrativo* III: repartos de lo sensible

El campo de emergencia de este capítulo es una noción acuñada por Jacques Rancière. No sería errado sostener que es la columna vertebral de todo su sistema analítico. En una de sus tantas formulaciones, Rancière define el *reparto de lo sensible*<sup>60</sup> como la “distribución y (...) redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible” (2011 [2007]: 15-16). En otra, como “el sistema de evidencias que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas” (2002 [2000]: 15). En lo que toca a nuestro trabajo, su fortaleza radica en el hecho de que señala un camino analítico sin apoyarse en una oposición entre *mundo* y *representación de mundo*. Podría decirse: opera sobre la idea misma de *concepción de mundo*.<sup>61</sup>

Acaso vale la pena volver a detenerse un momento en la diferencia que es útil guardar en la utilización de *representación* y *concepción de mundo*. *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)* (1929), de Magritte, pone en escena el problema. Frente a nosotros hay una superficie sobre la que un conjunto de formas, colores y líneas en óleo construyen la representación de una pipa acompañada de la famosa frase. Evidentemente, una de las fuerzas de la obra es la inmensa cantidad de relaciones significantes que pueden pensarse para el dibujo de la pipa y el dibujo de la frase, es

---

más de un pasaje en el que se atiende a la cuestión en una relación más específica con el problema narrativo.

<sup>60</sup> En el francés original: “le partage du sensible”. Es necesario notar que *partage* no tiene traducción exacta en español y que en diversas traducciones puede leerse “división de lo sensible”, “partición de lo sensible” y “reparto de lo sensible”. Lo cierto es que *partager* refiere una acción que puede entenderse en distintos contextos de uso como partir, dividir y compartir, de modo que sólo el término *reparto* parece hacer justicia a la amplitud de la acción de *partager* según la utiliza Rancière. La expresión elegida aquí se encuentra en la edición de Libros del Zorzal de *Política de la literatura* (2011 [2007]), con traducción de M. Burello, L. Vogelfang y J. L. Caputo. En lo sucesivo, entonces, para evitar confusiones, se modificará para cada traducción que no utilice *reparto* la expresión utilizada.

<sup>61</sup> Es necesario aclarar que en los textos de Rancière la narratividad no es abordada como campo de análisis delimitado (como sí lo son la literatura, el teatro o las artes visuales). Por consiguiente, lo que sigue no puede considerarse sino una apropiación de su noción.

decir, su trabajo con la polisemia de los signos: esto no es una pipa, es una representación de una pipa; esto no es una pipa, es un cuadro (no es un objeto-pipa, es un objeto-cuadro); esto no es una pipa, es algo más (hay un sentido oculto escondido en la forma de la pipa que debe ser descifrado)... Centrémonos aquí en el primero de ellos: lo que señala es la diferencia entre la pipa y la representación de la pipa. En escena explícita: si yo me paro frente a una pipa y frente a un cuadro con una pipa en óleo, sé cuál es la pipa y cuál la representación. Ahora bien, si llamara *representación* a lo que ocurre en mí al pararme frente a la pipa, ¿qué ganaría con llamar *representación* al cuadro que figura una pipa por medio de formas, colores y líneas en óleo? Podemos decir acaso que lo que ocurre en mí es la *concepción de una pipa* cuando estoy frente a ella y la *concepción de la representación de una pipa* cuando estoy frente al cuadro. Más aun, incluso sin estar frente a ningún objeto puedo concebir una pipa y concebir la representación de una pipa. El hecho de que nuestros sentidos o nuestros procesos mentales puedan ser “engañados” no cancela la diferencia, en todo caso el engaño se afirma sobre ella. Ignorarla no es elevar la representación en sentido alguno; por el contrario, es negar su potencia. La capacidad de representar el mundo (el universo) es una facultad del animal humano que no puede ser menospreciada, ni relevada en su particularidad.

*Representar* es entonces un verbo que se asienta sobre la diferencia entre lo representado, un ente de un mundo, y la representación, otro ente de un mundo, que reproduce por medio de la presentación de un conjunto limitado de isomorfismos algunas de las características del ente representado. Para no simplificar en demasía el problema, vale tomar nota de que el hecho de que se atribuya o no realidad al ente representado (el hecho de que el mundo representado exista *realmente*, sea lo que fuere que se entienda por eso) es un problema diferente al de la consideración de que estoy

frente a una representación. Puedo representar un unicornio (por ejemplo, por medio de una imagen) sin que haya mundo alguno que contenga ese animal fantástico. *Concebir*, por el contrario, no se asienta en la diferencia entre dos entes (lo representado y la representación). Volvamos sobre la analogía del color: así como el rojo que “veo” no es una representación de la fluctuación de las ondas en el espacio electromagnético, sino el modo en que las percibo, la articulación de la comprensibilidad de un mundo que llevo a cabo no es una representación de ese mundo, sino el modo en que lo concibo. Un ente concebido existe en función de una perspectiva determinada, no es un *en sí*, sino un *para alguien* (individual) o *para algunos* (en su variante social). Una vez más, utilizar el término *representación* para explicar lo que ocurre en mí imposibilita luego analizar el hecho de que yo puedo concebir un ente tanto como puedo concebir una representación de ese ente. Así, *concepción* y *representación* no son nociones opuestas, sino que trabajan complementariamente. Es perfectamente posible concebir un mundo a través de una representación. De hecho, es lo que ocurre muchas veces cuando nos enfrentamos con una fotografía (y con tantos otros soportes y materiales): jamás he visto un canguro “en vivo”, pero por medio de fotografías (representaciones) concibo muchas de las características de su existencia. Sé que la imagen que tengo enfrente no es un canguro, pero gracias al objeto fotografía concibo en mí, a la par, la representación del canguro y el canguro. Por lo demás, está claro que lo que le ocurre a cada animal humano individualmente (su proceso de concepción de mundos) no puede ser el objeto de un trabajo como el nuestro. Pero la hipótesis que se encuentra tras esta labor es la de que la articulación narrativa de la comprensibilidad no es simplemente un hecho individual, y que es posible estudiar las condiciones sobre las que ocurre, sus dimensiones y los rasgos generales que gobiernan sus proceder. <sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Rancière: “mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones.” (2010 [2008]: 19) Y luego: “Las formas de la experiencia estética y los modos de la ficción

Ahora bien, más allá de ejemplos “sencillos” como el de la pipa, el unicornio o el canguro, en muchos casos es difícil escudriñar el problema de la *representación* y de la *concepción*. Lo es, particularmente, en el marco del problema narrativo. En principio, insistamos en que *narrar* es una de las modalidades a través de las cuales es posible articular la comprensibilidad de un mundo. Si volvemos una vez más al ejemplo de la pelea de pareja que ocurre en el palier de mi edificio, diremos que articulo la comprensibilidad de ese fragmento de mundo *narrativamente*, sin que por eso me encuentre ante una representación. Sin embargo, es cierto que la mayor parte de los fenómenos narrativos que intentamos analizar tienen como soporte un ente no identificable con el fragmento de mundo que concibo. Es lo que ocurre con cualquier texto. Tomemos un caso de la disciplina histórica. Cuando leo los fragmentos narrativos de *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, de Tulio Halperín Donghi (1994 [1972]), estoy sin dudas frente a una representación, y es por medio de ella que me es dado concebir el mundo de la Argentina de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. No se trata de un libro puramente narrativo (mucho de lo que lo conforma son análisis y argumentaciones), pero es evidente que no puede desdeñarse el papel de la narración:

La revolución comenzó a mutilar el *hinterland* comercial que la geografía y la política borbónica habían creado para Buenos Aires: desde 1810 comienza a faltar en él una pieza esencial, que es el Alto Perú, en manos realistas hasta 1825, salvo dos breves paréntesis (...). Quedaba así cerrada la ruta del norte, que había sobrevivido anteriormente a los más variados cambios coyunturales. Todo el Interior mercantil, crecido sobre esa ruta, sufrió de inmediato las consecuencias; he aquí un mercader de Jujuy, don José Rodrigo y Aldea, que

---

crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas.” (2010 [2008]: 67)

ha partido en 1811 para un viaje de los tantos que hacía por el Altiplano, a donde llevaba productos del Tucumán y de donde traía tucuyos y otras telas baratas. Aferrado por la tormenta, ya no volverá a su ciudad; las escuetas notaciones de su libro de gastos nos lo muestran errante por el Alto Perú, fugitivo a caro precio de los ejércitos patriotas, recalado finalmente en el sur de Chile, empeñado en vagos tráficos para proveer de paraguas a las tropas realistas. (1994 [1972]: 76)

Este fragmento representa *narrativamente* las peripecias de José Rodrigo y Aldea y es gracias a él que yo las concibo *narrativamente*. Esta afirmación depende acaso de una hipótesis *ad hoc* según la cual, cuando estamos ante una representación, la modalidad de nuestra experiencia de concepción de mundo puede ser dirigida (a menudo lo es) por la modalidad que caracteriza esa representación. Pero es sólo tomando en cuenta esta diferencia y esta influencia que podremos analizar luego el modo en que las representaciones afectan o modifican nuestras maneras de concebir el mundo. Toda representación narrativa deviene un hecho de concepción narrativa, pero no toda concepción narrativa está subordinada a una única representación. De hecho, el modo en que concibo el siglo XIX argentino no depende únicamente del libro de Halperín Donghi. Mi concepción de ese período se asienta a su vez en tantos otros medios y soportes (desde lo que me contaron mis maestros en la escuela primaria y lo que leí o vi en las revistas infantiles, como *Billiken* o *Anteojito*, pasando por todas las lecturas sobre el período que hice desde entonces hasta la actualidad). Al menos en parte, mi concepción de la Argentina decimonónica depende de una articulación narrativa de su comprensibilidad, y todas las representaciones que han puesto en foco alguno de sus fragmentos participan de ella.

Sea conducido por una representación o no, todo proceder narrativo constituye y modifica una *concepción de mundo*. Y es que *mundo*, del mismo modo que narración,

historia o relato, es en rigor un término que utilizamos para hablar de algo concebido por una perspectiva. No hay mundo “en sí”. Lo *real*, si por tal cosa se refiere algo no concebido ni considerado en relación con perspectiva alguna, no depende de ninguna modalidad de articulación de la comprensibilidad. Considerar un *mundo* es implicar la existencia de un conjunto de “modos de inteligibilidad”, la expresión es de Rancière (2011 [2007]: 20 y 43), y un conjunto de modos de producción de inteligibilidades. Es a partir de esto que puede entenderse lo que este autor llama *lo sensible*, de modo que *reparto de lo sensible* será para nosotros un modo de indicar, siempre en función de una perspectiva determinada (social en primer lugar, pero sin dudas con mayor o menor participación individual), lo que puede ser dicho, hecho o pensado para una articulación de la comprensibilidad: “una estructuración específica del mundo” (Rancière, 1998 [2009]: 109).

Ahora bien, ¿cómo entrar al análisis de esa estructuración? En principio, de acuerdo a las investigaciones de Doležel que utilizamos para pensar la lógica de un mundo concebido, los mundos posibles se conciben en función de dos macrooperaciones: una de *selección* y otra de *operación formativa*. En primer lugar, “la *selección* determina qué categorías constituyentes se admitirán en el mundo en construcción” (Doležel, 1999 [1998]): 170). En nuestros términos, la concepción de un mundo emergerá entonces de la presencia de determinado tipo de entes, tal que el conjunto permitirá responder las preguntas esenciales que permiten describir un mundo. ¿Hay un solo ente señalado o más?, ¿de qué tipos de entes se trata (personaje, actor, persona, actante, agente)?, ¿qué espacios toman lugar?, ¿qué tipos de sucesos físicos?, ¿qué fuerzas?, ¿qué relaciones hay entre los eventos?, ¿es un mundo determinista o da lugar a la emergencia de fenómenos cuya causa permanece en la oscuridad?, etcétera. En segundo lugar, más específicamente conectados con la modalidad narrativa, la

*operación formativa* “modela los mundos narrativos en ordenamientos que tienen el potencial para producir (generar) historias” (Doležel, 1999 [1998]): 170). Y es en relación con esta *operación formativa* que Doležel propone el conjunto de sistemas modales que antes repasábamos (alético, deóntico, axiológico, epistémico). Ahora bien, en conjunción con estos sistemas modales, vale la pena enriquecer esta perspectiva con las formulaciones que Nelson Goodman propone en *Maneras de hacer mundos* (1990 [1978]), ya que entre la *selección* y la *operación formativa* parece haber un vacío no del todo fácil de cubrir.

Goodman no habla de “macrooperaciones”, sino de “procesos” por medio de los cuales se construyen los mundos, pero resulta pertinente pensar que pueden ponerse en relación directa con las macrooperaciones de Doležel. Estos procesos son los de *composición y descomposición, ponderación, ordenación, supresión y complementación y deformación*.<sup>63</sup> Delineémoslos sucintamente.

*Componer y descomponer* son procesos que sirven para explicar el modo en que se constituye la identidad de los *motivos* o *ladrillos fundamentales*:

Normalmente, la aplicación de determinadas etiquetas, tales como nombres, predicados, gestos, imágenes, etc., efectúa, favorece o consolida tales procesos de composición o de descomposición. (...)

El proceso de identificación descansa sobre la organización según entidades y géneros. (...)

Diversos fulanos y menganos pueden ser los mismos tales y cuales, pues lo que señalamos o indicamos verbalmente o por cualquier otro medio, pueden ser el mismo objeto aunque sean diversos sucesos; pueden ser

---

<sup>63</sup> Una vez más, resaltemos que tanto para Goodman como para nosotros esta clasificación tiene carácter práctico, y no se trata de considerarla exhaustiva:

La clasificación que he presentado no tiene carácter completo, definitivo ni imperativo. No sólo esos procesos que hemos mencionado se combinan entre sí, sino que los ejemplos que hemos elegido podrían englobarse de forma igualmente adecuada bajo más de un encabezamiento. (Goodman, 1990 [1978]: 36)

diferentes ciudades, pero la misma provincia, diferentes miembros, o, por último, diferentes servicios, pero el mismo partido de tenis. (...) La identidad o la constancia que existen y operan en un mundo es la identidad con respecto a aquello que está en ese mundo, en tanto está organizado en él. (Goodman, 1990 [1978]: 25-26)

Así, la *composición* y la *descomposición* reparten los elementos. La concepción de un mundo procede aunando entes bajo una “misma” identidad y, a la par, distinguiendo entes bajo diversas identidades: “Un mundo puede ser o inmanejable por heterogéneo o insoportablemente monótono según sea la distribución de los sucesos en clases. (Goodman, 1990 [1978]: 27)

La cuestión de la *ponderación* responde al hecho de que no se trata simplemente de señalar qué elementos participación de una concepción de mundo sino de tomar en cuenta que algunos de ellos resultan más significativos que otros (es una nueva aparición del problema de las jerarquías):

de tal manera que algunas de las diferencias que hay entre los diversos mundos no se refieren tanto a las entidades que incluye cada uno cuanto a los diversos énfasis o acentos que cada uno de ellos pone. (Goodman, 1990 [1978]: 29)

Además de constituir identidades (componer y descomponer) y de ponderar el rol de estos elementos, existe siempre un aspecto de *ordenación*. El problema del orden considera por supuesto el problema de la temporalidad (qué ocurre antes, durante y después), pero no se agota en ella. Las concepciones de mundos se caracterizan también porque implican diferentes órdenes de derivación lógica: en X mundo,  $p$  sólo puede ser considerado cómo lógicamente posterior a  $q$ , pero en otra concepción  $p$  no deriva de  $q$  sino de  $r$  (ejemplo sencillo: hay conciencia porque existe Dios, es decir un plano más

allá del físico, o hay conciencia porque las propias leyes físicas la habilitan). Por fin, también pueden considerarse otros tantos tipos de ordenación, como los del espectro electromagnético que da lugar por ejemplo al orden cromático.

Por su parte *supresión* y *complementación* son nociones con las que Goodman busca tomar en cuenta el hecho de que una construcción de mundo depende, por un lado, de nuestra “casi ilimitada” capacidad para pasar cosas por alto. Ejemplo extremo: los modelos físicos con que contamos suprimen de su explicación aquello que no corresponde con sus hipótesis, supresión que es muchas veces “momentánea”, en el sentido de que nuestros modelos evolucionan para incluir luego aquello que antes quedaba en la oscuridad. De hecho, las nuevas formulaciones suelen responder a supresiones previas (por caso, la energía oscura postulada en la astrofísica contemporánea es una hipótesis que viene a responder a la evidencia de que las galaxias están en proceso de separación). Por otro lado, cuando componemos la identidad de un evento, de un ente, de un fenómeno, lo hacemos a partir de fragmentos y claves que se complementan unos con otros.

quizás los casos más espectaculares de complementación se den en la percepción del movimiento. A veces, en el mundo perceptivo, el movimiento es el resultado de un intrincado y amplio proceso por el que le damos cuerpo a los estímulos físicos recibidos. (Goodman, 1990 [1978]: 35)

Por último, la *deformación* que Goodman menciona se orienta a dejar dentro del ámbito constructivo las constantes reconfiguraciones (correcciones o distorsiones de versiones previas del mundo) asociadas a los puntos de vista de los que emerge cualquier concepción de mundo.

\*\*\*

Corresponde en este punto dejar constancia de un problema heurístico que supone la noción de “estructuración específica de mundo” de Rancière, y que atañe tanto a nuestra figuración del problema narrativo como a las categorías de Doležel, Goodman o cualquiera de los autores considerados en nuestro planteo. En los capítulos precedentes se ha dado cuenta de un reparto de los problemas concernientes a cada una de las dimensiones que componen el complejo del que emerge toda narratividad (*tiempo del mundo concebido, tiempo del entramado, tiempo de la narración y experiencia temporal de la narración; lógica del mundo concebido I y II, lógica del entramado y lógica de la narración*), de modo que el resultado buscado es pretendidamente transhistórico, es decir, capaz de dar cuenta de los problemas que deben ser tomados en consideración para enfrentar cualquier fenómeno narrativo para cualquier época. Pero entonces se hace evidente una circularidad ineludible: no es menos cierto que toda mirada que se pretenda transhistórica dependerá a su vez de una perspectiva histórica, es decir, será emergente de un conjunto de condiciones concretas de producción. Así, la figuración de ese reparto será también histórica. Dos posiciones pueden encarnarse para responder a este problema: o se considera perniciosa la circularidad, y se renuncia a todo intento de construcción de un modelo transhistórico; o se considera la circularidad como una característica problemática y productiva, y se adopta la composición de un modelo para el cual el estudio de la perspectiva histórica alimentará la posibilidad de una figuración transhistórica que, a la vez, alimentará la posibilidad del estudio de las condiciones históricas de producción del propio discurso, que a su vez... *ad infinitum*. Por supuesto, esta segunda posición, que supone un trabajo sin clausura y de complejidad progresivamente creciente, es la que adoptamos aquí.

### 3.c.1. Reparto del mundo narrado

Todo proceder narrativo se asienta sobre una escisión fundamental entre los elementos que componen el mundo concebido. Para que se dé eso que llamamos articulación narrativa de la comprensibilidad debe haber (al menos) un (tipo de) ente que se separe del resto de los entes. Las características que lo distinguen han sido sin duda objeto de discusión. Lo mismo ha ocurrido con la búsqueda del término más útil para nombrarlo. *Personaje* es el más extendido en castellano, pero también se utilizan otros: *persona*, quien por ejemplo narra una anécdota cotidiana, también puede verse en la narratología (como veremos, en Doležel); *actante*, quien realiza un análisis heredero de la *Semántica estructural* de A.J. Greimas (1987 [1966]); *agente*, quien se apoya en la gramática funcional; *actor*, quien refiere un evento histórico o político. El hecho de que cualquier proceder narrativo señala algún (tipo de) ente con un conjunto de características especiales no puede discutirse, observemos algunas de las características que indican los términos listados.

En el caso de los relatos ficcionales se habla de <personajes> (...) y no de <personas> u <hombres>, para subrayar así la diferencia categorial entre los agentes de los textos ficcionales y los de los textos factuales. (Martínez y Sheffel, 2011: 192)

*Personaje* es ciertamente útil para la ficción: Batman es un personaje de historieta. Es menos productivo para muchos de las narratividades asociadas con la vida cotidiana y presenta problemas para las consideraciones de la narración *histórica* (la disciplina histórica propiamente dicha, pero también piezas periodísticas, crónicas, biografías, etc.). Ejercicio mental: imagino una charla con un amigo, Federico. Uno de nosotros narra oralmente ante el otro un evento, un conjunto de eventos, de la vida de un tercer amigo en común, Marcos. La verdad es que Marcos no es para mí un personaje. Hay

una distancia entre lo que concibo cuando oigo el nombre de un amigo y cuando oigo el nombre de Batman, esa distancia es acaso inefable, pero aun así un análisis que busque los problemas axiales de la narratividad no puede negarla. Tal vez no sea azaroso que, en la vida cotidiana, *personaje* sea utilizado como índice de una extrañeza: “¿Lo conocés a Raúl? Es un personaje”. (Ejercicio mental sin solución: leo el *Borges*, de Bioy Casares, ¿qué es Borges?) Algo comparable ocurre cuando se analiza un hecho de historia política: Perón, John Cook, Rucci no son sino “formalmente” personajes. En rigor, son para quien los concibe otra cosa, aunque resulte difícil encontrar el término, y eso es constitutivo de la narratividad que los contemple. Esta incomodidad se percibe por contraste en la noción de *personaje histórico*, que suele utilizarse para referir algún ente pasado de cuya existencia no se duda, pero cuyos atributos y peripecias no están del todo claros, muy usualmente mezcladas con rasgos míticos: Buda es un personaje histórico.

*Persona*<sup>64</sup> nos llega del latín, donde refería la máscara teatral usada por un actor (y, más atrás, del griego: *prósopon*, máscara), lo que pone en evidencia que su uso para el plano *real* de nuestra concepción de mundo es antes que nada índice, oculto o no, de un problema. En *El dispositivo de la persona* (2011), Roberto Esposito hace un relevamiento exhaustivo de las discusiones en torno de lo que implica el término y da cuenta de las sucesivas “deconstrucciones” que la noción ha recibido al menos desde Nietzsche, pasando por Freud, Weil, Blanchot y Foucault, entre tantos otros. No corresponde aquí extenderse en ese proceso múltiple y polémico, pero sí atender a lo que exhibe. *Persona* es un signo que oculta una irresolución. ¿Lo que indica es un ente “real” con algo “propio”, como el alma o la conciencia? ¿Qué significa entenderlo en

---

<sup>64</sup> Insistamos en que no todo análisis narrativo abandona la noción de *persona*. Para Doležel, por ejemplo, “son los mundos con personas o, mejor dicho, las personas en los mundos las que generan historias”. (1999 [1998]: 58-59) Y también: “El mundo-con-persona (...) es el espacio de la existencia humana o humanizada, el universo de las ciencias sociales y humanas y, lo que es más importante para este estudio, el mundo de la narrativa.” (59)

función de alguna figura topológica, como la cinta de moebius que da cuenta de la escisión fundamental que abre la estructura consciente/inconsciente en el psicoanálisis? ¿Es *persona* el emergente de una dualidad mente-cuerpo? ¿Es en rigor una noción dependiente de una necesidad de la jurisprudencia, en respuesta a problemas del derecho individual? Usualmente, cuando introducimos una *persona* en una narración oral de la vida cotidiana, implicamos dos características centrales: es un animal humano y es *real*. Acaso los mismos rasgos pueden asegurarse para la concepción narrativa de un mundo en vivo. Asegurar más que eso resulta a esta altura difícil. Pero no parece descabellado considerar que en realidad *persona* no refiere algo anterior a una actividad narrativa, sino que, al menos en algún sentido, es uno de sus productos: es en función de la actividad narrativa que concebimos personas. Pero además, en relación con un análisis general del problema narrativo, la noción no sólo deja fuera de vista los entes ficcionales (por oposición a *personaje*), sino que tiene dos debilidades más. En primer lugar, implica un antropomorfismo restrictivo, que vendría a negar que narramos también para concebir, por ejemplo, la vida de seres fantásticos y de numerosos animales (domésticos o no), que cumplen de hecho con las características típicamente fundamentales para ser considerados “protagonistas”: capacidad de acción, de sensación, de “vida interior”, de memoria, etc. Considerar que toda narración con un participante significativo animal incurre en un antropomorfismo es de por sí un movimiento antropocéntrico. Y, como ya se ha señalado, ni siquiera parece tan “evidente” que todos los animales carezcan de una modalidad narrativa de articulación de la comprensibilidad, aunque ésta se considere de “menor abstracción” (la figura es de Hofstadter). En segundo lugar, la noción de *persona* enfatiza la individualidad del ente que señala, límite pobre para un análisis narrativo que, como veremos, debe atender al hecho de que nuestra articulación de la comprensibilidad incluye también entes

colectivos. En cualquier caso, tanto la vida cotidiana como la historia y la ficción implican concepciones que articulan narrativamente la comprensibilidad de un mundo y presentan un (tipo de) ente diferenciado del resto. Sin embargo, confundir a Batman, Perón y Buda bajo la sombra unificada de términos como *persona* o *personaje* no puede considerarse una fortaleza para ningún análisis que se avoque a las condiciones fundamentales de la narratividad.

Por su parte, *actante* corresponde al nivel de las acciones, es una clasificación de los entes del mundo concebido en función de la dimensión del hacer (y el padecer) con énfasis en sus correlaciones (Héroe, Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, etc): “El término *actante* indica una *clase* de actores, considerados en sus relaciones entre sí” (Bal, 1998: 88). Similar es lo ocurre con el uso de *agente*, proveniente de la gramática funcional (agente, paciente, instrumento...), marco que la lee en relación con el hacer (llega desde el latín: *agens* es el participio activo del verbo *agĕre*, que se traduce en general por *hacer*). Pero, además, *agente* puede señalar también algo muy diferente a *personaje* o *persona*, ya que se puede referir también elementos inanimados. Por ejemplo, la lluvia que ocurre durante veinte años en Macondo es sin dudas un *agente* en *Cien años de soledad* (1967). *Actor*, cuando no se refiere a la labor de alguien en las disciplinas escénicas, es también utilizado en el análisis narrativo en relación con la esfera de la acción. Pero esta esfera no puede resolver todo el problema. Mieke Bal señala convincentemente que un “actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa.” (Bal, 1998: 87) Así, *actante*, *agente* y *actor* resultan útiles para el análisis de muchos problemas lógicos del entramado, pero difícilmente tengan la amplitud para referir otras características en la concepción del mismo ente. Velan, en principio, una parte de su “dimensión interior”,

aspectos no siempre secundarios; pero, en términos generales, buena parte del complejo que en Barthes corresponde a la función indicial queda excluido o subvalorado.

En todo caso, no se pretende aquí que sea posible renunciar a ninguno de esos términos, aunque todos encuentren algún inconveniente para referir el complejo que forman en conjunto. En relación con procederes narrativos particulares, y de acuerdo con determinados objetivos analíticos o descriptivos, en diversos contextos de uso, *persona*, *personaje*, *actante*, *agente*, *actor* son y seguirán siendo nombres productivos. Para una descripción narrativa que busque señalar el conjunto, sin embargo, hace falta otro término. A falta de algo mejor, se los llamará en este apartado *entes P*.

Como se señaló pocos párrafos atrás, un principio negativo que aquí se sigue es que debe renunciarse a una caracterización exclusivamente “antropocéntrica” de ese ente. Doležel, se ha visto, utiliza constantemente el término *persona* (ficcional) para entender el ente que referimos, pero no es el único. Martínez y Scheffel escriben, por ejemplo:

caracterizamos a un texto como narrativo recién si entre los acontecimientos representados no sólo hay acaecimientos, sino también acciones (co-)producidas por agentes humanos o antropomórficos. (2011: 173)<sup>65</sup>

Pero la justificación de que los agentes deben ser humanos o antropomórficos no está desarrollada en general en los textos. ¿Por qué debería aceptarse sin más la consideración de que todo “agente animado” implica un antropomorfismo? La noción de *dasein* que propuso Heidegger puede funcionar como respuesta (o como contrapropuesta) a esa afirmación. El hecho de que existen entes “abiertos a la pregunta por el ser” no depende de ningún antropomorfismo. Al revés: es el antropomorfismo lo

---

<sup>65</sup> Tomo este fragmento porque es un ejemplo claro de la posición a discutir. Es cierto que unas páginas después, Martínez y Scheffel contradicen esta idea y escriben que “los personajes no tienen que ser necesariamente antropomórficos.” (2011: 192)

que depende de la existencia de entes abiertos a esa pregunta.<sup>66</sup> Una de las directrices de nuestro trabajo es sin dudas antropológica. El lugar que la modalidad narrativa de articulación de la comprensibilidad ocupa en la concepción de mundos para la “especie humana” es su campo concreto. Sin embargo, entiende que esa modalidad es una de las co-constructoras de “lo humano”. Es decir, no considera lo humano como punto de partida de la concepción narrativa del mundo, sino, precisamente al revés, a la narratividad como una de las operatorias que construyen “lo humano”.

Hacer una caracterización general de lo que se implica con *ente p* es formalizar una abstracción. *Ente p* es una categoría analítica que trabaja sobre una “familia” (*personas, personajes, actantes, agentes, actores...*). Sólo tomando esto en consideración tiene sentido hacer una reseña de sus atributos.

El primer rasgo fundamental de todo *ente p* es el de estar “animado” de algún modo.<sup>67</sup> El problema es sin embargo entender en qué se apoya este aspecto. No parece útil partir de ninguna noción metafísica: no hay, o no es imprescindible que haya, un principio (lógicamente) anterior al ente. *Eso* que se intenta aludir es un emergente. Es decir, no es (o no es imprescindible considerar que sea) lógicamente anterior a la “sustancia” de la que surge (material o inmaterial –si es un ente “divino” o “sobrenatural”–). Tanto la “conciencia”, entendida en términos de Hofstadter como el “bucle extraño” por el cual un sistema tiene algún registro de sí mismo (un “yo”)<sup>68</sup>,

---

<sup>66</sup> La idea de que “el animal es pobre de mundo” (Heidegger, 2007: 227), que ha sido criticada con razón largamente en sus alcances, y a pesar de las propias defensas de una supuesta distancia infranqueable defendida por su autor, es en cualquier caso un ejemplo de una perspectiva que no niega en términos absolutos la apertura “animal” a la pregunta por el ser y, entonces, tampoco necesita adherir a la idea de que toda narratividad es de por sí antropocéntrica. Está claro, por otro lado, que esta tesis toma de la filosofía heideggeriana las herramientas que ayudan en su investigación, y no sus sistema entero.

<sup>67</sup> “La isotopía narrativa está determinada por una cierta perspectiva (...) que hace que el relato sea concebido como una sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados actuantes o actuados.” (Greimas, 1982 [1966]: 48)

<sup>68</sup> Es evidente que “conciencia” es un término polémico. Siguiendo a Hofstadter, en todo caso, aquí no se considera que esta “conciencia” sea el punto de partida de un incomprobable “libre albedrío”.

Los entes animados son aquellos que, a un determinado nivel de descripción, manifiestan cierto tipo de patrón en forma de bucle, algo inevitablemente ocurre cuando

como la idea de “apertura a la pregunta por el ser” con que Heidegger distingue a ciertos entes (el *dasein*) pueden funcionar (no sin algunas desavenencias entre sí) como faros. Un robot o un sistema informático de los que “surge” una “inteligencia artificial”, tanto como un animal (humano o no), un ente extraterrestre o una entidad sobrenatural pueden compartir la propiedad de tener “conciencia” o de “estar abiertos a la pregunta por el ser”. (No es imposible agregar a esta característica un modelo consciente/inconsciente.) Por lo demás, nada impide que un proceder narrativo atribuya la misma propiedad a objetos, que los conciba “animados” (así, un monociclo protagoniza la narración de *Red’s Dream*, el corto de Pixar [1987]).

Este primer rasgo da lugar a las dos características más repetidas, y acaso indiscutibles, con que cumple todo *ente p*: por un lado, la de que se le pueden atribuir estados “mentales” o “existenciales” (o “espirituales”, o “ánimicos”, o “emocionales”); por otro lado, la de ser un ente capaz de realizar acciones. Así, en primer lugar, la “apertura a la pregunta por el ser” (la “conciencia”, el “yo”, el modelo “consciente/inconsciente”...) da lugar a la posibilidad de ser afectado (no sólo físicamente, como cualquier ente inanimado): un *ente p* puede “padecer”, tener sensaciones o recibir estímulos, que modifican de algún modo su estado “mental” o “existencial” (pensamientos, sentimientos, intenciones, deseos, temores...). Más allá de su límite, un ente absoluto, digamos, una sustancia infinita como la que Baruch Spinoza figura en su *Ética demostrada según el orden geométrico* (1677), que abarca todo lo que hay, llámesela Dios o Naturaleza, no puede ocupar el lugar de *ente p*. Una divinidad todopoderosa puede participar de la concepción de un mundo en tanto *ente p* sólo si

---

un sistema dotado de la capacidad inherente de clasificar el mundo percibido en categorías discretas expande drásticamente su repertorio de categorías, haciéndolas cada vez más abstractas. Ese patrón alcanza su máximo exponente cuando se convierte en una autorrepresentación profundamente arraigada –una historia que el ente se cuenta a sí mismo–, en la que el «yo» del ente en cuestión desempeña el papel de protagonista como un único agente causal movido por un conjunto de deseos. (Hofstadter, 2014 [2007]: 428)

puede ser afectada por algo “exterior” a sí misma. Por ejemplo, el Dios judeo-cristiano participa como *ente p* en los fragmentos narrativos de los textos bíblicos cuando dialoga (es decir: puede oír y su respuesta está marcada –afectada– por lo que ha oído) con otros *entes P* (piénsese en la escena en que Dios exige a Abraham que mate a su hijo). En segundo lugar, la existencia de una “conciencia” o de una “apertura a la pregunta por el ser” es el fundamento de que un movimiento o un conjunto de movimientos (físicos o “interiores”) puedan ser considerados acciones: “los factores motivadores (...) incluyen las capacidades emocionales y cognitivas” (Doležel, 1999 [1998]: 103). Doležel llama a esto “intencionalidad”. (1999 [1998]: 95) Por consiguiente, la actualización de una fuerza natural, como la erupción de un volcán, no puede ser considerada una acción (a menos que el evento se presente en función de un ente con algún tipo de “conciencia” o de “apertura a la pregunta por el ser”, en cuyo caso ya no entenderíamos la erupción como efecto de una fuerza natural).

Luego, un *ente p* es a su vez emergente de un complejo de signos, en palabras de Barthes, es un “producto combinatorio” cuya combinación es “relativamente estable”, y está “marcada por el retorno de (...) semas” (1997 (1970): 56); en términos de Mieke Bal, se trata de una “unidad semántica” (1998: 87). El conjunto del que emerge un *ente p* en una articulación narrativa comprende componentes diversos: en su concepción pueden articularse acciones “internas” (pensó) y “externas” (saltó), estados “propios” (temió) y “materiales” (mide un metro y medio, tiene pies peludos). Los signos que los manifiesten, claro está, no tienen una diversidad menor (operación que es descriptible en función de los procesos formulados por Goodman): palabras, imágenes, sonidos e incluso olores son materiales que toman lugar en su concepción. Por supuesto, esta diversidad no implica que sea necesario que todas las dimensiones tomen parte. Los microrrelatos de Augusto Monterroso son acaso buenos ejemplos del borde “mínimo”

necesario para que emerja un *ente p* por medio de palabras, por ejemplo, en “El dinosaurio” (1959): “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Sin embargo, un *ente p* depende muchas veces de la combinación de una multiplicidad muy grande, que atiende no sólo al “presente” del conjunto que se describía antes, sino a una articulación de acciones y estados no concurrentes en el tiempo y en el espacio: Batman es ese animal humano disfrazado de murciélago salvador que ahora “veo” saltar entre una y otra azotea, pero es también el ente marcado por el asesinato de sus padres. Todos los eventos y estados que van entrando en la articulación narrativa, nucleares o indiciales, lo conforman: un *ente p* “es un vector en el espacio multi-dimanesional” (Doležel, 1999 [1998]: 90) de un mundo concebido.

Además, un *ente p* puede ser individual o colectivo. Este último aspecto supone una discusión. Para Ricoeur, por ejemplo, los entes colectivos no son sino “cuasi personajes”, que “llevan la marca indeleble de la pertenencia participativa de los agentes concretos que provienen de la esfera práxica y narrativa.” (Ricoeur, 2009 [1985]: 299) En la misma línea escribe Doležel:

El proceso social es un fenómeno paradójico. Aunque todos los individuos participantes son personas dotadas de intención, su empresa de grupo está desprovista de intencionalidad. La forma más alta de organización social produce sucesos incontrolables. (Doležel, 1999 [1998]: 169)

“Cuasi personajes” así como “desprovista de intencionalidad” son expresiones que muestran antes que nada una perspectiva de base (acaso “cristiana” en Ricoeur y “liberal” en Doležel) que se apoya en la individualidad como principio ontológico (como emergente del “alma”, puede sospecharse, en el primero; como fundamento de la “intencionalidad” en el segundo). Sin embargo, la verdad es que no hay demostración indiscutible que respalde estas consideraciones. Léase la siguiente narración de la

prensa deportiva mexicana. Se trata de un partido de fútbol entre su selección y la alemana:

Los siguientes minutos fueron para México, pero solo en posesión, pues los teutones cerraron sus líneas y cada vez que recuperaron el balón, se mostraron mucho más peligrosos que los mexicanos, teniendo la oportunidad de marcar el [tercer gol], en otro mano a mano con Ochoa, en el cual el portero del Tri salió victorioso por primera vez en el partido.

Los Dos Santos le dieron las primeras oportunidades de gol a México luego de que, con un gran pase de Javier Hernández, que dejó a Giovani entrar sin marca por el costado derecho del área rival, el mayor de los Dos Santos cruzara un tiro que el arquero alemán desvió con maestría, elongando su extremidad derecha. El rebote quedó para Jonathan que impactó el balón de ‘palomita’ pero este no tuvo la potencia suficiente para incrustarse en el marco rival.

México parecía volver al partido con buenas oportunidades pero Chicharito falló una oportunidad clarísima de gol, al quedarse con el balón después de un pase de Giovani y quedar de frente a la portería de ter Stegen, que encimó muy bien al delantero mexicano y lo obligó a definir de manera precipitada. Javier Hernández mandó su impacto por encima del larguero y la desventaja continuó siendo de dos goles. (*Estadio deportes*, versión digital del 29/06/2017<sup>69</sup>)

Para quien lee esa crónica (y acaso para quien la ve “en presente”), México y Alemania son *entes p*. Y es que la posibilidad de que México reciba un gol depende de la concepción de ese *ente p* colectivo, sin él no pueden entenderse las acciones. Cuando México recibe un gol, por ejemplo, no son cada uno de los jugadores individuales los que son afectados, sino solamente el conjunto. No es cada jugador el que “tiene” un gol, sino el ente colectivo. De la misma manera, en la narración de *lo-que-ocurrió* cuando el

---

<sup>69</sup><http://www.estadiodeportes.mx/futbol/alemania-desaparece-a-mexico-alemania-mexico-copa-confederaciones-semifinal-derrota-final-chile-partido-por-tercer-lugar-portugal-domingo-tri-goleada/>

Imperio Ruso le vendió Alaska a Estados Unidos, *lo-que-ocurrió* sólo puede invocarse, explicarse, concebirse, en función de *entes p* colectivos. *Fuenteovejuna* (1618), de Lope de Vega puede sin lugar a dudas ser un ejemplo proveniente del teatro.

Acaso, la duda sobre el *ente p* colectivo esconde una perspectiva individualista de la concepción de mundo (comparable al antropocentrismo que quiere que un proceder narrativo sólo existe en virtud de su vínculo con los animales humanos). En el horizonte de este problema puede recurrirse a la explicación de *La razón populista*, cuando Laclau señala el menosprecio con que una cierta psicología de masas instituida a fines del siglo XIX separa al individuo del grupo:

...la distinción entre la racionalidad y la irracionalidad coincidiría ampliamente con aquella en el individuo y el grupo. El individuo experimenta un proceso de degradación social al volverse parte de un grupo. (Laclau, 2011: 46)

En nuestro campo, negar a cualquier grupo, multitud o masa (a cualquier colectivo que se conciba como un conjunto) la posibilidad de constituirse como *ente p* en todo regla es en rigor poco más que un prejuicio. Doležel afirma:

Toda persona en cualquier momento puede experimentar varias emociones. La compatibilidad de las emociones acrecienta su poder motivador. No obstante, a menudo la vida emocional de una persona está repleta de una tensión esquizoide entre emociones incompatibles, o de actitudes emocionales ambivalentes («mezcladas») hacia el mismo objeto (...). Estas tensiones dan lugar a un conflicto de la motivación... (Doležel, 1999 [1998]: 169)

¿No es esta una descripción perfectamente válida para un *ente p* colectivo? Si se considera que un *ente p* individual es siempre el emergente de un complejo (y no el punto de partida de ningún movimiento primero), ¿qué impide comprender que nuestra articulación narrativa de la comprensibilidad de un mundo puede cumplir con los

mismos presupuestos para concebir un *ente p* colectivo? Cabe observar que el marxismo ha legado a la concepción narrativa de mundos el fortalecimiento infrecuente de un ente colectivo: la idea de que sólo el proletariado es capaz de llevar adelante una verdadera modificación de la estructura socio-económica de una comunidad, en *El capital* (2010 [1867]) y *El manifiesto comunista* (2003 [1848]), constituye para cualquier historización del problema narrativo un fenómeno imposible de pasar por alto. Más allá de que se acepten o no las reflexiones que derivan en y de esa idea, la importancia que han otorgado a los entes colectivos (proletariado, ya, pero antes también “pueblo”, y desde entonces “sindicato”, “partido”, “movimiento”, etc.) es indiscutible. Muchas, muchísimas de nuestras articulaciones narrativas son incomprensibles sin tomar en cuenta seriamente la concepción de *entes p* colectivos.

Por fin, debemos considerar el hecho de que el reparto de lo sensible de un mundo concebido se asienta siempre en un conjunto limitado de acciones y de estados para sus *entes p*<sup>70</sup> en co-composición con un mundo concebido construido siempre en función de un conjunto de fuerzas naturales y estados. Así, puede caracterizarse, además de por la presencia y las cualidades específicas de sus *entes p*, como un conjunto de espacios y entes, ya estáticos, ya dinámicos, que responden a leyes relativamente estables sujetas al tiempo (está claro que puede presentar cambios en sus leyes, por mutaciones o transformaciones azarosas que dan lugar a mundos heterogéneos e inestables). Para Doležel, la fórmula más económica para describir un “mundo narrativo” es: M (P, FN, E), donde P es persona, FN es fuerza natural, E es estados (Doležel, 1999 [1998]: 58). Para utilizar esta fórmula con arreglo a nuestros fines, no hace falta más que entender que P es *ente p* y no *persona*. Esa caracterización permite completar la consideración de que todo proceder narrativo trabaja con un conjunto finito

---

<sup>70</sup> “[El reparto] de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad.” (Rancière, 2002 [2010]: 17)

de elementos que implican un reparto de lo sensible específico. Qué tipo de acciones y estados y cuáles acciones y estados específicos forman parte de un proceder narrativo es un problema que no puede ser dejado de lado en ningún análisis.

### **3.c.2. Reparto del entramado**

De todos los aspectos concebibles para un mundo posible, una articulación narrativa de la comprensibilidad sólo se detiene en algunos. Asumimos, por ejemplo, que Batman, siendo un animal humano, está determinado por todas las necesidades fisiológicas de la especie, sin embargo, en general no parece que sea necesario detenerse en los momentos en que utiliza un baño. Dado que la totalidad de un mundo es inconcebible en cuanto tal, es decir, dado que la totalidad sólo puede invocarse por medio de alguna reducción (entes, estados y acciones que fungen como sinécdoques de lo posible, elipsis temporales que dan cuenta de un “absoluto temporal”), las instancias que presenta cualquier proceder narrativo caracterizan, antes que nada, el propio modo en que un determinado proceder articula su comprensibilidad. En ese sentido, un entramado supone, de hecho, un aspecto del reparto de lo sensible que es distinto del reparto constitutivo del mundo concebido. Aquí, lo que cuenta no es qué (tipos de) *entes p* y qué *acciones* constituyen el reparto posible del mundo concebido (y en correlación con qué *fuerzas naturales, accidentes, estados o leyes*), sino cuáles, entre todas las instancias que componen su Historia, son articuladas, qué temporación las caracteriza, qué relaciones significantes sostienen la articulación. De lo que hablamos es, entonces, del reparto de lo sensible que implica el propio manejo de la información y, por tanto, de uno de los fundamentos de su carga emotiva (“intriga”) y de su construcción estética.

Si se sigue al Barthes estructuralista, en términos lógicos, la articulación que analizamos pone en red un conjunto de funciones distribucionales e integradoras. El

reparto sobre el aquí se quiere llamar la atención es entonces el que trabaja en el enlace entre el tiempo del entramado y su jerarquización de funciones integradoras y distribucionales. Si se aplica el cuadro de sistemas modales utilizado por Doležel, una interpretación de esas funciones y sus relaciones lógico-temporales hará evidente algún tipo de ponderación de las tensiones constitutivas para tal o cual proceder en relación con la concepción de tal o cual mundo.<sup>71</sup> Sin embargo, si se atiende con detenimiento a la posible relación entre un análisis y el otro, salta a la vista un problema difícil de responder: ¿en qué nivel de análisis se encuentra la relación entre un núcleo y otro núcleo, o entre un núcleo y un indicio? (Es decir, ¿dónde se encuentran las relaciones de significación entre las instancias jerarquizadas por la perspectiva estructuralista?) En términos de Doležel, ¿dónde anclan las tensiones constitutivas de la concepción de un mundo posible?

Breve ejercicio de análisis comparado. Dos cuentos de Horacio Quiroga:

1) “A la deriva” empieza exactamente en un núcleo:

El hombre pisó algo blancuzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yaracacusú que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque. (Quiroga, 1991 [1917]: 60)

Luego el hombre vuelve a su casa, comienza a sentirse enfermo, sale en busca de ayuda, sube a la canoa y viaja un trecho por el Paraná. Finalmente, el entramado termina exactamente en un núcleo: “Y cesó de respirar” (63). Esas instancias están organizadas en torno de un centro de gravedad (una inferencia lógico-causal construida sobre restricciones “realistas”: primero, picadura; luego, muerte por envenenamiento). El entramado no parece conformarse aquí más que sobre la base de una selección de

---

<sup>71</sup> Por supuesto, el cuadro de Doležel no puede nunca ser más que “aproximativo”: decir –como aquí– que implica una ponderación es en sí reconocer que hay o puede haber otros elementos, líneas de fuga en las que un proceder narrativo puede diseminarse, y para las que no hay, o no tiene por qué haber, sistematización posible.

centros de tensión que parecen dados en la Historia en tanto devenir temporal de un mundo posible.

2) “El almohadón de plumas” empieza tras la luna de miel de Alicia y Jordán. Al poco tiempo, Alicia empieza a debilitarse, cae en cama y muere. Entramado e Historia una vez más van hasta aquí de la mano, el primero como conjunto seleccionado de la segunda. Sin embargo, recién después de referir su muerte, se presenta un último punto de tensión cuando la articulación da lugar al conocimiento de que el almohadón en que Alicia apoyaba su cabeza albergaba un parásito:

Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca –su trompa, mejor dicho– a las sienes de aquella, chupándole la sangre. (...) En cinco días, en cinco noches, había vaciado a Alicia. (Quiroga, 1991 [1917]: 58)

Es evidente que la potencia constructiva de este segundo proceder narrativo depende del hecho de que el entramado presenta la causa de la muerte después de la muerte. ¿Podemos decir que la instancia en que lo narrante hace lugar a la información que explica la muerte cumple una función nuclear? Sin dudas. Y es cuando se hace evidente que es un núcleo cuya capacidad de “poner [algo] en riesgo” no se encuentra simplemente en la historia (con minúscula), sino que obtiene su peso gravitatorio de su posición en el entramado. Por supuesto, es justo decir que en “A la deriva” todos los núcleos están *también* en el entramado, es decir, que todo núcleo encuentra un peso gravitatorio por su posición temporal en la articulación, puesto que no hay historia que no nos llegue a través de un entramado. Pero, en todo caso, lo que se hace necesario es reparar en el hecho de que la noción de *núcleo* se apoya en un borde de difícil definición. La propia idea de *función nuclear* es menos sencilla que lo que parece en primera instancia. Por un lado, el entramado está conformado por la selección de

instancias de la Historia (del devenir temporal) de un mundo investidas como núcleos o indicios: presentan, digamos, jerarquías atribuidas al mundo concebido por la perspectiva que determina lo narrante. Por otro, sin embargo, como se ve ejemplarmente en “El almohadón de plumas”, el propio entramado presenta operaciones que jerarquizan instancias no sólo en relación con el mundo concebido, sino en función de la intriga o el efecto estético que puedan producir por su posición en la articulación. En síntesis, hacen claro el hecho de que el manejo de la información es algo distinto de la historia, y que instaura tensiones que no expresan sencillamente el desarrollo lógico-causal de un mundo, cualesquiera sean sus restricciones.

Es este trabajo con la organización de la información lo que puede pensarse como el primero de los aspectos del reparto del entramado. Luego, y en combinación con esa posición en la articulación, preguntaremos: ¿qué se sabe y qué (se sabe que) no se sabe en cada momento de la articulación? ¿Qué se puede suponer que se sabrá más adelante (en la línea temporal de la articulación narrativa, ya sea que haya ocurrido “antes” o “después” en el devenir temporal que es la Historia de ese mundo)? ¿Qué se puede suponer que permanecerá en la oscuridad? ¿Aquello que se ha de saber pertenece al pasado o al futuro del mundo concebido?

Deleuze y Guattari se interesaron de algún modo por este segundo campo de problemas. En *Mil mesetas*, “1874. Tres novelas cortas, o «¿Qué ha pasado?»” lo presenta en estos términos:

...estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta, “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?” El cuento es lo contrario de la novela corta, puesto que mantiene en suspenso al lector con una pregunta muy distinta: ¿qué va a pasar? Siempre va a suceder, a pasar algo. En cambio, en la novela siempre pasa algo, aunque la novela integra en la variación de su

eterno presente viviente (*duración*) elementos de la novela corta y del cuento.

(Deleuze y Guattari, 2002 [1980]: 197)

Entiendo que la lectura de ese capítulo ha influido en el modo en que se encara aquí el problema. Sin embargo, lo cierto es que, aunque centrado en una reflexión semejante, el artículo de Deleuze y Guattari nunca fundamenta la relación entre los términos “cuento”, “novela corta” (“*nouvelle*”) o “novela” y las preguntas ¿qué pasará?, ¿qué ha pasado? y ¿qué pasa? A la par, tampoco hace mención alguna a la relación entre las extensiones y las preguntas que implica su formulación. Como ocurre frente a la *Poética* de Aristóteles, resulta imposible entonces distinguir si lo expresado es un intento de descripción o una prescripción. ¿Realmente todo lo que llamamos “cuento” responde a “qué pasará” y todo lo que llamamos *nouvelle* a “qué ha pasado”? ¿O es, en cambio, que estamos ante una invitación a utilizar los términos de ese modo? (“Proponemos llamar *cuento* a... y *nouvelle* a...”.) Como se ve si se analizan los dos cuentos de Quiroga, no es posible sostener que ambos se organizan en torno de la misma pregunta, o no se gana demasiado con hacerlo. En síntesis, no creo que las preguntas de Deleuze y Guattari carezcan de interés para un análisis narrativo, de hecho puede considerárselas fundamentales, pero desconfío de la utilidad de una clasificación rígida como la que presentan.

“A la deriva” y “El almohadón de plumas”, en todo caso, figuran dos historias isomorfas: primero, un *ente p* es afectado por una *fuerza natural* (la serpiente y el parásito son en esos mundos expresiones de la naturaleza o del Universo, no hay *intencionalidad* en su picadura); luego, el *ente p* enferma; finalmente, muere. Sólo que en “A la deriva” el conocimiento de la causa de la enfermedad es la fuerza narrativa, y en “El almohadón...”, en cambio, lo es el misterio de la causa del estado del *ente p* afectado. Lo que enfrentamos, en dos versiones muy sencillas y muy fácilmente

contrastables, es el reparto de la información como un aspecto temporaciado de la articulación. De hecho, doblemente afectado por la cuestión temporal: por un lado, porque el “momento” es parte de la producción de la tensión afectiva y de la construcción estética; por otro, porque “mira” en alguna dirección en el tiempo, porque está marcado por su perspectiva temporal.

Acaso todo esto alcanza para generar un argumento fuerte contra esa idea de “matriz atemporal” de Lévi–Strauss que Barthes defendía en su etapa estructuralista. Y es que olvidar la importancia de la temporalidad en la articulación de un proceder narrativo es en muchísimas de las ocasiones dejar de lado el fundamento de su tensión. Piénsese en cualquier proceder construido sobre la base de las características habituales de una narración policial clásica, al estilo de Sherlock Holmes: ¿cómo podría obviarse el hecho de que la revelación del enigma tiene que ocupar el último lugar temporal en la articulación de la comprensibilidad? En el *Quijote*, en cambio, ¿cómo podría eludirse el hecho de que la información de que el protagonista es un apasionado lector de novelas de caballería está al principio de la articulación? Aun con sus limitaciones, la perspectiva de Propp, que reparaba en la importancia del ordenamiento de las funciones, y que enfrentaban en este aspecto Barthes y compañía, merece ser defendida. Es claro que la rigidez de la descripción de Propp en cuanto al número de elementos y a su orden temporal en su *Morfología del cuento* (1972 [1928]) es poco productiva. Sin embargo, en algún sentido, el análisis de Propp mostraba un interés por el reparto del entramado al que no puede atenderse sobre la base de ninguna atemporalidad.

Un análisis narrativo puede aquí tomar dos caminos, siempre en función de sus objetivos y del proceder que intente observar. Un primer camino se esforzará en caracterizar el modo común en que conjuntos de fenómenos narrativos agrupables por sus similitudes organizan el reparto del entramado. El segundo se dedicará a los rasgos

específicos particulares de cada uno, habiliten o no el primero de los caminos. Así, la primera vía es útil para observar el funcionamiento de diversos géneros correspondientes a distintas disciplinas, lenguajes o soportes: policiales enigma, cuentos populares (Propp), textos escolares de historia, noticieros periodísticos, chistes, anécdotas cotidianas... Es una vía productiva, digamos, para caracterizar los lineamientos generales a los que responden, o de los que se apartan, diferentes fenómenos en su reparto del entramado. Pero además, este primer camino puede ir más allá: puede intentar la caracterización de algún *archigénero*, la agrupación de diversos géneros bajo una misma organización, como es el caso, por ejemplo, del análisis que David Bordwell ofrece de la narrativa clásica hollywoodense (volveremos a esto en breve). La segunda vía, en cambio, propone un análisis *ad hoc* de fenómenos narrativos observados en su particularidad, labor que es también factible para observar las microdiferencias de las producciones ubicables en algún género conocido, pero que se vuelve imprescindible para pensar procederes particulares, como ocurre si intentamos un análisis de eso que suele llamarse “obra de autor”, cuyos ejemplos sencillos son las obras de los grandes nombres de la literatura moderna del siglo XX (Proust, Joyce, Kafka, Faulkner...) y de la disciplina cinematográfica (Tarkovsky, Godard).

No es posible para un trabajo como este intentar una caracterización de todos los repartos del entramado para todos los géneros narrativos posibles. Ni siquiera algo más general, como intentar clasificarlos. Pero no parece adecuado terminar este apartado sin detenerse en alguno de estos análisis para dar cuenta de su funcionamiento. Acaso, para una concepción contemporánea, pocas líneas podrían dar una imagen más clara que las páginas que David Bordwell dedica, en *La narración en el cine de ficción* (1985), a describir el archigénero que él llama “narración canónica”, ni más ni menos que la del

cine *mainstream* de Hollywood.<sup>72</sup> Dejemos que sean sus palabras las que muestren las potencias y debilidades de esta mirada:

De todos los modos, el [modo narrativo] clásico es el que se configura más claramente según la «historia canónica», que los investigadores sobre la comprensión de la historia postulan como normal en nuestra cultura. (...) En el nivel del argumento, el filme clásico respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad. Más aún, los manuales sobre el guión de Hollywood han insistido largo tiempo en una fórmula que se ha revisado en los análisis estructurales recientes: el argumento consiste en una situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación. (...)

Habitualmente, el argumento clásico presenta una estructura causal doble, dos líneas argumentales: una que implica un romance heterosexual (chico/chica, marido/mujer), y otra que implica otra esfera (trabajo, guerra, una misión o búsqueda, otras relaciones personales). Cada línea tiene un objetivo, obstáculos y un clímax. (...)

El argumento puede complicarse por diferentes líneas, tales como objetivos contrapuestos (...) o múltiples romances (...). En la mayoría de los casos, la esfera del romance y la otra esfera de acción son distintas pero interdependientes. El argumento puede terminar una línea antes que la otra, pero frecuentemente las dos líneas coinciden en el clímax: resolver una provoca la resolución de la otra. (...)

(...) En vez de realizar un complejo trenzado de líneas causales (como en las películas de Rivette) o instaurar una ruptura repentina entre ellas (como en

---

<sup>72</sup> Bordwell presenta la “narración canónica” en oposición a lo que llama “narración de arte y ensayo”. Sin embargo, lo cierto es que bajo este segundo epíteto se pretende agrupar una heterogeneidad que el propio análisis falla en mancomunar, ya que no parece poder recibir una caracterización sino negativa, por lo que *no es*, dando muestras fuertes de que no se trata ni de un tipo de proceder narrativo, ni de un género, ni de un archigénero.

Antonioni, Godard, o Bresson), el cine clásico de Hollywood las recorre todas con una cuidadosa y suave linealidad.

Hay algo más que contribuye a esta linealidad. (...) Tanto si el protagonista aprende una lección moral como si tan sólo el espectador conoce la historia completa, el filme clásico se mueve rígidamente hacia una creciente conciencia de la verdad absoluta.

La unión de líneas causales debe, finalmente, terminar. ¿Cómo concluir el argumento? (...) Podemos verlo como la coronación de la estructura, la conclusión lógica de una serie de acontecimientos, el efecto final de la causa inicial, o la revelación de la verdad. (...)

En consecuencia, una norma extrínseca, la necesidad de resolver el argumento de forma que se produzca una «justicia poética», proporciona una constante estructural, insertada, con mayor o menor motivación, dentro de su propio encaje, el epílogo. (Bordwell, 1990 [1985]: 157 a 159)

Un estado inicial que se altera y habilita dos líneas argumentales interdependientes, es decir, un entramado que vincula un grupo limitado de *ladrillos fundamentales*, *motivos* o *funciones* ligados a dos objetivos, que constituyen así dos cadenas de causalidad (dos lógicas causales); una serie de complicaciones que llevan, para cada línea, a un clímax, usualmente presentado en simultáneo; y, tras eso, un final en que se resuelve la suerte de los dos objetivos, ya sea que se cumplan ambos, lo haga uno a costa del otro o los dos fallen. (Al pasar, señalemos que, si bien es cierto que Bordwell se refiere específicamente a la narración cinematográfica, no parece descabellado suponer que es una caracterización apropiada también para otras producciones de narración breve, y que incluso no parece del todo incompatible con algunas de las observaciones que Ricardo Piglia esboza en “Tesis sobre el cuento” [1986].<sup>73</sup>) Ahora bien, en los términos

---

<sup>73</sup> Allí se puede leer a Piglia sostener que:

que presentaban Deleuze y Guattari, sin lugar a dudas nos referimos a procederes que responden a la pregunta “¿qué pasará?”: toda la organización que Bordwell repasa depende de esa direccionalidad de la intriga (digamos, se trata de una direccionalidad homogénea, aunque no es extraño que una narración cinematográfica incluya analepsis o indicios que informen lo que “ha pasado” antes en la flecha del tiempo del mundo concebido). Luego, hay un incremento lineal de la información, que va desde la incertidumbre inicial hacia una “verdad absoluta”, de modo que cada uno de los momentos de la articulación provea una respuesta clara a “¿qué se sabe *ahora* (en este momento de la articulación)?” y a “¿qué se podrá saber *luego*?”.

Vale la pena finalmente insistir en una observación de alcance general. La carga emotiva (la intriga, el efecto estético) que permite llegar a una instancia de *clímax*, de tensión afectiva, se asienta a la vez en la experiencia temporal de la narración en los dos sentidos que se mencionaron antes. En primer lugar, la noción de *clímax* así utilizada depende de un recorrido estrictamente temporal, de una duración. Esto es: es necesario que la experiencia narrativa tenga una extensión tal que colme de algo más que un valor racional a una instancia cualquiera. Aunque sea banal indicarlo, y por más breve que sea la experiencia, el *clímax* no puede estar al comienzo por la sencilla razón de que no hay una carga emocional acumulada. Es preciso que haya habido antes un tiempo ocupado por diversos eventos, o por un proceso de acciones encadenadas, para que una instancia pueda ser llamada “*clímax*”. En segundo lugar, la idea de Bordwell de que la “narración

---

...un cuento siempre cuenta dos historias” (1986: 85).

Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (1986: 86).

Tampoco debería olvidarse que el propio Bordwell aclara sobre su caracterización:

Tal modelo argumental no es herencia de ninguna construcción monolítica que responda al nombre de «novelística», sino de formas históricas específicas: el teatro, el romance popular y, especialmente, la novela corta de finales del siglo XIX. Las interacciones causales de los personajes son, pues, en gran medida, funciones de tales modelos de configuración de argumento/historia. (Bordwell, 1990 [1985]: 157)

canónica” muestra siempre una “constante estructural” deber ser vista a la luz del hecho de que toda narración está constituida por o en un tono “afectivo”, es decir, por lo que antes llamamos *temporación*, apropiándonos del término de Heidegger. Debemos agregar entonces que esa *experiencia temporal* y esa *temporación* son indistinguibles del problema del entramado narrativo, de su orden, de sus tipos de vínculos.

### **3.c.3. Reparto de la narración**

Todo proceder narrativo está constituido por un modo de otorgar significación a muy diversos materiales y procedimientos. Ese trabajo es constitutivo de lo que llamamos aquí *reparto de la narración*. El modo en que un vocabulario (un material verbal), una dimensión sonora, una imagen (con sus figuras, sus colores, sus planos y sus líneas, pero también sus materiales) son puestos en juego determina el modo en que se configura un proceso de significación. Por supuesto, aunque sea al pasar, es importante indicar que este proceso está lejos de ser individual o puramente particular, ya que está conformado por interpretantes (Peirce, 1987).

Tomemos como ejemplo de análisis *Anomalisa* (2015), largometraje de animación en *stop motion* dirigido por Charlie Kaufman y Duke Johnson. Su entramado selecciona momentos de la historia de un experto en servicio al cliente que realiza un viaje corto a una convención en un Hotel en Ohio para promover su último libro. Una vez que las cualidades del *stop motion* dejan de ser el centro de nuestra atención, podemos notar algo más: excepto por el protagonista, todos los personajes tienen exactamente la misma voz. Es decir, es en principio un proceder narrativo construido con sólo dos timbres: uno para el protagonista, uno para todo el resto de los personajes (sin importar que sean mujeres o varones, niños, jóvenes, adultos o ancianos). El efecto es monótono, índice evidente del tedio en la vida del protagonista. Avanzada la película,

sin embargo, hace aparición un nuevo personaje, una muchacha que tiene un timbre distinto, una voz propia que se vuelve especialmente encantadora por el contraste que genera. El protagonista se enamora de inmediato y hace lo que puede para pasar una velada con ella. Al cabo, luego de una noche de romance, cuando se sientan a desayunar y el protagonista aun la está mirando con amor, ella vuelve a hablar, pero entonces su voz es esa otra voz compartida por todo el resto de los personajes. En ese momento entendemos que el reparto de voces que habíamos oído durante el comienzo de la película, voces que construían en gran parte el ambiente sonoro que enfrentábamos, no eran la expresión de un mudo fantástico en el que todos los individuos tenían la misma voz excepto uno (o dos) de ellos, sino que habíamos estado oyendo lo que el protagonista oía, entendemos que la identidad de las voces estaba dada por lo que oía este hombre de vida rutinaria. El material sonoro que constituía la enunciación había estado focalizando, en una especie particular de indirecto libre sonoro, en el sentido auditivo del protagonista. Como se ve, hay allí la construcción de un modo de percibir ese mundo que no corresponde a la lógica del mundo, ni a la de la historia, ni a la del entramado. Esa conjunción es lo que intento señalar como un problema de significación (racional-afectivo), estrictamente correspondiente al *reparto de la narración*, al modo en que el dispositivo enunciativo de un proceder narrativo audiovisual puede dar lugar a significaciones. Así, la articulación de signos visuales y sonoros constituye el material concreto que abre un campo de posibles operaciones para la enunciación cinematográfica, y es constitutivo por tanto de todo dispositivo audiovisual. El ejemplo de *Anomalisa* es relativamente inusual, pero con él sólo se buscaba aquí dar un ejemplo evidente de lógica de la narración. Al menos una de las marcas características de lo que Bordwell llama “narración canónica” es igualmente atribuible a la lógica de la narración pensada en estos términos: me refiero a la manipulación de una instancia jerarquizada

(como indicio o núcleo) a partir de una lógica narrante que vincula un material sonoro específicamente marcado (música o sonidos tristes, alegres, melancólicos...) y una imagen. En *Psicosis* (1960), el clásico de Alfred Hitchcock, se lleva ese procedimiento a su extremo: los violines estridentes que se oyen en la famosa escena del asesinato en la ducha trabajan sobre la imagen de la mano que blande un puñal y producen entonces su efecto. Allí, ese vínculo constituye un reparto que permite un tipo de significaciones para una articulación de la comprensibilidad de un mundo que emerge de una enunciación en que se jerarquiza una instancia por medio de la manipulación de un recurso sonoro marcado. Más allá de este caso ejemplar, toda la parafernalia sonora extradiegética que forma parte del dispositivo habitual del cine industrial de Hollywood es un problema enunciativo, es decir, es una característica del reparto de la narración.

Fuera del campo audiovisual, por lo demás, no hay concepción asentada en algún proceder narrativo en el que no puedan observarse fenómenos correspondientes a este reparto. En la producción escrita (ficcional, histórica, periodística, etc.), por ejemplo, la selección del vocabulario y la operatoria de una determinada sintaxis son sin lugar a dudas espacios donde ir a buscar los procesos de significación que constituyen un aspecto central en la articulación de la concepción de sus mundos. Por fin, uno de los aspectos que caracteriza (y diferencia) los diversos procederes narrativos es el modo en que su enunciación construye significaciones con lo sensible, el “material” del que están hechos. Una vez más, no se intentará aquí establecer una lista exhaustiva de las operaciones de significación que rigen la narración para todos los campos, las disciplinas, las experiencias posibles. Corresponde, acaso, a un trabajo de análisis semiótico que sin dudas supera las posibilidades de esta tesis. En todo caso, debe quedar establecido el hecho de que analizar un proceder narrativo es siempre prestar atención a una serie de operaciones de (o con) el material sensible que son determinantes en la

articulación de la comprensibilidad que se esté experimentando en cada caso. El problema del reparto de la narración es el problema del reparto sobre la base del cual se conforma lo narrante.



## **SEGUNDA PARTE**

### **¿QUÉ ES UN PROCEDER NARRATIVO?**



#### 4. Procederes narrativos

Toda articulación narrativa de la comprensibilidad de un mundo es un fenómeno heterogéneo. Emerge de una concurrencia de componentes asociados a más de una dimensión, un complejo con problemáticas de índole diversa. Para caracterizarla como modalidad de articulación, acaso sea productivo contrastarla con lo que sin lugar a dudas no puede describirla. Entiendo que esa noción es la de *intuición*. La idea bergsoniana de que “de todos los términos que designan un modo de conocimiento, [intuición] es todavía el más apropiado” (Bergson, 2013 [1934]: 37) sirve como formulación del adversario:

... así, de teoría en teoría, rectificándose cuando creía completarse, [el filósofo] no ha hecho otra cosa que reflejar con una aproximación creciente, a través de una complicación que llamaba la complicación y por desarrollos yuxtapuestos a desarrollos, la simplicidad de su intuición original. Toda la complejidad de su doctrina, que llegaría hasta el infinito, no es entonces más que la inconmensurabilidad entre su intuición simple y los medios de los que disponía para expresarla. (Bergson, 2013 [1934]: 125)

Si algo se ha buscado poner de manifiesto, más allá de los errores y las omisiones en que la exposición de los capítulos anteriores haya incurrido, es que la complejidad de todo fenómeno narrativo no es una consecuencia de “los medios” que se pongan en juego para expresar la concepción de un mundo, que la propia concepción no puede ser descripta sobre la base de ningún proceso de “intuición simple”, que la conciencia de que no hay en su fondo simplicidad original alguna debe regir su estudio. No es fácil encontrar un término que se corresponda con lo que la narrativa efectúa como “modo de conocimiento”, pero acaso pueda utilizarse productivamente el de *abducción*. Frente a la “intuición” de una “simplicidad”, la abducción de una complejidad.

Esta utilización del término es indudablemente deudora de uno de los tres modos de inferencia que Charles S. Peirce (1970 [1878]) propone: deducción, inducción, abducción. La elección de este término tiene aquí una justificación doble. Por un lado, la propia oposición de la teoría semiótica a la idea de que haya conocimiento alguno sobre el mundo que pueda ser caracterizado como intuitivo (digamos, no mediado por signos) hace razonable elegirla como marco teórico para esta cuestión. Por el otro, su caracterización de los tres procesos de inferencia arroja luz sobre aquello que queremos desarrollar.

En resumen, en la deducción, el conocimiento conjunto de una *regla* y un *caso* permite inferir un *resultado*. En la inducción, el conocimiento de un *caso* (de un conjunto de casos) y de un *resultado* permite inferir una *regla*. En la abducción, el conocimiento de un *resultado* y de una *regla* permite inferir un *caso*. A nuestros fines, más que los términos que describen las instancia lógicas (“caso”, “regla”, “resultado”), lo que puede considerarse fundamental es el tipo de relación que estos modos inferenciales implican para las instancias que vinculan. Recordemos los ejemplos clásicos de Peirce<sup>74</sup> y permitámonos repetir el ejercicio mental sobre la base de las tres situaciones que imagina para mostrar el aspecto que nos interesa.

Situación 1: estoy en una habitación, frente a mí hay una bolsa con fichas blancas (la razón por la que sé que las fichas son blancas es indiferente para el ejemplo).

---

74

DEDUCCIÓN

*Regla* – Todas las fichas de esta bolsa son blancas.

*Caso* – Estas fichas son de esta bolsa.

*Resultado* – Estas fichas son blancas.

INDUCCIÓN

*Caso* – Estas fichas son de esta bolsa.

*Resultado* – Estas fichas son blancas

*Regla* – Todas las fichas de esta bolsa son blancas.

ABDUCCIÓN

*Regla* – Todas las fichas de esta bolsa son blancas.

*Resultado* – Estas fichas son blancas

*Caso* – Estas fichas son de esta bolsa.

NOTA: He modificado la traducción para ajustarlo a nuestro ideolecto. En la versión de Ruiz-Werner que se cita aquí, en lugar de “fichas” figura “judías” (porotos).

Meto la mano en la bolsa y saco algunas fichas con los ojos cerrados. Aun sin verlas, puedo inferir por deducción que las fichas que toco son blancas.

Situación 2: estoy en una habitación, frente a mí hay una bolsa con fichas. No conozco su color, pero meto la mano, agarro algunas y, al retirarla, encuentro que todas las que saqué son blancas. Ahora infiero, por inducción, que las fichas que hay en la bolsa son blancas. (Si quiero mayor seguridad en mi conclusión, puedo volver a repetir el procedimiento tantas veces quiera.)

Situación 3: entro en una habitación. Veo al fondo una bolsa que sé que tiene fichas blancas. Luego bajo la vista y, en otro lugar de la habitación, en el suelo, veo un manojo de fichas blancas. Infiero, aquí la abducción, que esas fichas salieron de alguna manera de la bolsa.

Este último modo, creo, ilustra mejor que cualquier otro el tipo de articulaciones en que descansa toda concepción narrativa. Es evidente que comparte con la inducción una cierta “debilidad”: abducción e inducción pueden sencillamente llevar a conclusiones falsas. Y esa es acaso la razón por la que, como hemos visto, ciertas voces se oponen a considerar la narratividad como un modo *válido* de conocimiento de un mundo. Sin embargo, lo que interesa aquí no es el grado de “verdad”, sino observar su riqueza en el manejo de variadas dimensiones, en el manejo de la posibilidad como constructora de concepciones de realidad. ¿Cómo sé, en la situación 1, que las fichas que toco son blancas? Porque sé que todas las fichas de la bolsa son blancas (es la continuación de una certidumbre). ¿Por qué se me ocurre, en la situación 2, que todas las fichas de la bolsa son blancas? Porque todas las fichas que saqué son blancas, yo mismo las he sacado, y lo que tengo en la mano funciona como “muestra”. ¿Por qué pienso, en la situación 3, que las fichas salieron de la bolsa? Porque mi concepción del mundo que habito no habilita pensar la generación espontánea de fichas, porque el

hecho de que las fichas y la bolsa estén en la misma habitación me invita a hacerlo, porque no hay una conjetura más razonable... Ahora bien, ¿no es un proceso abductivo el que me permite entender cualquier elipsis narrativa? Imagínese el vínculo entre diversas funciones nucleares, ¿no es una abducción lo que me permite ponerlas en contacto? Supóngase cualquier elección de vocabulario, ¿no es una abducción lo que me permite imaginar el tipo narrador que las enuncia? Para Peirce, la abducción es el modo de inferencia de toda hipótesis. Creo que interesa menos pensar en toda concepción narrativa como un conjunto de hipótesis encadenadas (¿pero no lo es, acaso?), que observar que toda narratividad es un acto de creación/descubrimiento de relaciones entre repartos, lógicas y tiempos. Abducción es un término proveniente de la lógica, pero su alcance no tiene por qué reducirse a ella. Por medio de una articulación narrativa de la comprensibilidad abducimos un mundo, la propia *concepción de “caso”* que es toda narratividad es un tipo desplegado de abducción.

Decimos que lo que llamamos *narrativo* es emergente de un complejo. En este punto, vale la pena volver a la imagen que daba Reynoso para ejemplificar (en alguno de sus sentidos) la noción de “emergente”: el hecho de que el agua no sea combustible (y de que, incluso, se pueda utilizar para apagar el fuego) es una propiedad emergente del complejo formado por un átomo de hidrógeno y dos de oxígeno; ni el oxígeno ni el hidrógeno pueden, cada uno por su lado, explicarla. Sin embargo, esto no equivale a decir que nada puede saberse de la propiedad que señalamos: aunque no podamos explicar por qué ocurre, sabemos sí que al juntar oxígeno e hidrógeno obtenemos el emergente (la propiedad del agua). Para estudiar su reunión, el complejo que forman, es fundamental tomar en cuenta de qué está formado. Esta es la idea que ha gobernado los capítulos previos. Para poder estudiar la narratividad como emergente, hace falta entender de dónde emerge. Por eso se ha intentado desplegar los aspectos asociadas con

las tres dimensiones que no parecen poder ser excluidas para ningún fenómeno narrativo. Tiempo, lógica y reparto de lo sensible son las dimensiones de las que parten todos los componentes de nuestro complejo. Ninguna puede ser dejada de lado, pero tampoco explicar por sí misma a las otras o el complejo que las tres forman conjuntamente. Llamamos *narratividad* a la cualidad emergente de un fenómeno de concepción de mundo que articula todos los aspectos recorridos antes: un tiempo “absoluto” (caracterizado por una “flecha de tiempo”) y un conjunto de posibilidades, restricciones y relaciones lógicas, en función de los que (al menos) un (tipo de) ente se recorta en el reparto de todos los entes; un tiempo del entramado de los momentos de contacto con el conocimiento de los eventos tomados en cuenta y una lógica de las relaciones entre esas instancias que dan lugar a un modo de repartirse la información; y, finalmente, una posición y una orientación temporal de la concepción de esos eventos y una lógica de relación entre las instancias de la concepción (narrador, narratario, narrante) que se organizan en función de un reparto de los materiales, asociado siempre de algún modo con alguna temporación global, a través de (o en) los cuales ocurre la articulación de la comprensibilidad de un mundo.

Por supuesto, en la caracterización de cualquier fenómeno narrativo es posible dedicarse de un modo relativamente independiente a solo alguna o algunas de esas variables (y, en rigor, nunca es posible más que poner en relación algunos de sus aspectos). Ahora bien, ¿cómo llamar al modo en que, en tanto emergente de un complejo, cada una de las narratividades acontece? Es en función de esta pregunta que incorporamos aquí la noción de *proceder*. Y, una vez más, digamos que se trata de una respuesta al convencimiento de que no podemos depender del encuentro de una *completud* (y sus derivaciones asociadas: *síntesis* e *introducción-nudo-desenlace*) para emprender un estudio de la narratividad. Así como decimos “corriente continua” y

“corriente alterna” para referir dos maneras de fluir de la electricidad, así podemos distinguir también los diversos modos en que procede una concepción narrativa de mundo. Y es que, si la narratividad no se deja atrapar sólo en objetos o formaciones acabadas (ya sea porque no existe materialmente su clausura, ya sea porque es nuestro modo de vínculo el que impide o renuncia al cierre), lo que se hace necesario es utilizar un término que dé cuenta de ello, un modo de indicar una articulación en el tiempo. Esto es lo que el término *proceder* intenta señalar en primer lugar. Por fin, en una definición de mayor economía que la anterior, podemos decir que un *proceder narrativo* es un modo de articulación lógico-temporal de un conjunto de instancias marcadas en el continuum de un repartirse lo sensible.

#### **4.a. Heteronomías, autonomías y anomías de lo narrativo**

En tanto modalidad de articulación de la comprensibilidad, la narratividad no puede ser reclamada como *propia* por ningún campo específico de actividad: es constitutiva de diversas ramas de ese difuso conjunto llamado “arte y literatura”, es indispensable para la construcción del objeto de estudio de numerosas disciplinas filosóficas, sociales y “humanas”, vertebrada muchas de las producciones que componen los medios masivos de comunicación, toma parte en mucho de lo que conforma los intercambios comunicativos cotidianos... Una gran dificultad para cualquier estudio que intente una caracterización de los *procederes narrativos* de una época, de una región o de una comunidad es hacerse cargo del hecho de que todas esas apariciones están interconectadas, se influyen, desbordan sus límites. Se recordará, por ejemplo, que Ricoeur investía el acto de narrar en la vida cotidiana con una función de “precomprensión del campo narrativo” (Ricoeur, 2009: 622). ¿No deberíamos pensar que también ocurre algo inverso? ¿No es igual de verdadero que el modo en que experimentamos la articulación narrativa frente a una novela o una película, frente a un noticiero televisivo o una producción académica de historia, influye luego en el modo en que narramos en la vida cotidiana?

Aunque una respuesta absoluta a la pregunta por el modo de interconexión de todas las apariciones de lo narrativo parece estar fuera de alcance, entiendo que una manera de plantear el problema es enmarcarlo en la cuestión de la técnica. Si bien es cierto que ninguna modalidad de articulación de la comprensibilidad es *en sí* una técnica, sí puede considerarse que el despliegue del manejo de los modos de articulación de la comprensibilidad se da junto al desarrollo de técnicas: técnicas matemáticas para la física, la química o la arquitectura, técnicas lógico-formales para las filosofías analíticas, técnicas hermenéuticas para las filosofías continentales... La capacidad de articular narrativamente la comprensibilidad de un mundo debe considerarse acaso una

facultad, pero su despliegue, el camino de su desarrollo, puede emparentarse con una técnica, un arte (pensemos en la τέχνη [téchne] griega o en la *ars* latina). A partir de este punto es más sencillo pensar las influencias: no se trata necesariamente de que las disciplinas o actividades se modifiquen unas a otras de un modo “directo”, sino de que cada una hace un aporte, desarrolla la técnica narrativa, algún aspecto del arte narrativo, y esas modificaciones o expansiones se ponen en juego en cualquier otro campo. Mi capacidad de articular narrativamente la comprensibilidad puede entonces ser modificada por una película: cuando más tarde yo escriba un texto o narre una anécdota cotidiana, contaré con lo que la experiencia cinematográfica haya aportado como despliegue de una “técnica” a mi capacidad de articulación de la comprensibilidad.<sup>75</sup>

Ahora bien, cuando se acepta que hay algo parecido a una facultad narrativa que puede desarrollarse (en algunos de sus aspectos, acaso) en tanto técnica o arte narrativo, el problema que toma la escena es el del *nomos* (νόμος). Vale decir, si hay una técnica, un arte narrativo que atraviesa, en tanto desarrollo de una modalidad particular de articulación de la comprensibilidad, tan diversas disciplinas y actividades, es útil pensar entonces en sus parámetros, o en el manejo de sus parámetros, como normas, como un tipo de *nomos* que regula, que determina transdisciplinariamente la puesta en juego de esa modalidad de articulación. ¿Pero es un *Nomos* “propio”?

Como puede observarse en su etimología griega, *autonomía* y *heteronomía* son nociones antiguas, pero no puede ser muy equivocado suponer que el importante lugar

---

<sup>75</sup> En el origen de estas consideraciones está, entre otros, la lectura de “La pregunta por la técnica” de Heidegger: “La pregunta por la técnica es la pregunta por la constelación, en la que acontecen desocultamiento y ocultamiento, en la que acontece apropiadoramente lo esente de la verdad.” (Heidegger, 2007 [1954]: 151). Al respecto, vale la pena señalar que, aunque es cierto el hecho de que para el autor de *Ser y Tiempo* la relación con la técnica es el gran peligro de la modernidad, también lo es que tras sus reflexiones se encuentra siempre la idea de que “la esencia de la técnica es ambigua” (151): “lo esente de la técnica alberga en sí lo que nosotros menos presumiríamos, el posible surgimiento de lo salvador” (150). Entiendo que, aun sin asumir como propios los temores o las esperanzas de la filosofía heideggeriana en términos de condenación o salvación, puede compartirse con su perspectiva la consideración de que, sin ser intrínsecamente mala (o buena), la técnica no es neutral y su estudio es necesario.

que ocupan en muchas de nuestras discusiones depende de la utilización que la filosofía kantiana inaugura a fines del siglo XVIII. En su aparición fundante en la *Crítica de la razón práctica* se trata de un problema moral (lo que está en juego es la libertad):

La autonomía de la voluntad es el único principio de todas las leyes morales y de los deberes que les convienen; por el contrario, toda heteronomía del arbitrio, no sólo no funda obligación alguna, sino que más bien es contraria a su principio y a la moralidad de la voluntad. (Kant, 2003 [1788]: 30)

...si antes de la ley moral se supone cualquier objeto con el nombre de bien como motivo determinante de la voluntad y de él se deriva luego el principio práctico supremo, esto provocaría siempre heteronomía y anularía el principio moral. (Kant, 2003 [1788]: 96)

Pronto el propio Kant hace migrar la oposición hacia la esfera estética. En la *Crítica del juicio*, funda nada menos que la “Primera característica del juicio de gusto”:

El Juicio tiene solamente pretensión de autonomía. Hacer de juicios extraños el motivo de determinación del propio sería heteronomía. (Kant, 2007 [1790]: 221)

Corresponde en principio señalar que esta *autonomía* está ligada en su origen a la “nueva” concepción del animal humano de aquel tiempo, en particular a los estudios que ponían en su centro las diversas capacidades humanas y se ocupaban de distinguirlas. Por supuesto, la importancia de la fecha radica en que nos permite imaginar un horizonte reticular. Es decir, se trata de formulaciones que son nodos en una red conformada por procesos análogos, isomorfismos de época: la noción de *autonomía* es contemporánea del comienzo de la circunscripción de las esferas (ciencia, arte, religión y política, para indicar ejemplos clásicos) como uno de los aspectos fundamentales para el período que llamamos “modernidad”. En cualquier caso, respecto

de estas primeras apariciones, debe remarcarse el hecho de que en la oposición *autonomía-heteronomía* insiste una carga de valoración que establece que el primero de los términos hace referencia a algo estimado, valorado como positivo.

A partir de esa condición fundacional, esa oposición valorada ha tenido innumerables ramificaciones. En el siglo XX, aunque expuesta con una opacidad mayor, puede verse ejemplarmente en la *Teoría estética* de Adorno, a lo largo de cuyas páginas se vuelve más de una vez sobre los términos, usándolos acaso incluso contra algunos postulados del propio Kant, sin que por eso la *autonomía* deje de ser lo deseable (lo que no debe “perdersé”) y la *heteronomía* una “caída” (aquello de lo que hay que “librarse”). Fiel a la metodología de dialéctica sin síntesis, hay en la *Teoría estética* una operación que sería arriesgado resumir. No es inútil, sin embargo, observar unos pocos extractos significativos:

El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él.  
(Adorno, 2011 [1970]:16)

Lo nuevo no es una categoría subjetiva, sino que lo impone la cosa, que de otra manera no puede llegar a sí misma y librarse de la heteronomía. (37)

Las obras de arte son capaces de apropiarse lo heterogéneo a ellas, su enredamiento en la sociedad, porque ellas mismas son al mismo tiempo algo social. Sin embargo, su autonomía (laboriosamente arrebatada a la sociedad y surgida socialmente) tiene la posibilidad de recaer en la heteronomía... (314)

En el arco que va de Kant a Adorno, y que llega a nuestros días, más allá de que la valoración de los polos de la oposición haya sido relativamente estable, uno de los hechos más notables es que la utilización de *autonomía* (y de *heteronomía*) ha saltado entre campos, en desplazamientos que ya podían observarse en Kant (de la moral a la estética) y que siempre terminan presentándose como mucho menos sencillos que lo que

podría postularse (por ejemplo: en lo moral, la autonomía está asociada a lo que considero “bueno”; en el gusto, la autonomía está ligada a lo que es para mí “bello”). En esos pasajes, *autonomía* exhibe una notable falta de univocidad. Permaneciendo sólo en la esfera artística, por ejemplo, la autonomía del arte puede utilizarse para hacer referencia a la (deseable) independencia de la práctica del productor tanto como a la autolegalidad de la obra. Si pensamos en la esfera estética, puede indicar la soberanía del gusto propio tanto como la libertad de recepción (la libertad de interpretación). Como se puede imaginar, *autonomía-heteronomía* ha experimentado numerosos traslados y ha participado de múltiples exposiciones en torno de cuestiones morales, estéticas, políticas, psicológicas... Pero el hecho de que se agrupen allí muchos usos no equivale a sostener que la oposición carece de sentido. En cambio, para darle lugar en relación con el campo narrativo hace falta modificar su formulación.

En primer lugar, entiendo que es preciso abandonar la valoración de los polos: *heteronomía* no es el nombre de una “caída”; *autonomía* no lo es de la máxima meta. En segundo lugar, dado que esa oposición modela un conjunto de posibles, merece la pena preguntarse si las operaciones que genera son suficientes para su propia cuestión. ¿Es suficiente postular la existencia de un *nomos* y la relación que tiene con él un fenómeno, sea o no una relación de “propiedad”? ¿No hace falta incluir, también, el problema de los fenómenos que escapan al *nomos*? ¿Cómo pueden entenderse *fundación*, *fin* o *cambio*, si sólo se supone la posibilidad del orden auto-otorgado y el orden impuesto desde fuera? ¿No es justamente la incapacidad de concebir esas instancias lo que hace de *autonomía-heteronomía* un dispositivo demasiado limitado? Nada hace pensar que sean nociones inútiles o deban ser abandonadas. Antes, resulta más productivo incluir un tercer término, de modo que la reflexión no sea llevada a prescindir de la diferencia (y las relaciones) entre aquello que tiene una ley propia y lo que se somete a una ley

exógena, y se permita ampliar el campo para tomar en cuenta los fenómenos o los momentos fenoménicos que carecen de ley, para construir una perspectiva analítica que incorpore la posibilidad de la *anomia*.

En una descripción de conjuntos, es sencillo observar que es *autónomo* lo que se deja incluir en el grupo de lo que posee un *nomos* propio y *heterónimo* lo que está sujeto a un *nomos* otro. *Anomia*, en cambio, es un término cuyo significado muestra una oscilación. Oscilación que puede verse ilustrada en *Herejía y subversión. Ensayos sobre la anomia*, de Jean Duvignaud. El comienzo de esta exposición muestra una filiación con uno de los autores clásicos de la sociología: “el concepto de *anomia* es sin duda el más fecundo de todos los que pudo sugerir Durkheim”, para quien “designa las series de hechos o casos que no se reducen a ninguna regla determinante de la normalidad o su contrario, la anormalidad” (Duvignaud, 1993 [1986]: 42). En otros momentos, sin embargo, se desplaza para ubicarse en la estela de Jean Marie Guyau, que da el nombre de *anomia* a “la ausencia de ley fija (...) para oponerlo a la autonomía de Kant”, y que ve allí la apertura a un *nomos* nuevo:

La anomia, para Guyau, es creadora de nuevas formas de relaciones humanas, de autonomías que no son las de una referencia a normas constituidas, no abiertas a una creatividad posible. No resulta, como cree Durkheim, de un desorden estadístico, sino que incita al individuo a sociabilidades hasta entonces desconocidas, de las que dirá que la creación artística es la manifestación más fuerte. (Duvignaud, 1993 [1986]: 81)

Los hechos anómicos constituyen un paso de una fase a otra, de una estructura sistemática de un lenguaje a una no-estructura que suprime por un instante toda congruencia establecida, al tiempo que abre una brecha, una iluminación, en medio de los discursos instituidos. (93)

Más allá de los nombres que se asocian con cada una de las interpretaciones, los extremos pueden esquematizarse: por un lado, *anómico* es un fenómeno que no está sujeto a leyes fijas; por otro, la *anomia* es una instancia de irrupción entre dos *nomos* ordenados temporalmente, “un paso de una fase a otra”, la marca de un “período de transición”. No se trata de una oscilación entre usos estrictamente incompatibles, pero es útil registrarla porque nombra dos cuestiones diversas. En un caso, lo *anómico* es cualquier fenómeno o conjunto de fenómenos sin “reglas determinantes”, aun cuando no implique un paso de una etapa a otra: es el nombre de algo, un fenómeno *informe*.<sup>76</sup> En el otro, lo *anómico* es la toma en consideración de un inexplicable paso de un *nomos* a otro *nomos*: es el nombre de una *mutación*.<sup>77</sup>

En el marco del problema narrativo, *heteronomía*, *autonomía* y *anomia* no expresan posiciones exclusivas. Dependiendo del nivel de análisis, los tres términos son útiles para describir distintos aspectos de nuestro objeto de estudio. Sin embargo, hay que empezar por señalar acaso lo más incómodo: para una mirada interesada en la totalidad de un fenómeno, no hay ni puede haber actividad o disciplina alguna que incorpore lo narrativo en su horizonte de concepción y que pueda ser llamada cabalmente *autónoma*. Entendida como *técnica*, como *arte*, la narratividad trafica

---

<sup>76</sup> “...informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para desclasificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz.” (Bataille, 2003: 55)

<sup>77</sup> La construcción de *Las palabras y las cosas*, de Foucault, puede pensarse como ejemplo de una perspectiva que se basa en este registro. Allí, se analizan las *epistemes* de tres épocas diferentes a partir de “dos grandes discontinuidades en la *episteme* de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (...) y aquella que (...) señala el umbral de nuestra modernidad.” (Foucault, 2010 [1966]: 15) El análisis se dedica con virtuosismo a la articulación de campos que fundaría cada época. Sin embargo, se puede señalar su apoyo en un núcleo que apenas recibe atención: el cambio que articula el pasaje entre una y otra es una “apertura”, “no puede ser explicado” (231). El término utilizado por Foucault es “acontecimiento” y su fenómeno asociado es la “mutación”, pero no aparece más que como una condición *sine qua non* del campo de saber sobre cada *episteme*, algo así como la “singularidad” con que la Física del siglo XX describe al Big Bang. Escribe Foucault:

Para una arqueología del saber, esta apertura profunda en la capa de las continuidades, si bien debe ser analizada, y minuciosamente, no puede ser «explicada», ni aun recogida en una palabra única. Es un acontecimiento radical que se reparte sobre toda la superficie visible del saber y cuyos signos, sacudidas y efectos pueden seguirse paso a paso. (231)

*nomoi*, heteronomiza de diversos modos todo aquello que incluye lo narrativo en su modalidad de articulación de la comprensibilidad. Su imposición de normas, de regulaciones, atraviesa cualquier actividad que la ponga en juego. En términos generales, por ejemplo, exige un ente *p*, obliga la concepción de un absoluto temporal, regula (inventa y genera regulaciones para) el modo de entramar las instancias jerarquizadas. En cuanto a *nomoi* específicos, entre tantas otras posibilidades, contrabandea regulaciones sociales que heteronomizan la concepción de los repartos de lo sensible. Las relaciones de parentesco posibles de buena parte de las narrativas que articulamos, por ejemplo, conciben un mundo determinado, un mundo atravesado por un *nomos* que carece de toda autonomía: madres, padres, hermanas, primos... son relaciones ya *normadas*, normadas *fuera* y *antes* de esa articulación de la comprensibilidad. Como esas relaciones de parentesco características de nuestras sociedades, las escansiones de lo real (por ejemplo, en el uso de una lengua) y la utilización de principios establecidos de causalidad y efecto son muestras de normas que no pueden considerarse generadas dentro de ninguna articulación narrativa específica de la comprensibilidad.

Por otro lado, sin embargo, si se pone el máximo de atención en algunos procesos o aspectos de algunos de sus niveles de análisis, es posible encontrar autonomías y anomias: frente a las establecidas, nuevas relaciones de parentesco (cfr. las familias extendidas en los mundos de Vonnegut); frente a las lógicas reconocidas de entramado, entramados que mutan o tienden a la informalidad (cfr. la obra de Aira); frente a modos establecidos de caracterización de entes (extremidades, órganos de percepción), concepciones que escapan a nuestros modos de repartir lo sensible (cfr. el planeta/ser de *Solaris*, de Lem, como algo irrepresentable que escapa a cualquier norma exógena).

En líneas generales, la narratividad es una fuerza heteronomizadora que (como mínimo) interfiere con la posible autonomía de las actividades que operan con ella. No hay actividad alguna que pueda ser llamada narrativa y que a la vez genere *todas* sus normas de articulación de la comprensibilidad, o que sea anómica en todas las características de su articulación. Pero una articulación de la comprensibilidad no tiene por qué "investigar" en todas las dimensiones a la vez. En cierto modo, la analítica desplegada en este trabajo puede entenderse como la figuración de un reparto, un modelo del conjunto de los campos en los que un proceder narrativo puede llevar adelante una investigación. Con "investigaciones", por supuesto, no me refiero específicamente a un trabajo como el de esta tesis doctoral, sino también a las investigaciones que las propias actividades producen en tanto procedimientos narrativos. Me refiero a la investigación narrativa que de hecho puede llevar adelante toda concepción narrativa de un mundo. Hay, como hemos dicho, actividades que no intentan ningún nuevo avance en la investigación de la técnica narrativa, pero que se apoyan en ella: una obra clásica de ballet, por ejemplo. Y acaso no ocurre algo muy diferente en tantas producciones periodísticas que se afirman en procedimientos establecidos. Ni siquiera es improbable que sean muchas las veces en que repetimos procedimientos en nuestra vida cotidiana. Pero aún así son múltiples los aspectos en que un momento de la vida cotidiana, una novela, un programa radial o televisivo... puede "investigar". Justamente, el hecho de que sean tantos los aspectos en que una articulación de la comprensibilidad puede ser investigada es lo que hace que tenga sentido poner de relieve en cada caso sus heteronomías y, a la par, los procesos de autonomización y anomización que los caracterizan.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Acaso sea útil acaso traer aquí una analogía proveniente de la música. A comienzos del siglo XX, Arnold Schönberg comenzó a investigar en técnicas compositivas que renunciaran al sistema tonal común a la mayor parte de la producción musical europea. Ese sistema había tenido por base, en los últimos trescientos años, un estudio de distancias, de dominancias sonoras, construido a su vez sobre el análisis de

#### 4.b. Sobre la posibilidad contemporánea de una “posautonomía”

Pretender un análisis contemporáneo que dé entrada a la cuestión de la autonomía sin modificarla o, directamente, se proponga superarla sobre la base de los mismos términos que no la resolvieron antes no hace más que prolongar el efecto de caminos que ya se han revelado aporísticos. Un ejemplo manifiesto de ese problema se encuentra en la idea de “literaturas posautónomas” de Josefina Ludmer.

En *Aquí América Latina. Una especulación*, Ludmer dedica un capítulo específico al asunto: “Identidades territoriales y fabricación de presente” ensaya una “especulación” acerca de un tipo de “escrituras actuales” que “no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no literatura” (Ludmer, 2010: 149). Entre ellas, menciona obras con firmas conocidas como César Aira, Daniel Link, Fabián Casas y María Moreno, y las opone a otras de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Pablo Feinmann, Andrés Rivera. Ofrece una caracterización:

Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. (149)

---

relaciones físicas (en última instancia, de un orden matemático). Todo ello componía un *nomos* que se expresaba en escalas establecidas. Al menos desde algunas perspectivas de comienzos del siglo XX, tales escalas daban un cierto carácter a las composiciones, limitaban las exploraciones musicales, es decir, imponían un límite, daban presente a una heteronomía. Así, algunas investigaciones buscaron lo que, en algunos casos, podríamos llamar *anomia* y, en otros, *autonomía*.

Es cierto que para cuando Schönberg y sus contemporáneos empezaron a trabajar en el atonalismo libre, algunos de los compositores más reconocidos habían ofrecido ya momentos en que las escalas tonales se dejaban de lado (entre los ejemplos más citados se encuentran ciertos pasajes que llevan al extremo el uso de la escala cromática en *Tristán e Isolda*, la opera de Richard Wagner estrenada en 1865). Sin embargo, no se conocían obras de la tradición occidental cuyo centro conceptual fuera específicamente el abandono de las escalas conocidas. Al menos desde 1900, Schönberg se dedicó a esa empresa. La atonalidad libre que elaboró en principio es, sin dudas, anómica (en su sentido de *informe*). Se trataba de anular las relaciones establecidas exógenamente, de modo que no pudiera operarse a partir de cualquier sonido de la secuencia una anticipación del siguiente. Su autonomía era la de un conjunto que está libre de un *nomos* externo sin tener, empero, un *nomos* propio. Podríamos describirla como tonalmente anómica.

Más tarde, hacia 1920, Schönberg fundó el dodecafonismo, que presentó una concepción tonal autónoma en toda regla. Esta corriente compositiva desechó el *nomos* tonal reinante en los siglos XVII, XVIII y XIX, pero regresó de la anomia de la libre atonalidad y estableció la necesidad de un *nomos* tonal propio, constituido sobre la elaboración de una serie de sonidos para cada pieza particular, es decir, exigía que cada una determinara normas de combinación que le fueran propias. Merece la pena señalar, de todos modos, el carácter *autónomo-heterónimo* del sistema: si por un lado otorgaba la posibilidad de establecer libremente las relaciones sonoras en cada obra, por otro imponía a todas ellas la condición de utilizar los doce sonidos de la escala cromática y de mantener a lo largo de la pieza la serie elegida.

Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria... (150)

Podríamos llamarlas escrituras o literaturas posautónomas. ([150])

Un primer cuestionamiento se hace inevitable. Ludmer se permite convertir en afirmación una discusión que hasta el momento no ha ofrecido seguridad alguna:

En [los clásicos latinoamericanos de los siglos XIX y XX] la realidad era “la realidad histórica”, y la ficción se definía por una relación específica entre “la historia” y “la literatura”. Cada una tenía su esfera bien delimitada. (152)

Para muchos de nosotros, la afirmación de que la historia y la literatura tuvieron en los siglos XIX y XX “cada una [...] su esfera bien delimitada” se presenta como inverificable. Nos resulta difícil no pensar contrapuntos: por ejemplo, los cientos de páginas que Hayden White ha dedicado a poner en cuestión esa idea (Cfr. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*). En verdad, es difícil no preguntarse directamente: ¿realmente *ocurrió* cabalmente esa “delimitación”? ¿Qué era la autonomía de la literatura? ¿Y la *esfera* de la historia? Ludmer responde por la primera:

Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma. (Ludmer, 2010: 153)

Pero la frase, sintética como se ofrece, carece realmente de poder descriptivo. En principio, es sencillo hablar de la especificidad de la literatura, siempre que no se diga de qué se está hablando. ¿Cuál era esa especificidad? ¿Específicamente a qué se dedicaba, qué hacía? ¿O es tan sólo una manera de referir un espacio simbólico propio, como quien dice “política, literatura, ciencia, religión...”? En ese caso, no es más que el señalamiento de la existencia de un campo, y está tan lejos de una descripción particular

de alguno de ellos como cualquier tautología (por ejemplo: la especie de las jirafas se define por ser una especie). “Autorreferencialidad”, como Ludmer misma reconocerá más adelante, es una característica que no se puede echar de menos al hablar de producciones contemporáneas (las supuestamente “posautónomas”). Luego, la segunda parte de la oración es una afirmación indefinida (o es una repetición). En principio, “[poder de] referirse a sí misma” es equivalente a “autorreferencialidad”. Por otro lado, “nombrarse a sí misma” es una afirmación ambigua. ¿Quiere decir que es la propia obra la que determina si ella misma es literatura? ¿Es la capacidad de darse nombre de literatura? (¿Y las obras contemporáneas ya no pueden hacerlo?) ¿O –una vez más– quiere indicar que la literatura (el ente, el campo, la disciplina) define sus propias reglas, que la literatura se da nombre como quien se da ley? En ese caso, siempre que no mencionemos cuáles son esas leyes particulares, no resulta muy distinto a blandir la “especificidad”. A continuación, ofrece un salto infinito: “un modo de leerse” no implica ni necesita ninguna de las características anteriores (si es que son más de una). Ya no está hablando de la obra, ahora se refiere a una investidura que se confiere a un objeto (en términos de Genette [1997] y Schaeffer [1999], es la diferencia entre “intencionalidad” y “atencionalidad”). Finalmente: “[un modo] de cambiarse a sí misma”. ¿Hoy no puede cambiarse? ¿Y antes de la era de la autonomía no *se* cambiaba? (¿Qué y quiénes están implicados en ese “se”?) ¿La posibilidad de cambio es realmente una característica perdida? Preguntas similares puede enfrentarse con las primeras formulaciones del texto: es evidente que cualquiera de los “criterios o categorías” que Ludmer ha elegido nombrar (“autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido”) mal pueden definir un campo autónomo atendiendo a que unos son heterónomos en relación con los otros o entran en directo conflicto con su autonomía.

Así, leer las premisas de Ludmer sin observar que en ellas se presenta como *ciclo histórico* un conjunto irresuelto de modelos y formulaciones sería olvidar doscientos años de discusión. Incluso podría utilizarse muy bien su notable *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Ludmer, 2000) en confrontación con sus propias formulaciones. Es decir, no es difícil pensar ese texto como una de las más duras críticas escritas contra gran parte de las ideas sobre la autonomía literaria que en su último libro Ludmer defendía sin dudar (aunque lo hiciera sólo para el pasado). Allí, entonces, se presenta un escollo insalvable. Aceptar que las de César Aira, Daniel Link, Fabián Casas o María Moreno son escrituras “posautónomas” implica también aceptar que las anteriores eran “autónomas”.<sup>79</sup>

Acaso la única opción disponible es la de suponer que el postulado de Ludmer es heurístico: en rigor, no se refiere a las obras, sino a las preguntas que se hacen los especialistas. La nuestra no sería entonces una época en la que nos preguntemos en qué reside la autonomía de una obra, de una práctica o de una cualidad de la percepción, sino algo diferente, diverso de la reflexión en la que nos esforzábamos por encontrar alguna particularidad irreductible. El prefijo “pos”, por su parte, es la evidente continuación, la sobrevida de un uso famoso por su equivocidad: posmodernidad, poshumanismo, posmarxismo, posestructuralismo, posmetafísica... ¿Pos? (¿Y no es “pos”, acaso, el señalamiento de una problemática elaborada conscientemente sobre nociones que se consideran caducas en el *nuevo marco*?)

---

<sup>79</sup> En *Autonomía del arte y autonomía de la estética*, Marcelo Burello ofrece un estudio histórico y a la vez especulativo de los caminos que llevaron a la postulación de la *autonomía del arte* hacia fines del siglo XVIII y a las inacabadas discusiones en torno de la problemática aun en nuestros días. Al cabo del cuidadoso estudio, no deja dudas sobre las dudas que produce dedicarse a una investigación de la noción:

Por decirlo redondamente: ¿cuál es el estatuto cultural de la autonomía del arte? ¿Es algo que existió, existe o existirá en algún lugar? ¿Se piensa aún, o se pensó alguna vez, que la obras de arte hacen algo que les es consustancialmente exclusivo y que no es *exactamente* ni enseñar, ni hacer reflexionar, ni matar el tiempo, ni ninguna otra función que también se cumple por otros medios? (Burello, 2012: 211)

En cualquier caso, la hipótesis de Ludmer se construye con arreglo a fines. Su definición atiende a la cuestión de cómo estas literaturas y escrituras “posautónomas” “fabrican presente” (151):

Como se ha dicho muchas veces: hoy se desdibujan los campos relativamente autónomos (o se desdibuja el pensamiento en esferas más o menos delimitadas) de lo político, lo económico, lo cultural. La realidadficción de la imaginación pública las contiene y las fusiona. (153)

La “realidadficción” que el texto busca acuñar como noción analítica es, sin lugar a dudas, una posible puesta en escena del mismo problema al que se dedican estas páginas. Pero, una vez más, dice poco respecto de su núcleo. Si ya no son autónomas, ¿cuál es su relación con el *nomos*? En los términos que le interesan a este trabajo: ¿la “posautonomía” es un tipo de heteronomía? ¿Es una anomia? ¿Qué tipo de anomia? Lamentablemente no hay indicios. Hacia el cierre, el texto de Ludmer vuelve sobre sus pasos:

Las escrituras posautónomas pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma [...]. Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente “literatura”. [...] Eso no cambia su estatuto de literaturas posautónomas. (155)

¿“Pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia”? ¿“Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura”? ¿“Eso no cambia su estatuto”? ¿Y en qué se basa ese estatuto entonces? ¿Qué o quién lo determina? (¿Qué quiere decir “totalmente «literatura»”? ¿Totalmente?) Si algo cabe reconocerle a “Identidades territoriales y fabricación de presente” es la intención de hablar de una contemporaneidad cuyo rasgo

principal (si es que es uno) es particularmente escurridizo. Pero lo único que une con claridad las narrativas que menciona (y resaltemos: en todos los casos se trata de textos de autores conocidos, es decir que reconocemos la función autor, podemos diferenciar sus estilos y estudiar los sentidos que generan en tanto escrituras; e indicamos a nuestros interlocutores nuestro campo de análisis a partir de sus títulos, de modo que hablamos de obras), decíamos, lo único que une las prosas narrativas que menciona es un momento de publicación y una región geográfica. *Posautonomía* es poco más que un término índice de un problema cuya puesta en palabras resulta difícil.

#### 4.c. La pregunta por la tipología narrativa. La pregunta por la periodización.

Nosotros transmitimos a las generaciones futuras aquello que nos interesa, aquello que nuestra atención considera e incluso dibuja a la luz de nuestra evolución pasada, pero no aquello que el porvenir habrá vuelto interesante para ellos a través de la creación de un interés nuevo, por una dirección impresa a su atención. (H. Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, 2013 [1934]: 30)

Un modelo de análisis narrativo puede utilizarse para preguntar por un individuo o por un grupo. En el primer caso, una novela específica, una nota en un portal de noticias, una anécdota cotidiana, el recuerdo de un sueño, un momento particular de la experiencia cotidiana, una película, una obra de teatro... pueden ser observados a partir de una analítica como la desplegada hasta aquí. La pregunta por su “particularidad” puede abrirse a partir de la consideración de *algunas* de sus dimensiones, a partir de una combinación específica que intenta centrarse en su diferencia respecto del conjunto (cualquiera sea) del que participe. Algunas hipótesis de lectura pueden esbozarse como ilustración: el modo en que la lógica de la narración opera con el reparto del entramado en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (2014), de modo de construir una temporación específica de tensión creciente; la relación entre lógica de la enunciación y reparto del mundo concebido como camino para oponer la narrativa de campaña que caracterizó las candidaturas de Daniel Scioli y Mauricio Macri en Argentina, en 2015<sup>80</sup>; el simbolismo que surge de la combinación de un reparto específico de un mundo

---

<sup>80</sup> En rigor, la concepción de un *ente p* colectivo es condición de posibilidad de la narrativa de muchas posiciones políticas —el comunismo, el peronismo, el fascismo, el socialismo, el anarco-comunismo—. También es cierto que muchos de estos casos (ciertos comunismos, muchos peronismos, sin dudas el fascismo) necesitan también de una narrativa en la que un *ente p* individual (el líder) cumple una función potente. Por otro lado, es usual que esas narrativas políticas se enfrenten con otras narrativas políticas, ejemplarmente el liberalismo (pero también cierto anarquismo individualista), que ponen en el absoluto centro al individuo, extendido a veces a un pequeño conjunto familiar (como en el socioliberalismo de Andre Comte-Sponville), y su “egoísmo” como punto de partida. Lo que caracterizó a Macri y a Scioli no es esa oposición, sino la inflexión particular que Macri constituyó para ese “yo” te hablo a “vos” (y en menor medida “a ustedes”) y la que Scioli constituyó para ese “yo” hablo para/por “nosotros”.

concebido y una lógica de la enunciación en el recuerdo de un sueño (este “yo” sueña con “ese” objeto en este sueño); la deconstrucción del sentido de la acción a partir de la combinación de particulares escalas de tiempo y una cierta lógica del entramado en la “prueba” escénica *El ritmo*, de Matías Feldman (2016); la irrupción de un uso inédito que modifica la proximidad de una herramienta o un objeto en el reparto del mundo cotidianamente narrado<sup>81</sup>; el manejo conjunto de la fragmentación de los cuerpos y el sonido fuera de campo a través de un reparto de la enunciación que abre el juego a un dispositivo narrativo inusitado en *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)...

Por supuesto, hay otra perspectiva posible: el análisis que busca hacer foco en un grupo. Una conclusión evidente del párrafo anterior es que una analítica de los procederes narrativos puede no tener por objetivo principal la confección de una tipología. Sin embargo, ya sea que el análisis se interese por las características de un conjunto, ya sea que busque en realidad el constructo respecto del cual un fenómeno específico se separa, el problema del grupo no puede ser eludido. Fundada para nuestra tradición en Aristóteles y su potencia clasificatoria, la cuestión llega a nosotros abierta a variadas distribuciones: *géneros* (teóricos o históricos), *modos*, *tipos* (ideales o no), *genericidades*, *estilos* (cfr. Ducrot y Todorov [1972], Genette [1977], Brooke-Rose [1981], Schaeffer [1983], Todorov [1987], Steimberg [1993]). Un punto de partida común a la mayoría de estas clasificaciones es la conciencia de que la descripción de cualquier agrupamiento debe operar sobre la combinación de más de un nivel de análisis<sup>82</sup>. En palabras de Schaeffer, se debe considerar “la copresencia de similitudes en niveles textuales diferentes; por ejemplo, en el nivel modal, formal y temático a la vez” (1988 [1983]: 178). No es difícil ampliar esta definición para el caso narrativo en su

---

<sup>81</sup> Sobre la noción de “proximidad” para la descripción de “lo cotidiano” puede consultarse *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000* (Federico Baeza, 2017).

<sup>82</sup> Los *modos* griegos que analiza Genette son la excepción, ya que pueden agruparse en función de una sola característica.

conjunto, ya sea dejando de lado la idea de que se trata sólo de niveles textuales, ya sea que se considere que “textual” es una metáfora que señala el campo de trabajo sobre el que opera cualquier lenguaje (y, por ende, cualquier matriz analítica). Más de un aspecto, entonces, es necesario para dar consistencia a los conjuntos<sup>83</sup> que pueda elaborar cualquier teoría. Sin embargo, existe un problema complementario: no es posible creer ingenuamente que se considerarán *todas* las dimensiones posibles de un fenómeno. Todo conjunto narrativo se establece sobre una sinécdoque: una combinación de unos pocos aspectos de un complejo narrativo elevada a característica central de una narratividad. El problema será siempre el tipo de representatividad con que se intenta investir a la combinación señalada. Pero, antes de referirnos a esa cuestión, no puede eludirse la pregunta sobre cómo opera un modelo para dar justificación a una clasificación específica.<sup>84</sup>

Es pertinente volver a una cuestión previa: la oposición entre los modelos que clasifican sus objetos sobre la base de procesos deductivos y los que lo hacen de acuerdo a metodologías inductivas. En su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ducrot y Todorov formulan la diferencia fundamental: el enfoque deductivo “*postula* la existencia” de determinados entes “a partir de una teoría”; el enfoque inductivo “*comprueba* la existencia” de determinados entes “a partir de la observación de un período” (2003 [1972]: 178 y 179). Podemos decir, así, que géneros (empíricos o históricos), estilos y genericidades, aun con sus diferencias, tienen en común el hecho de que no pueden ser “postulados”, sino sólo observados en algún sistema cultural datado (espacial y temporalmente). En cambio, los modos, los “tipos ideales”, los

---

<sup>83</sup> “...la construcción del concepto de modelo es estrechamente dependiente, en todas sus etapas sucesivas, de la teoría (matemática) de conjuntos.” (Badiou , 2009 [2007/1968]: 103)

<sup>84</sup> “El problema no es, no puede ser, el de las relaciones representativas del modelo y de lo concreto, o de lo formal y de los modelos. El problema es el de la historia de la formalización. «Modelo» designa la red cruzada de retroacciones y anticipaciones que tejen esta historia...” (Badiou , 2009 [2007/1968]: 124)

géneros teóricos pueden utilizarse para establecer una clasificación de acuerdo a parámetros fijados de antemano. Por ejemplo, Genette enseña que, de acuerdo a cómo los concebían los griegos, “los modos son categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal” (1988 [1977]: 227-228): una vez postulada la diferencia (¿cuál es la situación de enunciación, habla sólo un “narrador/poeta”, hablan sólo los “personajes” o hay una mixtura de focos de emisión?), es posible aplicarla en el análisis de cualquier fenómeno de cualquier cultura y época humana, aunque no las conozcamos. No dejemos de observar, de todas maneras, que el pasaje de esa clasificación “modal” a una clasificación de género (aunque sea teórico) necesita de algún otro aspecto. Así, el modo de enunciación combinado con un cierto reparto del mundo (¿son personajes “superiores” o “inferiores”?) separará a la tragedia de la comedia.

Una defensa amplia de la utilidad del método deductivo puede leerse en palabras de Christine Brooke-Rose, para quien los “géneros teóricos” permiten, en primer lugar, “distinguir en todo género lo que es «puro» de lo que no lo es (de acuerdo con los criterios que se hayan establecido)”, y aun tomando en cuenta que “el género puro puede que no exista...”; en segundo lugar, también permiten “predecir, según dichos criterios, cualquier posible desarrollo (futuro o ya existente, pero desconocido)” (1988 [1981]: 64 y 65). Enfrentado con esta postura, una crítica severa de la versión “deductiva” puede encontrarse en “Géneros, «tipos», modos” de Genette, para quien la deducción tiene un alcance limitado –se ha visto, puede describir modos (1988 [1977]: 227)–, pero necesita de algo más para caracterizar un fenómeno cultural específico:

la novela de espionaje hubiera sido perfectamente imprevisible para un teórico de la poética del siglo XVIII, y otras muchas especies por venir nos resultan hoy día inimaginables. (1988 [1977]: 228)

No hay ningún nivel genérico del que pueda afirmarse que es más «teórico», o que pueda ser alcanzado por un método más «deductivo» que el resto: todas las clases, todos los subgéneros, géneros o súper-géneros son categorías empíricas, establecidas por la observación del legado histórico... (1988 [1977]: 229)

A este alegato pueden sumarse la crítica que Schaeffer hace a la categoría de *género*, cuando se la entiende simplemente como conjunto de fenómenos “unidos por lazos de reduplicación” (Schaeffer, 1988 [1983]: 178), y la crítica que el mismo Genette hace a los “tipos ideales”, como “clases más amplias y menos específicas” (Genette, 1988 [1977]: 229). En el mismo sentido, Tinianov había escrito cincuenta años antes que “tendemos a denominar los géneros según *rasgos secundarios*” (1978 (1927): 94). En síntesis, un problema difícil de eludir es que una clasificación deductiva corre siempre el riesgo de no decir demasiado de ningún fenómeno concreto, dejando en la oscuridad todo aquello de cada objeto de estudio que no sea iluminado por los “criterios que se hayan establecido” previamente. Sin embargo, no hay que olvidarlo, la potencia de una tipología deductiva es pragmática. A diferencia de los “géneros históricos”, que describen (o intentan describir) lo que existe o ha existido, una tipología “ideal” o de “géneros teóricos” sirve en la construcción de criterios útiles para ordenar un campo de estudio cuyos elementos concretos aún no se conocen. Por ejemplo, si decido que quiero hacer una investigación sobre “literatura infantil”, puedo determinar de antemano las características que me habilitarán a seleccionar objetos para construir mi corpus: buscaré narrativas que cumplan una cierta lógica de la narración, es decir, buscaré la construcción de un cierto narratario (y me importará menos el reparto de la narración, es decir, dejaré a un lado si son procederes contruidos sólo sobre palabras o si son soportados por palabras e imágenes); luego, buscaré un cierto reparto del mundo, es decir, elegiré de acuerdo a las características del tipo de ente *p* que presente (y no de

acuerdo a la lógica del mundo, que podrá ser sobrenatural o no, estable o inestable, dedicarse a lo alético, lo axiomático, lo deóntico o lo epistémico, etc). Por último, vale señalar que no deja de ser interesante que sea Genette quien más vehementemente ataque el enfoque deductivo. Acaso puede atenderse al año de publicación del artículo, 1977, para ver allí la clausura, el reconocimiento definitivo de las limitaciones irremediables de un proyecto estructuralista que Genette mismo, Barthes, Todorov, Greimas y tantos habían alimentado. No podemos olvidar el modo en que el Barthes estructuralista defendía la deducción diez años antes:

¿Qué decir entonces del análisis narrativo, enfrentado a millones de relatos? Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo; se ve obligado a concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una «teoría»), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural. (Barthes, 1982 [1966]: 11)

Ahora bien, la analítica desplegada en esta investigación en los capítulos previos parece invitar a una sistematización marcada por un enfoque fundamentalmente deductivo: ordena las problemáticas en dimensiones y niveles y acaso permite por un momento la ilusión de una clasificación prefigurada. Sin embargo, un problema crucial la limita fuertemente. A diferencia de las perspectivas estructuralistas en que sin embargo tanto abrevia, esta investigación niega para buena parte de los niveles de análisis tomados en cuenta que puedan conocerse de antemano sus posibilidades de resolución o actualización.<sup>85</sup> Es decir que lo que nuestro modelo analítico señala son sólo campos de

---

<sup>85</sup> Recuérdense como caso ejemplar de enumeración “exhaustiva” las 31 funciones que, según Propp, constituirían la lista de posibles sobre la que se construye todo cuento popular (1972 [1928]).

investigación, de discusión, no casilleros seleccionables. Permítase ejemplificar esta diferencia con la teoría de Hayden White. Según el modelo que presenta en *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1992 [1973]), las construcciones históricas pueden describirse sobre la base de las posibilidades ofrecidas por la combinación de tres tipos de modos:

<i>Modo de tramar</i>	<i>Modo de argumentación</i>	<i>Modo de implicación ideológica</i>
Romántico	Formista	Anarquista
Trágico	Mecanicista	Radical
Cómico	Organicista	Conservador
Satírico	Contextualista	Liberal

Un modelo de este tipo, si se tomara ingenuamente como ideal deductivo, ofrecería como resultado obligatorio la idea de que existen sesenta y cuatro resoluciones posibles ( $4 \times 4 \times 4 = 64$ ) de construcción histórica. ¿Dónde está el problema? Sencillamente en que las posibilidades para cada modo no pueden ser consideradas exhaustivas.<sup>86</sup> Para dar un ejemplo sencillo, el populismo, como lo analiza por ejemplo Ernesto Laclau en *Crítica de la razón populista* (2011), no existe aquí y no se entiende cómo entraría en escena en un análisis que se atuviera a esta caracterización. Lo interesante del modelo de White es la idea de que para analizar una construcción histórica hay que tomar en cuenta tres *modos* (en realidad, tres niveles modales más una operación tropológica), no cada una de las *etiquetas* que elige. Anarquista, radical, conservador y liberal son rótulos que dependen ineludiblemente de un movimiento inductivo. En favor de la crítica de Genette a la fe deductiva, hay que decir que no hay manera de declinar el análisis de los

---

<sup>86</sup> Vale una aclaración. White avanza en sus análisis construyendo tipologías útiles a sus fines. Lo hace no sin reparos, ya que no es ingenuo respecto del problema de la exhaustividad. La constitución de campos o niveles a partir de tetralogías es frecuente en White, pero es importante indicar aquí que no hay razón alguna que obligue a adoptarlas. Como trataremos más adelante, lo que es verdaderamente interesante de su modelo son los niveles de análisis y las posibles relaciones entre ellos, no tanto sus tipologías.

modos y los tropos sino a partir de una inducción. No podemos tomar los mundos posibles concebidos en esa lista como si cubrieran todas las alternativas realizables. Pero nótese que aceptar un trabajo como el de White es aceptar *también* una perspectiva deductiva: las dimensiones a analizar son en realidad invitaciones a operar a partir de una deducción inicial. Así: si se me ofrece un texto histórico, puedo *deducir*, antes de leer una sola de sus palabras, que enfrentaré algún modo de tramar, algún modo de argumentación, algún modo de implicación ideológica. Inducimos *casos* de acuerdo a dimensiones que *deducimos* de una teoría. No hay camino de deducción virtuosa ni camino de inducción pura, no hay manera de evitar su contaminación mutua. En lo que respecta a nuestro trabajo, las dimensiones y sus niveles implican siempre algún grado de deducción. Al mismo tiempo, aunque es posible señalar las dimensiones de las que emerge la narratividad (con anterioridad a la evaluación de un corpus específico), no ocurre lo mismo con las alternativas que ofrecen. Sus resoluciones varían, o pueden variar, de modo no predecible. Sólo unas pocas de las problemáticas observadas en la segunda parte permiten una construcción hipotética anterior al análisis de cualquier corpus. Es decir, es cierto que es posible imaginar, en cuanto al tiempo de la narración, que un proceder narrativo tendrá que optar por fuerza entre la narración ulterior, la posterior, la simultánea o la alternada; sin embargo, no hay posibilidad alguna de prefigurar cuáles son las posibles temporaciones (¿pueden catalogarse realmente los afectos, los estados de ánimo?), ni las posibles escalas temporales, ni cuántos y cómo son los repartos posibles del entramado que no correspondan a la organización “introducción-nudo-desenlace”, etcétera. Incluso en aspectos que parecen predecibles, lo que encontramos en realidad es un polo positivo “conocido” y uno negativo, siempre a la espera de recibir una caracterización inductiva. Por ejemplo, cuando Martínez y Scheffell oponen los mundos “estables” a los “inestables” (2011: 184), las

características del segundo caso son imposibles de deducir. Prefigurar las resoluciones de cada dimensión de análisis no es una tarea realizable no sólo porque es quimérica la ilusión de llevar a cabo un estudio que tome en cuenta todos los procederes narrativos pasados y actuales, sino también porque, como gustaba insistir Bergson, si miramos la historia, es fácilmente rebatible suponer que el futuro será una repetición de lo ya ocurrido. Si intentáramos predecir todo lo que es posible y luego sobre la base de eso ubicar cada cosa en un casillero, si sólo intentáramos observar una actualización de un conjunto de procederes narrativos previamente existentes, ya como ideales platónicos, ya como posibles leibnizianos, no podríamos hablar de novedad, de mutación, de informalidad.

Si desde un comienzo nos hemos permitido utilizar la noción de “modelo”, no ha sido motivados por la ilusión de construir parámetros rígidos de representación de un objeto o de un conjunto de objetos, sino bajo la idea de que estamos en busca de un modelo en tanto modo de “articulación conceptual” (Badiou, 2009 [2007/1968]: 115). Las herramientas y las reflexiones recorridas hasta aquí, entonces, pueden ciertamente ponerse en juego desde enfoques en que prime una operatoria deductiva tanto como una inductiva. La elección de la perspectiva depende menos de la pregunta por una “mejor” manera de utilizar las herramientas que del objetivo de la empresa específica de análisis, pero ninguna estará jamás intocada por la otra. Ni siquiera en el caso de un fenómeno observado en su *particularidad* es posible observar inducción pura: además de señalar (algunas de) las dimensiones o los campos analizables en su narratividad, la deducción permite entender el horizonte de posibilidades “esperables” que, en su no-realización, abren el juego a la sorpresa, al desconcierto, a la maravilla, a la confusión, al pasmo... Su “particularidad” es descriptible sólo en función de un juego entre la deducción y la inducción.

Ahora bien, cuando hablamos de *procederes narrativos* en tanto *conjuntos*, es decir, en tanto agrupamientos de procedimientos narrativos específicos, la pregunta necesaria es: ¿de qué es representativa tal “clase”? Porque no hay clase sin razón del agrupamiento. Una analítica de los *procederes narrativos* que busque conjuntos siempre trabajará en función de un objetivo otro que el propio análisis. Analizamos el proceder narrativo común a un conjunto de fenómenos *con miras a*. El polo magnético “positivo” del análisis puede ser una discusión política o una discusión estética (que son y no son lo mismo), una discusión filosófica o histórica, una discusión sociológica o antropológica, una discusión psicológica o psicoanalítica, una discusión que combine cualquier de esos campos de batalla... pero no hay una posible clasificación de los *procederes narrativos* “en sí mismos”. Cuando se la presenta así, no es más que una descripción metodológica que oculta en el fondo sus *miras a*. Por eso, si una cierta idea de “representatividad” es necesaria para todo agrupamiento, no puede faltar la pregunta por ella. En la caída de la posibilidad de establecer una tipología *puramente* deductiva de los *procederes narrativos* sucumbe también cualquier “neutralidad” del análisis.

¿Qué agrupamos, entonces, cuando hablamos de un conjunto de narratividades? Todo proceder narrativo emerge de un complejo de problemáticas pertenecientes a diversas dimensiones, emerge de un complejo que combina heteronomías, autonomías y anomías (informes o mutantes). En la consideración que se dé a los *nomoi* que lo compongan puede hallarse una puerta de entrada productiva al problema de la tipología. Los géneros históricos, por ejemplo, están formados por producciones que comparten un cierto proceder heteronomizado, es decir, son producciones que agrupamos porque presentan isomorfismos<sup>87</sup> que son el efecto de regulaciones exteriores a ellas. El nacimiento de un género, por otro lado, puede ser entendido como una mutación, un

---

<sup>87</sup> “...*todo* grupo es isomorfo con un grupo de sustituciones.” (Badiou , 2009 [2007/1968]: 123)

tipo de anomia: “¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros” (Todorov, 1988 [1987]: 34); toda versión de un mundo está siempre elaborada con la “estofa” de otros mundos (Goodman, 1990 [1978]). Por supuesto, sin embargo, no todo agrupamiento habla de una heteronomía. Si nos propusiéramos reunir todas las narrativas cuyos *entes p* son objetos cotidianos animados, estaríamos probablemente reuniendo autonomías. Por último, para complicar más el asunto: *autonomía*, *heteronomía* y *anomia* nunca dejan de ser términos relativos. Así, si podemos decir que la presencia de un *hard boiled* y una *femme fatale*, por ejemplo, en *El halcón maltés* de Dashiell Hammett (1969 [1929]), son rasgos autónomos de la novela negra como sub-*serie* caracterizada frente a otra sub-*serie* (por ejemplo, el *detective* y el *ayudante* de la novela de enigma), también podemos decir que funcionan por otro lado como regulaciones heterónomas para cualquier producción específica posterior a la fundación del género.

Considerar la combinación de *nomoi*, la deducción por niveles de análisis y la inducción de resoluciones específicas nos permite luego enfrentarnos con el problema de la *época*, problema cuya relación con la cuestión de la tipología es singularmente fuerte. Porque aun si lo que se pretende es una mirada transhistórica, el trabajo tiene que detenerse o al menos dejar abierto el lugar a la reflexión sobre cómo los procederes se suceden unos a otros, cómo se engendran, cómo mutan a partir de los anteriores. Una analítica puede pretender ser transhistórica, puede incluso pretender que establece una tipología transhistórica, pero sabe que todas las inducciones de caso son históricas: me es dado afirmar que todos los procederes narrativos siempre podrán verse emergiendo de un complejo que relaciona temporalidad, logicidad y reparto de lo sensible, pero no puedo decir cómo serán todos los procederes del futuro (ni, en rigor, cómo pueden haber sido todos los del pasado).

Esta consideración busca atender a la noción de *serie* como la abrieron los formalistas rusos, ejemplarmente Tinianov en “Sobre la evolución literaria” (1975 [1927]). Desde entonces, aunque aquí y allá no cesen los regresos a idealismos o historicismos simplistas, sabemos que las relaciones entre el tiempo social y las series de los campos que componen una comunidad (local, nacional, continental, global) no pueden ser consideradas ingenuamente. Pensar que la serie narrativa cambia en función de un “hecho histórico”, por ejemplo, que la narrativa cambió por la caída del muro de Berlín, es comparable en su candidez a pensar que los hechos históricos ocurren porque ha habido un cambio en determinada serie, por ejemplo, que el muro de Berlín fue tirado abajo porque hubo una modificación en la serie narrativa. ¿Qué motiva qué? Esa pregunta no tiene respuesta sencillamente porque no está formulada correctamente. Al igual que cualquier serie, la serie narrativa es una concepción analítica y, una vez más, está conformada por procederes emergentes de la combinación de diversos *nomoi*, que son los que cambian y pueden ser cambiados a lo largo del tiempo social para cada comunidad. Así, puede decirse que la caída del muro de Berlín modificó ciertas regulaciones “mentales” y con ello ciertos *nomoi* que participan de los complejos de los que emerge la narratividad; a la par, es difícil no reparar en que la modificación de ciertas concepciones narrativas tienen que haber influenciado en las decisiones de la cúpula que decidió su derrumbe (¿qué imaginaban que ocurriría socialmente luego de hacerlo?, ¿qué camino narrativo los había llevado a esa situación?: he allí una cuestión que sólo puede ser respondida atendiendo al modo narrativo de articulación de la comprensibilidad de un mundo). Preguntar por el “tiempo social” no puede ser equivalente a pensar el tiempo de ninguna serie particular. No todas las series que componen nuestra vida social cambian en simultáneo: cada serie “no coincide ni en su ritmo ni en su carácter con las series que le son correlativas, debido a la naturaleza

específica del material que maneja” (Tinianov, 1975 [1927]: 97). La narrativa, al igual que cualquier recorte de la experiencia, no “expresa” a su época como tampoco la ignora. En cambio, es necesario atender a que todo proceder narrativo es en algunos de sus componentes expresión de su tiempo, pero en otros es intempestivo, en otros anacrónico, en otros prefigura un cambio (es una mutación), en otros habla sólo de la evolución de la serie (es una autonomización), etc. Por ejemplo, *Casablanca* (1942), la película de Michael Curtiz, muestra en la elección y la producción de su casting lo que era considerado bello o elegante para su época. He allí un aspecto heteronomizado de su carácter: no es una película cuyo reparto del mundo esté construido sobre una idea propia de belleza o elegancia (aunque sin dudas la alimenta). Por otro lado, mezcla elementos de al menos dos géneros de la época (el melodrama y el drama histórico). He allí un aspecto anómico-mutante de su carácter: no hay determinación exterior a la película ni interior a la película o la serie cinematográfica que explique completamente su combinación de lógicas de entramado. Tal vez pueda ser leída como un rasgo de la época, pero nótese que aquí el movimiento sería inverso al de la belleza/elegancia de su casting. Es este aspecto de la película (de esta entre otras) el que determina lo que luego será considerado característico del cine de esa época: la combinación de lógicas del entramado no expresa entonces su tiempo social, sino que constituye un momento dentro de la serie narrativa cinematográfica que luego, acaso, podrá considerarse determinante del “tiempo social”, es decir, podrá considerarse influyente en otras series. Para más dificultades, he allí un rasgo (la combinación de melodrama y drama histórico) que podrá constituirse a partir de entonces como un rasgo autónomo de la serie narrativa en relación con el resto de las series que se consideren (la de la disciplina histórica o la sociológica, por ejemplo). Por lo demás, encontrar qué (si algo) “expresan” conjuntamente *Casablanca* (Michael Curtiz) y *El viejo Hucha* (Lucas Demare) no sería

sencillo, y muchos menos lo sería pensar cómo se relaciona la narratividad de esas dos con *La ventana siniestra* (Chandler) y *El extranjero* (Camus), producciones todas dadas a conocer el mismo año (1942). ¿Podrían ser agrupadas para *hacerlas* decir algo conjunto? Tal vez sí, pero sólo si somos capaces de encontrar algo, un isomorfismo, y aun así no está claro que toda reunión tipológica hable efectivamente de su época. Por ejemplo, podríamos buscar una heteronomía que los determinara por igual: ¿podrían *Casablanca* y *La ventana siniestra* hablarnos del modo en que un estado de la lengua inglesa afecta la narratividad? (¿pero entonces, no deberíamos también tomar en cuenta los juegos lingüísticos autonomizadores o anomizadores que pudieran mostrar?). ¿Encontraríamos una diferencia con la narratividad de *El viejo Hucha* y *El extranjero*, diferencia fundada en el hecho de que estas dos no tienen en el inglés uno de los fundamentos del reparto de su narración? Otro ejemplo, diez años posterior. Hipoteticemos que existe una correlación que nos permite buscar una autonomía o una autonomización cuya función es equivalente para *Esperando a Godot* (Beckett) y *El viejo el mar* (Hemingway): ¿son comparables en su apertura a un cierto mecanismo de alegorización? Si respondemos afirmativamente, ¿estamos habilitados a suponer que eso dice algo de 1952, año en que fueron dados a conocer? Siguiendo en el mismo año, podríamos buscar una anomia o un grupo de anomias que se revelaran contra un mismo aspecto estabilizado de construcción: ¿son *Esperando a Godot* y *Subida al cielo* (Buñuel), aunque tan desiguales, encuadrables en un conjunto que explorara los escapes, los intentos de fuga respecto de los repartos del entramado “clásicos”? Si se atiende a estos ejemplos, se enfrentará una diferencia fundamental entre unas agrupaciones y otras. La construcción de la belleza o la elegancia que puede encontrarse en *Casablanca* así como la pregunta por la influencia del estado de la lengua en *Casablanca* y *La ventana siniestra* hablan efectivamente de su época, o son preguntas que intentan

hacerlo. ¿Pero en qué hablarían de su época el modo en que se abren a la alegorización *Esperando a Godot* y *El viejo y el mar*? ¿No son comparables a las alegorizaciones latentes en *El proceso* (Kafka) y *Moby Dick* (Melville), que son veinticinco y ciento un años anteriores, respectivamente? ¿Es la misma “época”? He aquí, acaso, la pregunta crucial: ¿qué se entiende por *época* cuando se habla de un proceder narrativo?

A grandes rasgos, esa pregunta tiene tres intentos de respuesta posibles. El primero se asienta principalmente en algún campo de la “serie” narrativa (se enfoca en sus procesos autónomos y anómicos “propios”): dice, por ejemplo, que la narrativa de superhéroes de comics se caracterizó primero por recorrer problemáticas sociales (*Superman* y la lucha contra el crimen, en 1938) y recién unas décadas después hizo lugar a problemáticas individuales o existenciales (*Spiderman* y los afectos adolescentes, en 1962). Eso es efectivamente una periodización interior al campo de la narrativa de comics dentro de la “serie” narrativa. No necesita de ningún “exterior” para establecerse. Los años no son aquí tratados en su relación con ningún rasgo de otra serie temporal social: esta periodización no habla necesariamente de 1938 o de 1962, indica simplemente que un rasgo vino antes que el otro. Acaso, que uno es una mutación proveniente del otro. Como este, no hay campo de fenómenos narrativos que no pueda ser indagado en su devenir “interior”.

En segundo lugar, otra perspectiva para la pregunta por la época intentaría salir del campo específico para centrarse en la “serie” narrativa en su totalidad. La complejidad de esta perspectiva es la razón misma de la utilización de comillas para la noción de “serie” como se la utiliza aquí. ¿Existe la “serie” narrativa a escala global? ¿No es siempre *sólo* un conjunto de campos lo que puede ser puesto en contacto? De otro modo, si tomara en consideración (aunque sea idealmente) la totalidad de la narratividad en el mundo, ¿sería capaz de señalar alguna época con la precisión que me

permite, por caso, la narratividad de los comics de superhéroes? Entiendo que no. La “serie” narrativa no existe, no puede existir, en tanto campo de estudio histórico *totalizable* a escala global. La diversidad de comunidades del planeta, entre las que se cuentan o se deberían contar algunas no-contactadas, como ciertas tribus amazónicas, lo impide.<sup>88</sup> En cambio, sí es posible concebir conjuntamente la narratividad de un número, mayor o menor, de campos atravesados por una narratividad interconectada. Se puede, por ejemplo, proponer que hay una relación entre los procederes narrativos, proliferantes en su lógica del entramado e imprevisibles en su reparto del entramado, de las novelas de César Aira y las películas de Martín Rejtman, que son posteriores a los procederes narrativos con lógicas y repartos del entramado más “clásicos” de las novelas de Adolfo Bioy Casares y las películas de Leopoldo Torre Nilsson. Aunque menos preciso que el caso anterior, estoy aquí aun refiriéndome a rasgos “internos” de una “serie” narrativa.

En tercer lugar, la pregunta por la época puede enfocarse en qué, si es que algo, dice de 1962 el cambio que expresa *Spiderman*, o qué dice de los últimos treinta años el desarrollo de poéticas como las de Aira y Rejtman. En este tercer caso, necesariamente, la “época” ya no está invocada como un ordenamiento propio de ningún campo

---

<sup>88</sup> Es cierto que existen, particularmente en el campo de los estudios de literatura comparada, intentos de “mundialización” del campo de estudio. Un conocido ejemplo de esta perspectiva es el que Franco Moretti ofrece en “Conjeturas sobre la literatura mundial”, donde observa, por caso, que para la literatura de la segunda parte del siglo XIX puede encontrarse un patrón para muy diversas culturas (periféricas): “un triángulo: forma extranjera, material local, y *forma local*. Simplifiquemos un poco: *argumento* extranjero; *personajes* locales; y después, *voz narrativa* local. Y es precisamente en esta tercera dimensión donde estas novelas parecen ser más inestables” (Moretti, 2000: 73 y 74). Aunque no corresponde extenderse aquí sobre una discusión tan amplia, permítase señalar que esa hipótesis puede tener importantes (pero limitados) alcances para el estudio de la *literatura*, no está claro que pueda extenderse fácilmente así para la *narrativa* en conjunto. La *novela*, que es el centro de muchos de los estudios que promueve, es un archigénero nacido en Europa, de ahí que tenga sentido encontrar patrones en su despliegue a nivel mundial. La *narrativa*, por su lado, como se ha repetido en esta tesis, excede con mucho a la literatura, en particular, excede con mucho a las formas literarias narrativas europeas. No puede considerarse que haya una relación centro-periferia que funde sus desarrollos para todos los países. Con Franco Moretti, no se duda aquí de la utilidad de los estudios literarios comparados, a los que sin duda esta tesis les debe mucho. Sin embargo, teniendo en cuenta que nuestro objetivo es señalar el problema para la narrativa como modalidad de articulación de la comprensibilidad de un mundo, no parece consistente considerar que exista una regla que permita estipular el uso de un proceder narrativo u otro a escala global.

específico. Esta noción de época lo atraviesa todo. Es el emergente de una combinación de fenómenos que se extienden por el campo social de un modo no delimitable. Esta *época* no es ninguna acción, no está en ningún objeto o ente material aprehensible. *Época* no refiere un contenido, sino un conjunto de relaciones. Entiendo que es algo que enseñan o defienden “a la par” Marx y Heidegger.

Marx:

Toda la historia de la sociedad humana hasta el día es una historia de luchas de clases (Marx y Engels [1848] 2003: 41).

...sólo se trata de *personas* en la medida en son la *personificación de categorías económicas, portadores de determinadas relaciones e intereses de clase*. Mi punto de vista, con arreglo al cual concibo como *proceso de historia natural el desarrollo de la formación económica-social*, menos que ningún otro podría responsabilizar al individuo por relaciones de las cuales él sigue siendo socialmente una creatura... (Marx, 2010 [1867]: 8)

Heidegger:

Pero ¿qué es entonces lo que hay de pasado en el útil? ¿Qué *eran* las «cosas», que ya no lo son hoy? Siguen siendo el mismo útil –pero fuera de uso. Mas, supuesto que estuvieran aún hoy en uso, como tantos enseres domésticos heredados, ¿es que ya no serían históricas? Lo mismo si están en uso que fuera de uso, lo cierto es que ya no son lo que eran. ¿Qué es lo «pasado»? No otra cosa que el *mundo* dentro del cual, pertenecientes a un plexo de útiles, hacían frente como algo «a la mano» y resultaban usadas por un «ser ahí» que «era en el mundo» «curándose de». (2009 [1927]: 410 y 411)

Vale decir, tras las palabras de Marx, que para describir una época es necesario tomar en cuenta el conjunto de relaciones que las partes tienen con los medios de producción: no son las gentes por separado, ni sus acciones “en sí mismas”, lo que define cada etapa

histórica, sino el conjunto de relaciones lo que define su historicidad. Vale decir, tras las palabras de Heidegger, que la historicidad de una “cosa” depende de su pertenencia a un “plexo de útiles”, que una época es el mundo en el que se encuentra. La época no está en las características de un cuchillo (hay, hoy, cuchillos de muy diferentes épocas, y puedo empuñarlos) ni en la descripción física del movimiento que hace la mano que lo utiliza (puedo reproducir al menos aproximadamente cualquier movimiento “humano”). En el mismo sentido, ya sea como “acción” de un animal (como narración), ya sea como “cosa” o como “útil” (como mundo concebido, como historia relatada), ningún proceder narrativo es de ninguna época. Son las relaciones en las que un proceder narrativo se encuentra inmerso lo que sirve para hablar de una época, es su lugar en una comunidad lo que es en verdad época. Hay para nosotros hoy una contemporaneidad en *El matadero*, escrito por Echeverría entre 1838 y 1840, que *Juvenilia*, terminada por Cané alrededor de 1884, ha perdido hace tiempo. ¿No es el *Quijote* (1605 y 1615) aun hoy contemporáneo en varios de sus aspectos? ¿No lo es *Hamlet* (circa 1601)?

Pensado en función de su época “social”, todo proceder narrativo se abre según lo anterior a dos perspectivas: por un lado, un análisis que busque qué representa del siglo XVII el *Quijote* buscará en rigor el desarrollo de una pregunta por las heteronomías que lo habitan. Sin embargo, es evidente que sus características no se agotan allí. Hay una serie de aspectos *intempestivos* (vale decir, fuera de su época), autónomos o anómicos, que son también, y acaso especialmente, los que dan su particularidad a la novela. La contemporaneidad que podemos atribuir hoy al *Quijote*, entonces, debe abrirse a los juegos posibles entre esas mismas perspectivas. Así, afirmar que hay en sus rasgos heterónomos algo que consideramos contemporáneo a nosotros es afirmar que la época en que Cervantes escribía comparte con la nuestra una serie de regulaciones que permanecen desde entonces (por ejemplo, sociales: el reparto del

mundo se asienta en una sociedad de clases, algunos de cuyos posibles alcances están representados en el cruce de relaciones afectivas y jerárquicas que vinculan a los dos personajes centrales, alcances que nos *hablan* aun hoy de *nuestras* maneras de cruzar afectividad y jerarquía social). A la vez, también es posible afirmar que hay en el *Quijote* un juego metaliterario, nacido a comienzo del siglo XVII de una mutación operada sobre las novelas de caballería, que habla aun hoy del modo autónomo en que la narrativa es capaz de plantear algunas de sus propias normas de regulación. Una vez más, podría alguien interrogarse acerca de por qué *en ese preciso momento*, y no en cualquier otro, emergió ese rasgo: a eso sólo se puede responder que en la propia pregunta se implica un paradigma mecanicista según el cual *todo* fenómeno expresa a su época, es decir, se puede responder que la propia pregunta niega la posibilidad real de una anomia de mutación, niega la subsiguiente autonomía y niega la posibilidad también de cualquier informidad. Vale decir: o bien las mutaciones y la informidad (lo “nuevo”) existen, de modo que no expresan el mundo del que emergen, o bien todo fenómeno expresa el mundo del que emerge, y entonces no hay nada que pueda ser llamado “nuevo”. Contra la pregunta que se enfoca en la causa de una mutación o de una informidad, entonces, es adecuado explicitar aquí una petición de principio a tono con la idea compleja de *emergencia* que ha enmarcado esta investigación desde el comienzo: las mutaciones y las informidades existen, no pueden ser descritas sino en línea con la noción matemática de azar<sup>89</sup>, y así como no pueden ser predichas, tampoco pueden ser causalmente explicadas. *El Quijote* no *pertenece* a una época en todos sus aspectos, es la lectura la que buscará y señalará heteronomías de época (de *esa* época, pero acaso también de *esta* época), o anomias mutantes (nacimientos de autonomías) y anomias informes, que son intempestivas por definición, es decir, que no dicen algo

---

<sup>89</sup> Una serie que no puede ser obtenida mediante un algoritmo más corto que la serie misma

específico del mundo del que surgen. Si acaso, pueden ser en cambio utilizadas para reflexionar acerca del mundo que *abren*, y que tal vez sea, en algunos de sus aspectos, aun el nuestro.



## 5. Vida cotidiana, Historia y Ficción: tres acentuaciones de la experiencia narrativa

Toda apreciación sobre los procederes narrativos que se afirme en una idea de exclusividad para los objetos que contempla es falsa. Articular narrativamente la comprensibilidad de un mundo (real, posible, falso, ficcional o ficcionado; futuro, presente o pasado; propio o ajeno; individual o comunitario) es una actividad que se desarrolla a partir de un complejo con múltiples dimensiones. No hay ficción narrativa que sea absolutamente autónoma, ni articulación narrativa que pueda ser considerada “puramente” histórica, ni construcción o reconstrucción de la vida cotidiana que no esté conformada por el uso, consciente o inconsciente, de la variedad irreductible de herramientas y materiales que componen la experiencia narrativa. Construimos eso que llamamos Historia a través de investigaciones y textos que hacen a la propia disciplina histórica, pero también a partir de ficciones y anécdotas/vivencias cotidianas. Creamos ficciones con pedazos de realidad, que no dejan de hablar de lo real por el sólo hecho de formar parte de mundos imaginarios, y con pedazos de cotidianidad, que no dejan de hacer nuestro día a día por el sólo hecho de iluminar mundos posibles desconocidos para nosotros. Componemos nuestra vida cotidiana con procederes narrativos de lo cercano, iteraciones levemente mutables, que no ahorran en fragmentos ficcionales ni en pedazos de Historia, fragmentos y pedazos que no dejan de ser ficciones ni Historia, pero tampoco cancelan nuestra experiencia de la cotidianidad. ¿Deberíamos por ello dejar de hablar de Historia, de Ficción y de Vida cotidiana en relación con la narrativa? De ningún modo. En todo caso, es más útil renunciar a aplicar con rigor excluyente las definiciones por oposición combinatoria (Martínez-Scheffel)<sup>90</sup> o por función

---

<sup>90</sup> Como se recordará, Martínez y Scheffel recortan su corpus sobre la base de dos oposiciones: el “carácter de realidad” (real vs. ficticio) y la “situación discursiva” (cotidiano vs. poético). La *ficción*, por ejemplo, surgiría allí de la combinación ficticio+poético, en oposición a ficticio+cotidiano, que daría lugar al *relato factual* y abriría la discusión al problema de la verdad y la mentira (2011 [1999]: 20 a 30). Sencillo como aparenta, el cuadro de doble entrada así imaginable se basa en una idea discutible y nunca

antropológica (Ricoeur)<sup>91</sup>. Las herramientas que esas definiciones enseñan son estimables, amplían el análisis narrativo, menos útil sería ponerlas en juego para distinguir objetos al modo de una clasificación de especies como quien separa frutas: “esto es una pera/ficcional, esto es una manzana/histórica, esto es una banana/cotidiana”.

Los tres apartados que forman este capítulo tratan sobre diversos aspectos de la narratividad. No pretenden que exista una homologación metodológica posible en el tratamiento del problema de la Vida cotidiana, la Historia o la ficción, sino utilizar esos tres campos de discusión (que probablemente no cubran la totalidad de lo que llamamos narratividad) como acentuaciones de la experiencia narrativa.

---

justificada que supone que hay una oposición entre lo “poético” y lo “cotidiano”, es decir, que no hay una poeticidad de la cotidianeidad. A su vez, supone una segunda oposición, entre lo “real” y lo “ficticio”, que mal puede ser un punto de partida de una clasificación rigurosa dado el hecho de que es el efecto de una narración el construir la realidad o la ficción de un evento, y no su punto de partida. Operativamente, las oposiciones que presentan son pragmáticamente útiles en algunos casos, pero dejan fuera de análisis una cantidad de experiencias, materiales y relaciones tan grande que no puede ser nuestro punto de partida.

<sup>91</sup> Como se ha indicado antes, Ricoeur distingue sus objetos por su función: la *Historia* es aquello que opera como mediación entre el “tiempo cósmico” y el “tiempo vivido” (2009 [1985]: 777); la *ficción* es aquello que opera como “variación imaginativa” a las aporías del tiempo (777-778); la narración en la *vida cotidiana* opera como mediación *simbólica* con la acción y, en cuanto al estudio narrativo, supone la “precomprensión del campo narrativo” (622). Una vez más: las funciones son interesantes. Sin embargo, no hay razón para suponer que haya objetos que cumplan unas y no puedan cumplir otras de las funciones. En términos sencillos, podríamos decir que la función no está en el objeto, sino en la experiencia del objeto, de modo tal que diversas personas pueden ver realizadas las tres funciones en los mismos objetos (gran ejemplo de ello es, por supuesto, la *Biblia* cristiana).

## 5.a. Narrativa y vida cotidiana: compensar y constituer

...en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; (...) está allí, como la vida (Barthes, 1982: 9)

*Vida cotidiana* es el nombre que damos al devenir de un mundo compuesto por objetos e instrumentos, medios y personas, sensibilidades y perspectivas, un conjunto de escenas que se despliegan y se contraen, iteradas en el tiempo, mutando lentamente. La vida cotidiana se experimenta al acostarse y en el despertar, en las comidas, en los desplazamientos y en el trabajo, en la resolución de la reproducción de la propia vida y en la experiencia de la red de mediatizaciones que nos hacen partícipes de la comunidad (mediatizaciones tecnológicas, como las desplegadas por el desarrollo digital y de las telecomunicaciones, y mediatizaciones “en carne y hueso”, en intercambios con la familia, los pobladores del barrio, los compañeros laborales). Observada en rituales y hábitos, la vida cotidiana está marcada por instauraciones y rupturas, momentos fuera de *lo cotidiano*, que la enmarcan pero no son su materia. Entendida como complejo, el estudio de la vida cotidiana se abre a diferentes perspectivas, relacionadas entre sí de diversas maneras, de modo que un análisis que se dedique a ella no puede realizarse sobre la base de ningún campo unificado de “leyes elementales”: afirmar que se trata de un complejo implica fundamentalmente entender que carece de esencia o actividad básica anterior al complejo mismo. La vida cotidiana supone la vida fisiológica, pero no la expresa. Lo que llamamos *vida cotidiana* es la articulación misma de acciones y vivencias, simbólicas, afectivas y lógicas, estéticas y políticas.

El lugar que la narrativa ocupa en ese complejo no es secundario, aunque no resulte fácil de especificar. Entiendo que su función es –al menos– doble. Por un lado, en relación con la vivencia inmediata (digamos, no mediada por un relato), la narrativa puede cumplir una función compensatoria de segundo orden. Quien vive un conjunto de

situaciones o ejecuta un conjunto cualquiera de acciones *narra* su experiencia, para los demás o para sí, como un modo de figurarse lo vivido (y, acaso, de operar una racionalización). Es decir, *narra* el complejo que habita. Y en ese narrar compone un orden, abduce una organización que articula tiempos y escenas, personas y acciones. La narrativa es entonces una de las herramientas a través de las cuales la propia vida puede hacerse inteligible ante uno y ante los otros. Por otro lado, la dimensión narrativa participa cotidianamente de la modelización de la experiencia. Es decir, no existe para nosotros sólo como un dispositivo que hace comprensible una experiencia que sería siempre anterior al conjunto de acciones, personajes y objetos integrados en un relato. También somos afectados de uno u otro modo, nos llamamos a la acción o a la contemplación, de acuerdo al modo en que articulamos la comprensibilidad de prácticas, actores y situaciones, de relaciones y objetos, en un proceder narrativo que nos constituye.

Este carácter doble puede pensarse en paralelo con el carácter doble de la palabra *cotidiano*. Lo cotidiano es un espacio de desarrollo vital, un espacio de construcción, de órdenes sobre los que pueden ocurrir rupturas. Pero lo cotidiano es también una superficie de reflexión, un campo de análisis. Esto no implica, por supuesto, referirse a funciones exclusivas una respecto de la otra. Todos operamos una narrativa compensatoria y, a la vez, todos procedemos en una narrativa constitutiva. Concebimos la vida narrativamente y somos concebidos por una narrativa (que ocurre en nosotros, de la que emergemos). No podemos concebir la vida (del animal humano) sin narratividad, no podemos concebir la vida cotidiana sin articular una comprensibilidad narrativa. La narratividad es una modalidad de articulación de la concepción de un mundo y, como tal, siempre es una noción doble: decimos que concebimos la vida, es decir, que operamos una intelección, que construimos un modelo

que nos permite estar y actuar en el mundo, de acuerdo con las herramientas narrativas que manejamos; pero concebimos el mundo, también, en el sentido de que abducimos una comprensibilidad de acuerdo a una articulación narrativa de acciones, tiempos y repartos.

La noción de *vida cotidiana* supone un aspecto iterativo. Damos ese nombre a una red que pone en relación acciones y seres, objetos y espacios, de “fácil” identificación y que podemos agrupar bajo verbos y sustantivos, imágenes y sonidos, “simples”: dormir, levantarse, comer, vestir, trabajar; hermanos, padres, amigos y compañeros, perros y gatos, familia, tribu, vecindario; cama, mesa, pared, adorno, herramientas; dormitorio, patio, cocina, balcón, oficina, baño; televisión, radio, internet (y a través de ellos, también, mediatizaciones de fragmentos cotidianamente concebidos de mundo). Este complejo cotidiano se caracteriza también por la iteración de sólo algunas de las relaciones posibles (cada vida cotidiana se desarrolla en el despliegue de ciertos emergentes, es una red que pone en función sólo algunas acciones, con algunos seres y objetos, en unos pocos espacios y mediatizaciones). Y, en principio, la iteración *pura* (que es puramente ideal) carece de desarrollo temporal. La red cotidiana de la vida es entonces el polo opuesto de la gesta heroica, de la experiencia única, del nacimiento y la muerte, del principio y del fin, que son la condición fundamental de toda formulación clásica de eso que a veces llamamos *relato*. La vida cotidiana está marcada por instauraciones, por supuesto, pero que no son cotidianas en el momento del acontecimiento. La vida cotidiana vuelve sobre su fundación: “quedé embarazada”, “me quedé sin trabajo”<sup>92</sup>. Pero sólo lo hace en tanto considera sus huellas, presentes de un pasado que marca un devenir. Allí empezó *esta* vida, que no es la repetición de ese acto, sino de otros, marcados por ese comienzo (toda *vida cotidiana* es provisoria). “No

---

<sup>92</sup> Las frases citadas pertenecen a entrevistas realizadas en estudios de campo dirigidos por Marita Soto para la investigación “Performance y vida cotidiana II” (2013-2015, UBACyT).

teníamos nada proyectado”, “Primero, en realidad me quería ir bien lejos, me quería ir a vivir a un lugar donde no tuviera a nadie en cien kilómetros a la redonda, yo sola y el mundo, más o menos”: la vida cotidiana *puede* dirigirse a un futuro, pero sólo en tanto expectativa, en tanto formulación de un presente de futuros posibles. Entendida como la iteración de un conjunto de actos distribuidos en el tiempo según un patrón específico y desarrollado en un número limitado de espacios junto con un número limitado de personas, la vida cotidiana no tiene introducción ni desenlace y, por supuesto, carece de nudo. Frente a esa red, no hay *un* relato de la vida cotidiana. Todos producimos múltiples relatos compensatorios (ellos sí con comienzo, nudo y desenlace), que son potencialmente innumerables y que exhiben aspectos de esa cotidianeidad.

Por otro lado, *vida cotidiana* es también un campo de desarrollo, un complejo que sufre mutaciones paulatinas. Por eso, aunque no la caracterice *un* relato, *vida cotidiana* no se concibe –no se puede concebir– fuera de una continuidad narrativa. La continuidad de la vida *no puede* concebirse en *una* instancia. *Vivir* (cuando no está referido indeterminada pero específicamente a un proceso biológico) es el nombre propio de una duración que no se deja concebir *simplemente*. La continuidad de una vida no puede concebirse sobre la base de un proceder narrativo iluminado por una única (principal, esencial) lógica narrativa de reparto y de entramado. Acaso no puede concebirse tampoco sobre la base de un único *proceder narrativo*.<sup>93</sup> Y es que aquí reservaremos el término *relato (de vida)* para una unidad de medida, unidad que delimita un espacio-tiempo recortado en un flujo narrativo, un flujo narrativo que lo excede todo, que está allí donde hay vida (de algunos animales, el animal humano entre ellos), sin fin y sin principio, por fuera o más allá del comienzo mítico y de la clausura

---

<sup>93</sup> Tal vez podría decirse que una continuidad de vida (pensada ya como totalidad o unidad, en todo caso, como complejo finito) sólo se puede concebir con un archiproceder. Sobre la heterogeneidad o la identidad de ese archiproceder, en todo caso, cabría una discusión larga.

escatológica. Ese flujo narrativo da lugar a la observación de la vida cotidiana y a la vez la constituye.

La observación de la narrativa en relación con la función vital ha sido muchas veces asociada al problema del *sentido*. Vale la pena leer unas líneas del notable *El sentido de un final*, de Frank Kermode:

Los hombres, al igual que los poetas, nos lanzamos “en el mismo medio”, *in medias res*, cuando nacemos. También morimos *in media rebus*, y para hallar sentido en el lapso de nuestra vida requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas.

(Kermode, 1983 [1966]: 18)

Aquí compartimos, no hay duda, consideraciones similares, pero nos separamos (nunca mejor dicho) a mitad de camino. Al menos en este párrafo, Kermode se deja tomar por la idea de que la narrativa es el medio para un conjunto de “acuerdos ficticios”. Y esta perspectiva es un perfecto ejemplo de las posiciones que ven en la narrativa solo el modo en que operamos una compensación. Pero deberíamos ser cautos al respecto. En principio, sería una discusión difícil y sin clausura esperable la que supondría el intento de determinar qué tan “ficticios” son esos acuerdos. ¿Existen los acuerdos “reales”? ¿No es la propia idea de “acuerdo” la explicitación de una construcción? ¿O es que en verdad hay “acuerdos reales con los orígenes y con los fines”? ¿Qué hace que los narrativos sean puramente “ficticios”? ¿Por oposición a qué acuerdos? ¿Cómo entendemos en este marco “ficticios”? Si no hay oposición (si no hay acuerdos “reales”), ¿de qué vale el señalamiento? Entiendo que lo que Kermode implica aquí es, acaso deudor de Nietzsche, que no hay un *sentido* de nuestra vida (de la vida de cada uno y, a la par, de la vida conjunta de todos nosotros) que sea previo a nuestro estar en el mundo. La cuestión es entonces preguntarse si esa ausencia de sentido previo nos

lleva sólo a inventar objetivos que justifiquen nuestra acción, operando racionalizaciones que serían en última instancia innecesarias, o si no corresponderá entender que creamos el sentido de nuestra vida en función de una articulación de la comprensibilidad de nuestro mundo que constituye el propio sentido, y para el cual la noción de “ficción” carece realmente de significado (no hay un sentido “ficcional” y uno “real” de la vida de modo que, cualquiera sea el término que elijamos para describir nuestro estar en el mundo, no puede basarse en esa partición). Por fin, ninguna narrativa de la vida cotidiana encuentra todo su sentido en un final o en su relación con un principio, pero los invoca y está marcada por ellos. ¿De qué tipos de acciones, de qué jerarquías entre ellas, en función de qué actores, de qué huellas del pasado y expectativas de futuro hablamos cuando nos referimos a cada proceder cotidiano de la vida?

Acaso no haya un *relato* de la cotidianidad sino en un sentido compensatorio, pero podemos decir que hay un *proceder narrativo* de cada cotidianidad. Un proceder, repitamos, determinado antes que nada por la articulación de lógicas de acción, experiencias del tiempo y repartos de lo sensible. La articulación de la comprensibilidad de mi vida cotidiana procede narrativamente, y es por ello que doy el nombre de *vida cotidiana* a la experiencia de continuidad de mi ser en el mundo. Hay, por ejemplo, un ritmo narrativo de mi vida cotidiana. ¿Qué y cuántos seres, acciones, espacios la caracterizan? ¿Qué jerarquía determina la repetición de unos y no de otros? Y también: ¿qué acentos lógicos marcan el tiempo en el que mi vida cotidiana se despliega? O complementariamente: ¿qué acentos temporales marcan la lógica de acción que constituye mi cotidianidad? Esas son las preguntas que ponen en escena un proceder constitutivo de la vida, un proceder cuya comprensibilidad se articula (entre otros modos) narrativamente. Es un proceder que emerge de un complejo, diferente y previo a

lo que luego dará lugar, a la representación de las vivencias en diversos *relatos compensatorios*.

Pero entonces aparece allí una cuestión que no puede faltar al concebir la diferencia entre un *relato compensatorio* y un *proceder narrativo constitutivo*. Aquí, en un principio, no nos enfrentamos con el enigma del huevo y la gallina: la constitución narrativa de mi vida cotidiana es, por supuesto, lógicamente anterior a mi relato compensatorio. Pero una vez dentro del juego, el relato puede volverse sin duda constitutivo. Procedemos en narrativas constitutivas sobre las que reflexionamos en y a partir de relatos compensatorios. Pero más tarde o más temprano nuestros relatos (o al menos fragmentos de ellos) se vuelven partes constitutivas de nuestro ser en el mundo. Porque abducir un relato y reflexionar sobre la narrativa de la vida son también acciones que componen esa continuidad.

### **5.b. Narrativa, Historia, Verdad: complejidad o relativismo en Hayden White**

Son conocidas las investigaciones de Hayden White en relación con el problema de la modelización de la Historia. Su conjunto fundamental de hipótesis podría resumirse como sigue: la ejecución de una Historia o de una Filosofía de la historia se despliega a partir de un nivel metahistórico, paradigma originario en el cual se apoya cualquier intento de atribuir sentido al devenir temporal de acciones y agentes, procesos y estados, en un país, una comunidad, un grupo humano. El modo en que se trama un relato es uno de los tres aspectos que, junto con los modos de implicación ideológica y de argumentación, articulan a partir de un accionar poético-lingüístico la manera en que se concibe el sentido en el trabajo histórico. En otras palabras, las disciplinas de investigación histórica, Historia y Filosofía de la Historia por igual, trabajan con una combinación de dispositivos (prosa narrativa, argumentación lógica, implicación ética) que produce una complejidad estructural en su cuestión, implicada en la utilización misma de sus recursos en la concepción de un conjunto de hechos *reales*.<sup>94</sup>

La teoría de White dista de ser cómoda o incluso aceptable para muchos, de modo que ha visto desplegarse a su alrededor numerosas discusiones. Entre los ejemplos más conocidos es útil observar la compilación de Saul Friedlander *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final* (2007 [1992]), versión escrita de un ciclo de conferencias organizado por el mismo Friedlander en la Universidad de California en 1990. Entre los textos que la componen, se encuentra uno del propio White (“El entramado histórico y el problema de la verdad”) ordenadamente rodeado por otros dedicados casi exclusivamente a cuestionar los efectos de una tesis como la suya. Ante un suceso como la “solución final” puesta en marcha por el

---

<sup>94</sup> Hayden White habla específicamente de las disciplinas históricas “académicas”. Sin ser idéntico a este, no creo que el problema sea ajeno al modo en que se narra la Historia “real” en una película o en una novela. Por otro lado, el “realismo” con el que cierta narrativa escrita y ciertos audiovisuales dotan a sus personajes y escenas es un dispositivo al que le convienen algunos de los problemas que White discute para la disciplina académica (el problema de la relación entre crónica y relato, por ejemplo).

gobierno nazi de Alemania a finales de 1941, Carlo Guinzburg, Perry Anderson, Martin Jay y el mismo Saul Friedlander leen la tesis de White según una luz que la muestra altamente criticable.

El alcance de la discusión es tal que, por supuesto, el debate dista de haber encontrado su conclusión, y en verdad es difícil que lo haga. Participan en él, directa o indirectamente, todas las disciplinas que utilizan la prosa narrativa de perfil histórico como una herramienta pertinente para sus propias cuestiones (así la filosofía política, la sociología, la crítica literaria, la economía, por mencionar sólo algunos campos). El nudo de la disputa radica en el problema del relativismo y, por regla general, todos los que enfrentan a White lo consideran el efecto principal de sus escritos. Por su parte, Hayden White niega los cargos y sostiene que enfrenta el mismo enemigo (que en sus términos no es el *relativismo* sino la *ironía*). Las páginas que siguen intentan componer un análisis crítico del problema. Apuestan, puede adelantarse, a diferenciar las productivas investigaciones analíticas de White, es decir, la riqueza de su modelo, de las propuestas de “resolución” del problema que él mismo brinda. Lo cierto es que el problema es “irresoluble”, en el sentido de que es una cuestión que no puede ser resuelta de forma permanente, o mejor: es una cuestión que no puede dejar de “ser resuelta” una y otra vez, de diversas maneras, en un movimiento interpretativo y constructivo que difícilmente sea detenido. No está claro que eso sea malo. En cualquier caso, pretender que el problema sea resuelto para siempre es algo así como desear que ya no exista la política.

### **5.b.1. El complejo metahistórico**

En su obra pilar, *Metahistoria* (1992 [1973]), White se dedica al funcionamiento de los componentes estructurales que participan de la escritura y el pensamiento históricos en

el siglo diecinueve. La introducción y la conclusión, sin embargo, tienen alcances que van más allá de la reflexión sobre ese siglo y pueden leerse en conjunto como un tratado sobre el problema de la construcción histórica. Según White, el aspecto fundamental al que debe atenderse es la matriz de naturaleza poética y lingüística que caracteriza el nivel metahistórico. Pronto ofrece al respecto una justificación epistemológica:

[M]e he visto obligado a postular un nivel profundo de conciencia en el cual el pensador histórico escoge estrategias conceptuales por medio de las cuales explica o representa sus datos. Yo creo que en ese nivel el historiador realiza un acto esencialmente *poético*, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio... (10)

Aquí se encuentra una mirada sobre la retórica distinta de aquella que supone que las figuras del discurso componen meramente un conjunto de recursos que ayudan a representar un hecho, un elemento o una acción. En la tesis de White, la misma concepción de acontecimiento o personaje *es* un acto poético (cuyo material es lingüístico). Cuando se elige un acontecimiento como pilar de una época o a un personaje histórico (un *ente p* considerado *persona*) como representante de una generación, por dar tan sólo dos ejemplos, el procedimiento metonímico implicado no es sencillamente un medio para representar una realidad previa, sino uno de los actos constitutivos en la concepción de esa realidad. He aquí el núcleo del problema. Verónica Tozzi se apoya en una observación similar para introducirnos a la filosofía de Frank Ankersmit: “al igual que White, Ankersmit tiene una noción sofisticada de estilo, no reducible a ornamento, sino que (...) involucra una propuesta o sugerencia de punto de vista” (en Akersmit, 2011: 6 y 7). Cabe decir, entonces, que el estilo es en estas perspectivas el proceso de significación mismo con el que se constituye una concepción

de mundo. Ernesto Laclau se ha referido al mismo problema en *La razón populista* (2011), poniéndolo en contacto con el problema político:

[E]l movimiento tropológico, lejos de ser un mero adorno de una realidad social que podría describirse en términos no retóricos, puede entenderse como la lógica misma de la constitución de las identidades políticas. (34)

Lejos de ser un parásito de la ideología, la retórica sería de hecho la anatomía del mundo ideológico. (25 y 27)

En palabras de White:

[E]l modo tropológico dominante y su correspondiente protocolo lingüístico forman la base irreductiblemente «metahistórica» de cualquier obra histórica. (White, 1992 [1973]: 10)

La pregunta que se vuelve imperiosa entonces podría formularse del modo que sigue: ¿cómo se pone en juego, cómo participa de las estrategias de explicación histórica una prefiguración tropológica?<sup>95</sup>

Para White, la cuestión se relaciona con los diversos componentes que articulan en conjunto una Historia o una Filosofía de la historia. Su metodología de análisis procede por niveles. Crónica, relato, modo de tramar, modo de argumentación y modo de implicación ideológica componen el complejo metahistórico y, por consiguiente, son los cinco niveles de conceptualización en relación con los cuales es posible analizar la influencia de las prefiguraciones tropológicas.<sup>96</sup> Luego, el “estilo historiográfico” de

---

<sup>95</sup> Como se ha señalado antes, White avanza en su análisis eligiendo una tipología útil a sus fines, sin concederle verdad ontológica. Así, se decide por una tipología conformada por las cuatro figuras que, según él mismo, han sido consideradas principales en los estudios retóricos clásicos: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. La constitución de campos o niveles a partir de tetralogías es frecuente en White, pero es importante indicar aquí que, aunque debe reconocérsele como mínimo mayor ductilidad en comparación con cualquier proposición binaria, no hay razón alguna que obligue a adoptarlas. En este trabajo, por ello, lo que se toma especialmente en cuenta son los niveles y las posibles relaciones entre ellos, no así sus tipologías.

<sup>96</sup> Un breve repaso del espacio circunscripto en cada nivel es útil en este punto. En principio:  
-por *crónica* se entiende la selección y la ordenación de los hechos que se tratan;

cada pensador es una combinación particular de esos modos, de manera que existe en esta teoría un implicando según el cual hay una relativa libertad en el trabajo sobre cada uno de los niveles. Pero eso no conlleva la idea de que los modos puedan “combinarse indiscriminadamente”. Para White, hay “afinidades electivas”.<sup>97</sup> Estas afinidades, sin embargo, no son “combinaciones *necesarias*”, ya que en toda obra de un “historiador importante” se observa una “tensión dialéctica” que surge del “esfuerzo por casar un modo de tramar con un modo de argumentación o de implicación ideológica que no es consonante con él” (White, 1992 [1973]: 38 y 39). Finalmente es posible componer una imagen del modelo que White propone: la construcción de un campo histórico está marcada por prefiguraciones caracterizables en términos de grupos de tropos, que se despliegan en protocolos lingüísticos y articulan modos de entramado, de argumentación y de implicación ideológica, para concebir el sentido de un conjunto de sucesos pasados.<sup>98</sup>

---

-por *relato* se entiende la elaboración de esos hechos como componentes de un espectáculo, a través de su categorización en tanto motivos inaugurales, motivos de transición y motivos finales.

Los siguientes tres niveles componen a su vez tres tipos de estrategias en pos de la producción de “efectos explicatorios”:

-por *trama* se entiende una secuencia identificable de sucesos. Una *explicación por la trama* otorga significado por medio de la identificación del tipo de relato que se realiza. (Los ejemplos de White vuelven a conformar una tetralogía: relato romántico, trágico, cómico y satírico.)

-por *modo de argumentación* se entiende una manera de regulación de combinaciones lógicas. Una *explicación por la argumentación* otorga significado por medio de la invocación de “principios de combinación que sirven como presuntas leyes de explicación histórica.” (White, 1992 [1973]: 22) (Tipología de White: Formista, Meticuloso, Organicista, Contextualista.)

-Por *ideología* se entiende un conjunto de prescripciones para tomar posición en el mundo. El *modo de implicación ideológica* señala un “elemento ético” por el cual “una percepción *estética* (la trama) y una operación *cognoscitiva* (la argumentación)” (White, 1992 [1973]: 36) se combinan con fines prescriptivos. (Tipología de White: Anarquista, Radical, Conservador, Liberal.)

<sup>97</sup> Ver cuadro en página 215.

<sup>98</sup> White se refiere en general a un “modo tropológico dominante” (en singular), pero no creo que sea imprescindible guardar esa unidad de medida. No hay por qué suponer que una escritura dependa principalmente de un único proceder tropológico (lo cual, además, nos haría volver al problema de una ‘esencia’ de la literatura). No hay razón para considerar imposible que en una producción escrita participe más de un tropo ‘fundamental’.

Una primera observación debería ser la siguiente: la Historia así concebida es un complejo. Más allá de cualquier intención que haya tenido White (y que, en verdad, importa poco), su mayor fortaleza es la construcción de una metodología de investigación que no se basa en un único campo de análisis. En su modelo se articulan diversas dimensiones, articulación de la cual emergen la escritura y la reflexión históricas.<sup>99</sup> Su objetivo no es ofrecer a la Historia o la Filosofía de la Historia una epistemología que *pruebe* el contenido de *verdad* de sus afirmaciones. Su objetivo es principalmente componer una herramienta analítica que permita investigar el problema de la escritura y la reflexión históricas. (Su segundo objetivo es combatir la ironía en la construcción histórica contemporánea sin por ello caer en una producción ingenua. Pero nos detendremos en este problema más adelante.)

### **5.b.2. El horror al relativismo (y el horror a la política)**

Uno de los resultados de esta tesis es la comprobación de que, sobre la base de los mismos hechos documentados, es posible escribir diferentes historias (es posible concebir diferentes sentidos para la Historia), cada una caracterizada por un conjunto de tropos particular, por una manera de entender los sucesos en tanto motivos inaugurales, de transición o finales, por el despliegue de una lógica coherente de “leyes históricas” y por la relación entre unos y otros elementos de acuerdo a un movimiento ideológico que es indistinguible de la constitución misma de los sucesos narrados.<sup>100</sup> El gran abismo que produce, por supuesto, el gran temor, es el relativismo absoluto. Aun cuando para White los hechos documentados del pasado son el material sobre el que se construyen

---

<sup>99</sup> No deja ser arbitrario el término adecuado para lo que se refiere aquí. En el imprescindible recorrido de Carlos Reynoso por el problema de los sistemas complejos, e incluye el problema de la terminología, especialmente en relación con la antropología (en particular en *Redes sociales y complejidad: modelos interdisciplinarios en la gestión sostenible de la sociedad y la cultura*, 2011). White los llama *niveles*. En todo caso, la noción de dimensión que aquí se utiliza se prefiere tomada de la física o la topología.

<sup>100</sup> “Si no pueden imaginarse al menos dos versiones del mismo grupo de hechos –escribe en *El contenido de la forma*–, no hay razón para que el historiador reclame para sí la autoridad de ofrecer el verdadero relato de lo que sucedió realmente.” (White, 1992: 34)

las crónicas y, por ende, constituyen un límite que atraviesa por igual a tramas, argumentos e ideologemas, la idea de que el sostén del sentido de la construcción histórica es en mayor o menor medida una elección precrítica, de la que ni siquiera es necesariamente consciente el propio historiador, parece importar la peste de la virtualidad textual. Es sobre los efectos de esta posición que se ha elaborado la base de una acusación conjunta, que en términos generales consiste en endilgarle a Hayden White la máxima justificación posible de la tan temida posición del “todo vale” relativista. *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final* es acaso una de las compilaciones más útiles para observarla. A través de sus páginas, diversos pensadores señalan una supuesta utilidad de la posición de White para justificar cualquier narración histórica y, por ende (en el peor de los casos), las versiones negacionistas del Holocausto.<sup>101</sup> Sin lugar a dudas, los más intensos en su oposición son el mismo Saul Friedlander, que oficia de compilador, Perry Anderson, Carlo Guinzburg y Martin Jay.

En su introducción, Friedlander se ocupa de repasar las distintas perspectivas que componen el libro. Allí, interesado sin secretos en su disputa, sostiene que Perry Anderson se “opone frontalmente” (Friedlander, 2007 [1992]: 30) a las categorías de White. Empezar por el texto de Anderson parece entonces lo más útil para conocer el enfrentamiento. Luego de la advertencia de Friedlander, sin embargo, “Sobre el entramado: dos clases de hundimiento”, el artículo de Anderson, resulta sorprendente. Se trata de un análisis que aborda un texto de Andreas Hillgruber con las categorías de White, para mostrar por medio de ese análisis que las conclusiones del mismo White

---

<sup>101</sup> En su prólogo a la compilación de ensayos de White *La Ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría (1957-2007)*, Robert Doran ofrece una objeción a esta crítica que vale resaltar desde un comienzo: “los propagandistas y los negadores del Holocausto no recurren a la teoría de White para apuntalar su posición, porque no presentan sus ideas como una versión *alternativa* sino como la única versión *verdadera* que debería eliminar la versión generalmente aceptada o la versión que promocionan sus rivales.” (White, 2011: 37)

son incorrectas. Hacia el final, convencido de que ha cumplido su objetivo, escribe parafraseando a Gramsci: “en las batallas intelectuales, las únicas victorias duraderas son las que se obtienen cuando se derrota al enemigo en su punto más fuerte” (Anderson, en Friedlander [comp.], 2007 [1992]: 108). Lo sorprendente es que una lectura combinada de los textos de White y Anderson muy bien puede resultar en la conclusión contraria.

En los hechos, el lector enfrenta un muy whiteano análisis de *Dos clases de hundimiento*, de Hillgruber. Allí, Anderson hace girar su reflexión en torno del tropo principal del libro de Hillgruber: una *collatio*<sup>102</sup> que pone en paralelo el destino de los judíos en la Alemania nazi y el de los alemanes orientales hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Anderson se concentra en la problemática que implican ese proceder y su entramado complementario para el objeto elegido, y entiende que poner al mismo nivel el destino de los judíos en los campos de concentración y el de los alemanes orientales no hace justicia a las vivencias de los primeros: “Indudablemente, la índole del judeicidio se ve reducida” (Anderson, en Friedlander [comp.], 2007 [1992]: 98). Por fin, realiza una crítica explícita al tipo de historia que Hillgruber lleva a cabo. El análisis es muy interesante y resulta difícil encontrar una debilidad en él. No obstante, no deja de ser extraño que el propio autor entienda que hay allí una crítica importante a la obra de White.

El error (o el engaño) está en que Anderson no considera el tipo de límite que señala. Parece entender sencillamente que demostrar la existencia de un límite en la representación histórica es hacer caer el argumento de White del relativo libre juego entre entramados narrativos y crónicas documentadas. “Las narraciones (...) nunca son entes plenipotenciarios por sobre el pasado”, concluye finalmente (Anderson, en

---

<sup>102</sup> *Collatio*: “dos objetos puestos en paralelo, sin identificarse uno con otro, mediante una proyección metafórica que los atraviesa” (Anderson, en Friedlander [comp.], 2007 [1992]: 93 y 94).

Friedlander [comp.], 2007 [1992]: 108). El problema es que la teoría de White no exhibe ningún desacuerdo con esa idea. White jamás niega que haya un límite para la concepción histórica, su problema es la naturaleza de ese límite. Leamos a White: “la mejor base para elegir una perspectiva de la historia antes que otra es (...) estética o moral, antes que epistemológica” (White, 1992 [1973]). Observemos ahora la pregunta que daba lugar a la crítica en el texto de Anderson: “¿Cuál es el efecto moral de la construcción de Hillgruber?” (Anderson, en Friedlander [comp.], 2007 [1992]: 94) Sea dicho: la crítica de Anderson a la construcción de Hillgruber es explícitamente moral. Por si alguna duda cabe, dejemos que Anderson se refiera al problema: “no se puede escribir *históricamente* la *solución final* como romance o como comedia” (107). Y volvamos, una vez más, a señalar el (¿auto?) engaño: lo que Anderson quiere decir es que no se *debe* escribir la *solución final* como romance o comedia. Mas aun, lo que muestra su análisis de la *collatio* de Hillgruber es que se *puede*, el problema (el centro de su análisis) es que no debería hacerse. En otras palabras, Anderson no sostiene que el texto de Hillgruber esté mal construido metodológicamente (no sostiene, digamos, que está mal utilizar una *collatio* para la narración de cualquier suceso histórico), sostiene en cambio que la utilización de ese recurso para este caso particular es moralmente cuestionable. White no podría ver mejor ejemplificada su postura.

En “Sólo un testigo”, Carlo Ginzburg dedica buena parte de su exposición a desarrollar una crítica a White basada en la filiación teórica: Gentile, un pensador fascista, estaría detrás de las categorías que White utiliza. Aquí, está claro, no hay una crítica a la teoría de White, sino una manera oblicua de la acusación *ad hominem*. ¿Y las categorías de Hanna Arendt no están basadas en las de Heidegger? ¿Y no sostiene Marx que en Balzac está la más completa mirada sobre su época? Por lo demás, Ginzburg tiene el muy atendible objetivo de restituir o vindicar la importancia de las

versiones de los testigos de los hechos históricos. Pero ello no puede utilizarse contra White, ya que su hipótesis no niega valor a los testimonios. En cambio, más bien parece considerarlos dentro de los posibles materiales históricos. Desde su perspectiva, los testimonios son útiles, importantes, pero eso no quiere decir que haya una *verdad* que emane pura de ellos. En última instancia, y aunque sin duda merezcan apreciaciones metodológicas particulares, no puede negárseles la misma complejidad que a otras prosas narrativas históricas, esto es: no puede olvidarse que se trata de textos (más allá de estar basados en vivencias *reales*) conformados por implicaciones narrativas, argumentativas e ideológicas, que se articulan poética y lingüísticamente.

“Sobre tramas, testigos y juicios”, de Martin Jay, ofrece finalmente la posición más conservadora de todas. Luego de un interesante despliegue que discute no la posición analítica de White sino sus propuestas para zanjar la cuestión, acepta que el hiato entre *verdad* y labor histórica es real: “no hay manera de superar las tensiones” (Jay, en Friedlander [comp.], 2007 [1992]: 169) y propone su solución: ¡la postura de Habermas del consenso comunicativo entre especialistas! No hace falta esforzarse mucho para notar que, a partir de la propuesta de Jay, la “verdad histórica” es el producto de un acuerdo entre los integrantes de las instituciones más poderosas.

He aquí, entonces, el problema central que genera la teoría de White: la Historia, nos dice, es una concepción humana. Por ello, todas las disputas morales y estéticas la atraviesan de modo que no puede ser inmune a sus debates. Y es desde esa idea que puede leerse la limitación de la crítica central que realiza Friedlander en su introducción:

¿Qué habría pasado si los nazis hubieran ganado la guerra? Sin duda habría habido una plétora de entramados pastorales sobre la vida en el tercer Reich y de entramados cómicos sobre la desaparición de sus víctimas, sobre todo

los judíos. En este caso, ¿cómo definiría White, que claramente rechaza toda visión revisionista del Holocausto, un criterio epistemológico para refutar una interpretación cómica de los hechos sin aludir a la «efectividad política»? (Friedlander, 2007 [1992]: 33)

En principio, el párrafo muestra la intención de Friedlander de “salvar” a ciertos objetos históricos de las disputas políticas. Ese problema es grave y más adelante nos referiremos a él. Antes, sin embargo, es preciso señalar que lo que desespera a Friedlander es que la investigación de White discute en términos epistemológicos la relación entre *Historia* y *Verdad* y le niega la posibilidad de una convivencia sin tensiones (de ahí, su temerosa alusión a la “efectividad política”). No puede soportar que proponga que hay cuestiones morales y estéticas que son decisivas *incluso* en el trabajo con un hecho tan grave como la *solución final*. Pero la posición analítica de White se mantiene en pie. Friedlander y compañía se rasgan las vestiduras ante ella simplemente porque afirma lo obvio: que la jerarquía de los sucesos históricos es una construcción, y que esa construcción es el resultado de una disputa. Permítase un excursus.

Resulta difícil no preguntarse por la diferencia en el tratamiento de la *Shoá* y la colonización americana. Dicho de otro modo: ¿por qué no ha habido jamás una desesperación paralela en los historiadores europeos que narre el horror de la construcción del poder de las potencias actuales sobre el trabajo forzado, la tortura, el asesinato y la compra/venta de gente durante cuatro siglos? ¿Porque no es *real*? ¿Porque sucedió hace *mucho* tiempo? ¿Porque no tiene conexión con *su* presente? O, cambiando la perspectiva y volviendo a la Segunda Guerra Mundial, ¿por qué es tan difícil encontrar (aunque felizmente existan siempre puños como el de Kurt Vonnegut)

versiones estadounidenses que se refieran con la debida gravedad al problema de las bombas de Hiroshima y Nagasaki?

Es preciso aceptarlo: si los nazis hubieran triunfado, la historia de la *Shoá* se contaría de otra manera y sustentaría muy distintas reflexiones. Así como serían otras las posiciones históricas más extendidas sobre la colonización de América si la inmensa mayoría de los pobladores nativos que se vieron diezmados, pauperizados, expulsados, tuvieran el lugar para dar voz a su pasado. La Historia no es una primeridad cuya verdad habría que recuperar, sino el producto de un arduo trabajo que pone en relación diversos sistemas simbólicos (en términos de White: argumentativos, narrativos, ideológicos, estéticos). Su ajuste a los hechos documentados es imprescindible, pero no es un secreto que no es suficiente para encontrar un sentido al tiempo pasado. No hay ni jamás habrá *verdad histórica*, si por tal cosa se entiende un catálogo de buenos y malos momentos *certificados científicamente*. La verdad histórica se mantiene en un filo, entre la documentación de hechos, las voces de los actores, las atribuciones de sentido a esos hechos y voces y la interpretación de las relaciones entre todo ello. La responsabilidad y el profesionalismo de todo historiador están (o deberían estar) necesariamente basados en esa conciencia. Porque, y este es el máximo problema, lo contrario es negar la dimensión conflictiva de la discusión histórica. En realidad, posiciones como la Friedlander ocultan su verdadera intención, que es la de sustraer determinados sucesos de la discusión política (al menos en ciertos aspectos). La comprensión del Holocausto está más allá de cualquier ideología, quiere decirnos Friedlander (la *Shoá* no puede entonces ser una comedia), pero frente a ello, y desde otras latitudes, es difícil no preguntarse entonces quién decide cuáles son los hechos que habitan ese más allá. Y a pesar de las voces que advierten sobre el supuesto conservadurismo de la posición de White, muchos de nosotros creemos que es notablemente más conservador afirmar que

la Historia que leemos es algo diferente al producto del trabajo de los historiadores. Desconocer que el borde entre ciencia, arte y filosofía que constituye las disciplinas históricas es difuso no es muy diferente a negar o engañarse frente a su problemática epistemológica.

### **5.b.3. Del análisis a la propuesta. White frente a su laberinto.**

Lo más curioso, de todos modos, es que el propio White se impone la empresa de combatir el mismo problema que buena parte de sus acusadores. El relativismo que en ocasiones se asocia a su trabajo es exactamente aquello contra lo que él escribe. No sería errado afirmar incluso que toda su teoría es un intento de combatir algunos de los efectos “relativistas” a los que podría conllevar la conciencia de la complejidad epistemológica que implica el trabajo histórico. Lo que diferencia su postura es el punto de partida desde el cual plantea que debe llevarse a cabo la tarea.

En su tesis, los tropos dominantes pueden dividirse en dos grupos: por un lado, los que dirigen modos “ingenuos”, cuya ingenuidad reside en “la creencia en la capacidad del lenguaje para captar la naturaleza de las cosas en términos figurativos” (White, 1992 [1973]: 45); por otro, los que dirigen modos no ingenuos. En su tipología, la figura tropológica que reconoce la naturaleza problemática del lenguaje es la ironía, que “se despliega en la conciencia autoconsciente del posible mal uso del lenguaje figurativo” (46). Al respecto, afirma rápidamente: “es, en suma, un modelo de protocolo lingüístico en el que convencionalmente se expresan el escepticismo en el pensamiento y el relativismo de la ética” (46). ¿Defiende White el relativismo del que tanto se lo acusa? Vale dejar que White exprese su posición:

[E]stamos en libertad para concebir la “historia” como queramos, así como estamos en libertad para hacer de ella lo que nos plazca. Y si queremos

trascender el agnosticismo que nos impone una perspectiva irónica de la historia (...), no tenemos más que rechazar esa perspectiva irónica y querer mirar la historia desde otra perspectiva, antiirónica.

Esta recomendación, colocada al final de una obra que profesa ser axiológicamente neutral y formalista en su propia reflexión (...), puede parecer inconsistente con la ironía intrínseca de su propia caracterización de la historia de la conciencia histórica. No niego que el propio formalismo de mi enfoque de la historia del pensamiento histórico refleja la condición irónica desde dentro de la cual se genera la mayor parte de la historiografía académica moderna, pero sostengo que el reconocimiento de esa perspectiva irónica proporciona las bases para trascenderla. (412)

La primera observación debería ser que White es consciente de que el complejo que concibe su modelo histórico dificulta el encuentro de una base epistemológica que resuelva el problema mismo de la relación entre *Historia* y *Verdad*. En rigor, como se señalaba más arriba, White propone sin lugar a dudas que en esa relación hay una tensión que no puede ser resuelta. Y es evidente, por otro lado, que existen posiciones para las que esa conclusión es inaceptable. Lo cierto es que no parece haber manera de superar la disputa por completo, puesto que lo que se pone en juego son las mismas bases sobre las que giran los argumentos enfrentados. Una vez más, es lo que Jacques Rancière llama “desacuerdo”. El problema se circunscribe principalmente a lo que se entienda por objetivo en el trabajo histórico. En su alegato, Friedlander se expone acerca de la “necesidad de establecer una verdad estable en lo que se refiere a[ll] pasado” (Friedlander, 2007 [1992]: 26) y, por si quedara alguna duda, más adelante resume (y acuerda con) la posición de Ginzburg: “incluso la voz de *un solo testigo* nos da acceso al dominio de la realidad histórica, permitiéndonos aproximarnos a una verdad histórica” (Ginzburg, en Friedlander [comp.], 2007 [1992]: 32). Desde esta

perspectiva, y más allá de cualquier otra cuestión, lo importante es notar que *verdad histórica* es el nombre que recibe un elemento lógicamente anterior a la investigación. El objetivo de la labor histórica aquí podría sintetizarse como sigue: hay una verdad, podemos aproximarnos a ella a través de cierto trabajo. Frente a esa posición, leamos lo que White tiene para decir respecto de la suya propia, expuesta claramente en “Pluralismo histórico y pantextualismo”, ensayo publicado en 1986:

Esto *no* quiere decir que ciertos acontecimientos nunca ocurrieron o que no tenemos motivos para creer que ocurrieron. Pero una investigación específicamente *histórica* se guía menos por la necesidad de establecer *si* ciertos acontecimientos ocurrieron que por el deseo de determinar lo que ciertos acontecimientos *significan* para determinado grupo, sociedad o para la concepción de una cultura de sus actuales tareas y perspectivas futuras.

(White, 2011: 403)

Posiciones como la de Ginzburg y Friedlander afirman: el Holocausto ocurrió, ¿cómo es posible representarlo y guardar su memoria? Posiciones como la de White exclaman: el Holocausto ocurrió, ¿pero qué significa eso y qué dice de nosotros hoy el trabajo que hacemos en torno a sus problemas? En última instancia, la diferencia es fácil de señalar: o bien la *verdad histórica* es un hecho y el trabajo de cualquier historiador es hallarla y darla a conocer, o bien la *verdad histórica* es el emergente de un complejo y el trabajo de cualquier historiador es concebirla en pos de una reflexión que se dirija a su presente (y su posibilidad de acción). Por supuesto, no está de más repetir algo que se anotó más arriba: la primera opción anula toda dimensión verdaderamente política de la historia. O, dicho de otro modo, reduce su importancia política a la exigencia del reconocimiento general de un hecho (de ahí que Friedlander esté tan interesado en sostener que ese reconocimiento no puede depender de ninguna “efectividad política”). Un historiador situado en esta perspectiva podrá decir: no importa lo que se piense al respecto, la

historia ocurrió. ¿Pero qué sucede, por ejemplo, con cuestiones como las bombas de Hiroshima y Nagasaki? ¿Alcanza con decir que ocurrieron o con preguntarse cómo pueden representarse? Es decir, claro que ocurrieron. Ahora bien, las preguntas bien pueden ser muy otras. ¿Justificaba el objetivo de terminar con la Segunda Guerra Mundial el lanzamiento de las bombas atómicas? Si Alemania se había rendido en mayo de 1945 y las bombas fueron lanzadas sobre Japón recién en agosto de ese año, ¿es una verdad histórica el hecho de que fueran *necesarias* para terminar la guerra? ¿Fue realmente su objetivo terminar con la guerra? Todas estas cuestiones no se refieren a un hecho, sino a su sentido. ¿Y es el sentido un elemento histórico previo a la pregunta? ¿No es evidente que la relación de una pregunta con un documento o testimonio que sirva para responderla es compleja? ¿Tiene algún valor en relación con estos y otros problemas de significación una posición como la de Friedlander acerca de la *necesidad* de encuentro de una “verdad estable”?

En todo caso, la elección de una u otra posición comprenderá una epistemología que regirá el proceder metodológico. Todos los documentos y testimonios, dirá White, son fundamentales cuando nuestro objetivo consiste en establecer una crónica fidedigna de los hechos. Concebir las relaciones que tienen entre ellos, buscar las causas, encontrar los motivos inaugurales, de transición o finales, aprehender una explicación, en cambio, son problemas muy distintos. Cualquier postura que quiera tomar en cuenta el sentido, sostiene en más de una ocasión, deberá enfrentarse con una complejidad que no se resuelve echando mano de ninguna noción estable de *verdad histórica*. Para él, la cuestión dependerá en última instancia de una elección moral y estética. Y es a partir de allí que tal vez pueda entenderse el mayor punto ciego de sus escritos, que no se encuentra en su modelo analítico, sino en su respuesta programática.

Porque White (al menos en ciertas ocasiones) *quiere* ayudar a trascender el problema que su propia caracterización podría alentar, aun cuando lo haga sin renunciar a la complejidad epistemológica que promueve. Y la solución que presenta es fundamentalmente una: el recurso a la experimentación literaria. Aunque merecería más espacio, una descripción analítica de la cuestión podría resumirse en los siguientes términos: el realismo literario fundado en el siglo diecinueve, dispositivo en el que descansan las versiones *ingenuas* de la historia, depende de tropos que no toman en debida cuenta los problemas que supone el uso del lenguaje comprendido de acuerdo a un modelo figurativo; en cambio, según expone por ejemplo en su propia ponencia incluida en la compilación de Friedlander, el modernismo literario del siglo veinte da lugar a mayores potencias explicativas y, en este caso particular, “proporciona posibilidades de representar la realidad del Holocausto y la experiencia de éste que ninguna otra versión del realismo proporciona.” (White, en Friedlander [comp.], 2007 [1992]: 89)

Hace falta aquí distinguir entre un análisis de las condiciones de producción de la investigación histórica y una propuesta, porque es justamente allí donde se hace patente el corte en White. Su mirada analítica es poderosa: da cuenta de una complejidad que es la razón misma de la disputa historiográfica; toma en cuenta numerosas dimensiones y, complementariamente, numerosas problemáticas; no intenta defender una idea ingenua de *Bien*; no se horroriza porque la complejidad dificulte el encuentro de *un* camino saludable. Su propuesta, en cambio, es débil: renuncia a la complejidad que él mismo establece y lo hace de acuerdo a un diagnóstico temeroso (el que encuentra “ironías” perniciosas para la labor histórica aquí y allá); es estéticamente conservadora (aun cuando lo que quiera conservar sea el camino elegido por buena parte de las mejores obras literarias del siglo veinte) y elige sobre la base de una fe que

es ella sí ingenua, como exhibe la exhortación final de “Salir de la Historia: la redención de la narrativa en Jameson”:

[E]l modernismo en las artes puede ser menos una regresión a una condición pseudo-mítica de la conciencia que un impulso a ir más allá de la distinción mito-historia, que ha servido de base teórica para una política que ha sobrevivido a su época útil, y a una época postpolítica en cuanto se concibe la política en sus encarnaciones del siglo XIX. (White, 1992: 178)

En rigor, la elección de una epistemología compleja debería impedir el recurso a las soluciones unificadas. Quien acepta que el complejo metahistórico agrupa problemáticas tan disímiles como pueden serlo la tropología, las implicaciones ideológicas, la coherencia formal, la producción narrativa e, incluso, la misma capacidad lingüística debería renunciar a señalar en dónde radica un supuesto apoyo de sus historias emergentes. Esa repetición en que las razones para elegir entre una y otra historia son “morales o estéticas” no parece apoyarse en nada.<sup>103</sup> Más aun, si se acepta un modelo historiográfico que promueva el estudio de relaciones complejas, no hay

---

<sup>103</sup> En “Elogio de la subjetividad” (2011 [2011]), Frank Ankersmit hace un esfuerzo por invertir el problema. Así, propone que “la estética nos dará los medios para rescatar la escritura de la historia de la doble amenaza del relativismo y la irracionalidad” (38), de acuerdo a la “tesis principal” de que “el discurso narrativo o histórico es aquello en lo que deberíamos confiar cuando queremos decidir qué estándares morales o políticos tendríamos que adoptar.” (42) Tras un recorrido y unas observaciones que no carecen en absoluto de interés, y que parecen tomar en cuenta la complejidad que enfrenta, se permite un párrafo de este tenor:

...pocos historiadores dudarán de que el relato de Tocqueville sobre la Revolución Francesa es superior al de Michelet. Precisamente, en este dato encontramos un fuerte argumento a favor de los valores individualistas liberales presentes en la versión de Tocqueville y contra el liberalismo izquierdista ejemplificado por la *Histoire de la Révolution Française* de Michelet. Si, más aún, la comparación con otros textos históricos confirmara el cuadro, estamos justificados a ver en esto un argumento convincente y decisivo a favor del individualismo liberal y contra el liberalismo izquierdista. La estética (los criterios que se obtienen en la discusión histórica) decide de este modo sobre la ética, y puede hacerlo dado que la estética tiene prioridad lógica sobre la ética en la lógica y la práctica de la escritura histórica. (43)

Manipulación evidente de los materiales, esta frase muestra de nuevo a un historiador intentando justificar su posición ideológica como la mejor y adecuada. Una vez más, entonces, nos enfrentamos con una exhibición cabal del hecho de que la discusión política y la discusión histórica son complementarias, que ninguna puede ser considerada “anterior” a la otra, que no puede haber ninguna resolución permanente de los conflictos que Hyden White pone en evidencia.

razón que ayude a entender por qué las elecciones entre unas y otras historias dependerían de movimientos tanto más simples (como parece indicar la idea los de que ciertas afirmaciones alcanzan un efecto determinado porque corresponden a la moral o al gusto de quien escribe o lee). El “todo vale” que se asocia en ocasiones a White no está en lo mejor de su análisis. No deberían confundirse complejidad y relativismo. El problema es el *deus ex machina* en que se basa su elección de la modernidad literaria. Si hay un relativismo en White, se encuentra en las razones por las que elige ese camino en lugar de cualquier otro. Pero que su elección dependa en última instancia de algo que él mismo no puede explicar no implica que su análisis carezca de fortaleza. Mucho de lo que ha escrito es una buena base sobre la que llevar adelante una labor éticamente comprometida con la propia praxis.

### 5.c. Ficción y narratividad

*Ficción* es un término que indica la acción de fingir, pero no escapa a nadie que esa definición no es suficiente para describir la amplitud de su uso. *Ficción*, en el sentido que encuentra en el campo estético, supone una adhesión consciente del receptor. Supongamos que me encuentro con una persona que, sin tener relación alguna conmigo, dice ser un primo mío que yo no veo desde la infancia. Supongamos que le creo: eso no es lo que entendemos aquí por ficción, es una mentira, un fingimiento que ignoro. Más allá de algunos usos coloquiales que eligen la frase “eso es una ficción” para expresar el sentido de “eso es una mentira”, está claro que no hay aquí discusión alguna. En términos resumidos, suele decirse sencillamente que la oposición a la verdad no define la relación que el receptor tiene con el campo ficcional. Puede tratarse de un verosímil con mayor o menor estabilidad (un mundo más o menos homogéneo, más o menos heterogéneo), ese verosímil puede o no identificarse con el del mundo que el receptor (cree que) habita, pero aun así la oposición verdad/mentira no será la que defina la pertenencia de un mundo al campo ficcional<sup>104</sup>. Según Rancière, esta distancia entre mentira y ficción es evidente para nuestra tradición al menos desde Aristóteles, figura fundamental en la elaboración teórica del llamado “régimen representativo de las artes”<sup>105</sup>. A partir de esta formulación puede prestarse atención a un segundo aspecto. No vale la pena volver a insistir en el hecho de que no se considera en esta

---

<sup>104</sup> “La ficción, ya sea escrita, pintada o representada, no se aplica realmente, pues, ni a la nada ni a unos diáfanos mundos posibles, sino a los mundos reales, aunque lo haga metafóricamente. En manera semejante a como lo meramente posible, en la medida en que es aceptable, ya en el seno de lo real (...), podríamos decir ahora, y en un contexto diferente, que los así llamados mundos posibles de la ficción anidan en el seno de los mundos reales. La ficción opera en los mundos reales de manera muy similar a como la hace la no-ficción. Tanto Cervantes, como el Bosco y Goya, y en no menor medida que Boswell, Newton o Darwin, parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformulan, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles, es decir re-cognoscibles.” (Goodman, 1990 [1978]: 144)

<sup>105</sup> “La separación entre la idea de ficción y la idea de mentira define la especificidad del régimen representativo de las artes. Es éste régimen el que autonomiza las formas de las artes con respecto a la economía de las ocupaciones comunes y a la contraeconomía de los simulacros, característica del régimen ético de las imágenes.” (Rancière, 2002 [2000]: 60)

investigación que la narratividad sea una rama de la representación o una actividad siempre mimética, sin embargo, cuando se observa una ficción narrativa (una narrativa ficcional), la bibliografía específica obliga a tomar en cuenta nuevamente el problema. ¿Hay una relación necesaria entre representación y ficción?

Las posibles respuestas a esa pregunta son el eje de un debate que llega a nuestros días. Algunos fragmentos de Jean-Marie Schaeffer y Lubomír Doležel resultan útiles para examinarlo. En *¿Por qué la ficción?* (2002 [1999]), Schaeffer presenta lo que podría considerarse una formulación que continúa (y renueva) la postura clásica:

...para comprender realmente la ficción, y también la actitud ambivalente que la cultura occidental ha mantenido constantemente hacia ella, de una forma u otra, hay que conseguir integrar el punto de vista platónico (la imitación como fingimiento) en el modelo aristotélico (la imitación como modelización cognitiva). (39)

...si la ficción comporta un mecanismo de representación por imitación, esto presupone a fortiori que pertenece al campo más general de las representaciones: todas las ficciones, ya se trate de juegos ficcionales o de la ficción en el sentido canónico del término, son representaciones porque se trata de acontecimientos que se refieren a otros acontecimientos que denotan, describen, muestran, etc. (85)

...es innegable que la representación mental y la representación simbólica son «estructuras semánticas» en el sentido lógico de esta expresión, es decir, que siempre «se refieren a algo». Pero esto no significa que la cuestión de su verdad y falsedad constituya el eje de su funcionamiento... (89-90)

Doležel, por otro lado, atento al hecho de que “la doctrina mimética ha dominado [desde Platón y Aristóteles] el pensamiento estético occidental” (Doležel, 1999 [1998]: 21) propone una perspectiva opuesta y la presenta en forma combativa. Menos habitual que

la anterior, vale la pena leerla en sus propios términos, aunque sea necesario un conjunto algo extenso de fragmentos:

...este libro reserva la crítica más firme para la antigua aunque persistente doctrina de la mimesis, una teoría de la ficcionalidad que afirma que las ficciones son imitaciones o representaciones del mundo verdadero, o de la vida real. (10)

El movimiento básico de la interpretación mimética es asignar a una entidad ficcional un prototipo real. (21)

Puesto que es imposible descubrir elementos reales tras las entidades ficcionales, la crítica mimética se ve obligada a un rodeo interpretativo: se consideran los particulares ficcionales como representaciones de universales -tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas. (22)

...quienquiera que sea el intérprete, la semántica mimética en esta versión se convierte en «un lenguaje sin particulares» (Strawson 1959, 214-215). La literatura, al igual que las otras artes, es una fuerza de individuación que se opone a las presiones a favor de la universalización del lenguaje, las costumbres, las representaciones sociales. Al privar a los particulares ficcionales de su individualidad, la interpretación mimética universalista los clasifica en una de sus categorías apriorísticas. La crítica mimética deshace lo que la literatura ficcional logra.

La práctica de la mimesis universalista [en los términos de Doležel, ejemplarmente Auerbach] se manifiesta especialmente dudosa si nos damos cuenta de que el intérprete realiza una operación dual. En primer lugar, emplea un sistema interpretativo (ideológico, psicológico, sociológico, etc.) seleccionado para convertir la realidad en categorías abstractas; en segundo lugar, combina los particulares ficcionales para que sean interpretados con

estas categorías. Puesto que la misma persona realiza tanto la categorización de la realidad como la combinación de los particulares ficcionales, no nos debería sorprender el hecho de que las interpretaciones universalistas sean siempre afortunadas. (23)

Nuestro análisis de la crítica mimética contemporánea nos lleva a la conclusión de que la semántica ficcional en la que se funda su práctica interpretativa tiene un alcance restringido: sólo explica aquellas entidades ficcionales que puedan ser emparejadas con prototipos reales. (...) Si insiste en interpretar todas las entidades ficcionales como representaciones de entidades reales, se ve forzada a una interpretación universalista que suprime los particulares ficcionales. Si se mantienen los particulares ficcionales, éstos no se explican como representaciones de entidades sino que se consideran como preexistentes... (25)

En principio, es cierto que Doležel se enfrenta preferentemente con posturas como la de Auerbach y que la reflexión de Schaeffer va más allá que ésta en su idea de la representatividad. Sin embargo, no es inútil oponer algunos de sus postulados. En términos resumidos, la postura representacionista de la ficción sostiene sus criterios en la idea de que todo vínculo entre un animal humano y el mundo “real” (sea o no por intermedio de una ficción) está mediado por una “representación mental” que es el meollo de la cuestión. Como he discutido antes, esta idea de la representación borra o difumina la diferencia cardinal que existe entre lo que se experimenta ante un ente y lo que se experimenta ante una representación de ese ente, es decir, considera a la “representación simbólica” (aplicable evidentemente a materiales textuales orales o escritos, audiovisuales o pictóricos, etc.) una derivación de la “representación mental”. Por un lado, esa asimilación obstruye la diferencia operativa entre ambas y, además, es una perspectiva que conlleva la dificultad nunca bien explicada de considerar

representaciones de representaciones lo que ocurre en el animal humano cuando enfrenta (o cuando recuerda) una “representación simbólica”. Pero el problema más grave, que es la clave más interesante de la exposición de Doležel, es que no enfatiza el aspecto *poiético* de la ficción, a saber: que la actividad ficcional no representa una “entidad preexistente”, sino que la constituye.<sup>106</sup> La cuestión de las “particularidades” de los entes ficcionales que Doležel señala es sin duda una característica problemática de la que no se ve cómo una perspectiva representacionista podría dar cuenta con rigor. En función de la idea de constitutividad de nuestros procesos mentales he optado a lo largo de este trabajo por considerar “concepción” y no simplemente “representación” la actividad de la que participa la narratividad. En línea con ello, entiendo que la filiación de la ficción con la representación resalta en la mayoría de los casos lo que, en el apartado sobre vida cotidiana, he llamado actividad compensatoria, entre cuyas funciones ejemplares puede recordarse la que señala Kermode, para quien la ficción es una respuesta a nuestra “necesidad de concordancia”.<sup>107</sup> Es cierto que no todas las posturas representacionistas comparten la idea de una respuesta a la necesidad de un “Sentido” inexistente. El mismo Schaeffer, para quien “no se puede reducir la función de la ficción (...) a una compensación” dedica parte de sus reflexiones a la importancia que tiene en el “desarrollo psicológico del individuo” (Schaeffer, 2002 [1999]: 307),

---

<sup>106</sup> En *Realidad y mundos posibles*, Bruner identifica la “constitutividad” con el lenguaje en estos términos:

La creación de entidades y ficciones hipotéticas, ya sea en la narrativa o en la ciencia, requiere otra facultad del lenguaje que, también, aparece pronto dentro del alcance del hablante. Es la capacidad que tiene el lenguaje de crear y estipular realidades propias, su *constitutividad*. Creamos realidades advirtiendo, estimulando, poniendo títulos, nombrando (...). La constitutividad da una exterioridad y una categoría ontológica aparente a los conceptos que encarnan las palabras: por ejemplo, la ley, el producto bruto nacional, la antimateria, el Renacimiento. (...) La constitutividad del lenguaje (...) crea y transmite cultura y sitúa nuestro lugar en ella... (Bruner, 1998 [1986]: 74)

Steven Pinker llama “mentalés” a una entidad que podría metaforizarse como lenguaje del pensamiento (2001 [1995]). Si se extiende a esta consideración, la “constitutividad” que Bruner atribuye al lenguaje puede entenderse como característica de toda la labor “psíquica” o “mental”, que concibe tanto ficciones como realidades.

<sup>107</sup> “No es que seamos grandes *connaisseurs* del caos, sino que vivimos rodeados por él y sólo contamos con nuestros poderes de producir ficciones para coexistir con él” (Kermode: 1983 [1966/1967]: 67).

camino por el que atiende a su propio objetivo de tomar en cuenta la apertura hacia la idea de “modelización cognitiva”<sup>108</sup>. Sin embargo, su afirmación de que “la ficción es una realidad «emergente»” (Schaeffer, 2002 [1999]: XVI), que aquí se comparte plenamente, no encuentra en su modelo un desarrollo de importancia consecuente con la gravedad de lo que indica. Esta tesis no está en posición de resolver la cuestión respecto de si, efectivamente, *toda* ficción es representativa. Duda, sí, de que la noción de “representación mental” muestre más que lo que oculta en relación con el modo de ser en el mundo del animal humano. Acepta que es evidente que muchas ficciones incluyen operaciones representativas, pero no considera cerrada la discusión acerca de si eso ocurre siempre ni de si se trata de su rasgo esencial. En todo caso, sí querría subrayar que lo que define a la ficción, antes que el hecho de ser una representación (en última instancia, tanto como la no-ficción o la historia, el chisme o la anécdota), es el hecho de depender de una actividad abierta a una labor constitutiva a la que una perspectiva representacionista no hace justicia.

He aquí el espinoso problema que salta a la vista al recorrer la bibliografía específica: en general, se prescinde de intentos de caracterización que expliquen cómo se reconoce la ficción. Aunque es indiscutible que muchas veces es posible encontrar marcas que indican el carácter ficcional, lo cierto es que no es imprescindible que una concepción de mundo declare de ningún modo su “status ontológico”. Las marcas ficcionales, si aparecen (por ejemplo, en literatura infantil, en los “érase una vez” y “colorín colorado, este cuento ha terminado”), no pasan de ser explicitaciones enunciativas cuyos fines pueden analizarse estéticamente, pero no exigirse. Acaso, robando la famosa formulación de Goodman, deberíamos decir: la pregunta no es

---

<sup>108</sup> “...lejos de ser una excrescencia parasitaria de una relación con la realidad, la actividad imaginativa, y por tanto el acceso a la competencia ficcional, es un factor importante para el establecimiento de una estructura epistémica estable, es decir, para la distinción entre el yo y la realidad.” (Schaeffer, 2002 [1999]: 149)

¿cómo se “reconoce” la ficción?, sino ¿cuándo hay ficción? A esa pregunta sólo puede responderse verdaderamente con la aceptación de que existe un “pacto performativo”.

...hay –en un contexto válido quizás no en un sentido absoluto, pero que sí abarca muchas épocas y literaturas nacionales- señales textuales que si no impelen a una recepción de un texto como ficcional, al menos la suponen.  
(Martínez y Scheffel, 2011: 28 y 29)

De esta constatación de Martínez y Sheffel, contrariamente a lo que intenta enfatizar, lo que no cabe perder de vista es el reconocimiento de que la ficción es en última instancia un asunto concerniente a la recepción. A pesar del esfuerzo de autores como Doležel, que se opone denodadamente a ello y propone difíciles métodos de “autenticación” (1999 [1998]: 209 a 241) según los cuales es la labor del autor la que constituye la ficción, el “cuándo” de la ficción responde a un “pacto performativo” cuya performatividad descansa en última instancia en el receptor<sup>109</sup>. Vale decir, la ficcionalidad no puede ser considerada parte necesaria del “contrato de lectura” cuya formulación se tomó antes de Verón. Como se ha dicho, ese contrato es interior a un texto (ver “3.b.4. Lógica de la narración”), expresa la relación entre el narrador y el narratario (o entre narratario-narrante-narrador), pero no ocurre lo mismo con la consideración del “status ficcional” del mundo concebido. La Biblia, caso ejemplar, puede ser leída como ficción o como verdad revelada: nada, ninguna marca interior al texto, ningún análisis enunciativo podrá aportar evidencias que excluyan una de las opciones.

Ahora bien, sería un error no explicitar que una perspectiva que tome en cuenta la labor de “pacto performativo” a cargo del receptor no tiene por qué entender que se trate sencillamente de un “individuo” que “decide subjetivamente” si lo que enfrenta,

---

<sup>109</sup> Si se permite el exceso, cuando Doležel insiste en que “es el autor quien construye el mundo y en que el papel del lector es reconstruirlo” (1999 [1998]: 44) adopta una postura extemporánea, que desconoce la fundamental parte que tiene el lector, la “recepción”, en la producción de sentido.

una articulación de la comprensibilidad entera o un fragmento momentáneo de ella, participa o no del campo ficcional. Una formulación que se apoyara en esa “decisión” se fundaría en una fe en el “libre albedrío”, en la propiedad del individuo sobre todas sus operaciones mentales, psíquicas, existenciales, que es fuertemente discutible: “todo funcionamiento social –escribe Verón– tiene una dimensión significativa constitutiva. Pero la hipótesis inversa es igualmente importante: toda producción de sentido está insertada en lo social” (Verón, 1987: 125). Así, no podemos pasar por alto que nos atraviesan interpretantes, concepciones lógicas, visiones de mundo que no “creamos” y sobre las que tenemos poca autoridad. Al revés, cada uno de nuestros “yo” es antes el emergente de una red de procesos de significación que un demiurgo todopoderoso. Podemos, a veces, elegir el comienzo o el final, el marco temporal de una experiencia de ficción (“¿dale que ahora yo era un astronauta?”, dicen los niños enmarcando el mundo ficcional), pero en otras tantas ocasiones, en rigor, nos golpea, por así decirlo, el status ficcional o real del mundo emergente de una articulación de la comprensibilidad. Aquí descansa el hecho de que “ficción” y “verdad” no constituyan una oposición: lo que se oculta tras la dificultad para indicar en dónde se asienta lo ficcional es el hecho de que justificar una concepción “real” o “verdadera” no es sencillo en absoluto. La realidad, lo real o la verdad no son primeridades con las que podamos relacionarnos de modo “directo”: así como es posible hablar de una *puesta en ficción* existe también una *puesta en verdad* de nuestras concepciones de mundo<sup>110</sup>. Porque, en rigor, el campo ficcional comparte con el campo “real” esta característica: ambas concepciones son emergentes de dispositivos. Con esto no se pretende defender en modo alguno que ficción y realidad sean lo mismo, ni que sean indistinguibles. Cuando se afirma que ambas *puestas* son emergentes de dispositivos no se afirma a la par que se trate del

---

<sup>110</sup> Acuña esta formulación a partir de la noción de “puesta en escena” común a las artes escénicas y, en particular, de *La puesta en escena de todos días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana* (2014), de Marita Soto.

mismo dispositivo ni que se trate de dispositivos de igual funcionamiento. Ni siquiera de que haya un único dispositivo de *puesta en ficción* y un único dispositivo de *puesta en verdad*. La *puesta en verdad* de la Biblia no es el resultado de un dispositivo idéntico a aquel del que emerge su *puesta en ficción*. En la revisión del modelo de Hayden White, cuya conclusión es que la verdad de un hecho (y también su sentido) depende de una red de fenómenos y procesos que son los que invisten a una articulación narrativa de un carácter de “histórico”, lo que se pretendía era resaltar el hecho de que una de sus fortalezas es justamente la de poner en evidencia la intermediación de dispositivos (más o menos desiguales) en los que se asienta toda posibilidad de concepción histórica. Por su lado, los dispositivos de los que puede emerger la ficción son múltiples y variables. Ninguna investigación antropológica, psicológica o estética puede dar cuenta de ellos como de un conjunto cerrado ahora y para siempre. No sólo por su diversidad, sino en especial porque la propia consideración de lo que es y lo que hace la ficción ha resultado mutable a lo largo del tiempo. Es decir: la *puesta en ficción* también es, sin dudas, un hecho histórico y social.

Quien acaso más se interesa por esta cuestión y propone una posible lectura es Rancière. Como se señaló antes, a partir de su noción de “reparto de lo sensible”, propone que la distinción cabal entre mentira y ficción es una característica fundamental del “régimen representativo del arte”, cuyo comienzo cifra en Aristóteles y cuya aparición es posterior al “régimen ético de las imágenes”. Luego, al menos desde figuras como Schiller (y Flaubert, y Proust), “nuestra” época se deja describir mejor bajo la noción de “régimen estético del arte”.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Rancière no evita las periodizaciones, pero la suya es una de largo aliento. En ella, da cuenta de tres momentos ordenados históricamente cuya caracterización comporta, sin embargo, utilidad en una mirada paradigmática. Presentémosla sucintamente.

Por un lado, los regímenes se ubican diacrónicamente:

1) En primer lugar, el *régimen ético de las imágenes* pertenece a un tiempo que podríamos considerar mítico. Se lo puede leer en los escritos de Platón, pero es anterior a él. No es

La soberanía estética (...) no es, por tanto, el reinado de la ficción. Es, por el contrario, un régimen de indistinción tendencial entre la razón de las ordenaciones descriptivas y narrativas de la ficción y las correspondientes a la descripción y la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social. (Rancière, 2002 [2000]: 63)

Vale decir: la posibilidad de borramiento de toda marca que determine el “status” del mundo concebido es un valor considerado especialmente productivo en la actualidad. De hecho, no resulta para nada difícil observar numerosas experimentaciones y aperturas que se apoyan en ello: *Blackout* (2016), de María Moreno, los *Diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016, 2017), de Ricardo Piglia, *Artforum* (2014), de César Aira, por sólo mencionar unos pocos casos literarios de la Argentina reciente, son buenas muestras de concepciones de mundo ante las que una “indistinción tendencial” es central en su operatoria. Frente a ellas, será el lector (“real”, pero por supuesto no tan

---

estrictamente un régimen “artístico”, ya que el arte como lo conocemos es una institución posterior. No es un régimen “representativo” porque en este régimen la representación es vista como simulacro, contraria a la verdad, y por ende expulsada. Identifica “imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad.” (2005: 23)

2) En segundo lugar, el *régimen representativo de las artes* encuentra su formulación fundante en la *Poética* de Aristóteles y continúa hasta después del Renacimiento. Se caracteriza por “la constitución de un verosímil”, que se determina de acuerdo a “una batería de convenciones expresivas”, que habilita a “dar a las figuras que convienen las formas de expresión que convienen”. Lo que se obtiene, entonces, es una “representación”. (23)

3) En tercer lugar, a partir de Schiller, es decir, del romanticismo, nos encontramos en el *régimen estético del arte*. Aquí, el arte se identifica con la percepción de algo (un objeto, una performance, un idea) en relación con un “*sensorium* específico”. En él la “propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos del ser”. Este *sensorium* es, estrictamente, el concepto con el que Rancière matiza las ideas sobre la “autonomía” del arte. El arte no es *autónomo* del resto de las demás formas de división de lo sensible, pero tiene un “*sensorium* específico” a través del cual determinamos qué se incluye en él. Es decir que cuando decimos “esto es arte” nos referimos a “una cierta forma de aprehensión sensible”, “heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (24)

Por otro lado, los problemas asociados con estos tres regímenes son coetáneos, es decir, se los puede observar sincrónicamente, en tanto maneras de aprehensión de lo sensible. Cuando preguntamos si una imagen es *bueno* o *verdadero* nos interesamos por el régimen ético de las imágenes. (Así, por ejemplo, cuando Rancière analiza la obra de Artaud la filia con la de Platón. Y muestra entonces la permanencia de las cuestiones instauradas por el régimen ético de las imágenes.) Cuando preguntamos si una imagen *representa convenientemente* un determinado objeto, acto o sujeto nos encontramos en el régimen representativo de las artes. Cuando preguntamos si algo (una imagen, una performance, un fenómeno sensible) *es arte*, es decir, cuando lo observamos de acuerdo a un *sensorium* que le es propio, nos ocupamos del régimen estético del arte.

“individual”) quien deberá “decidir” qué de lo que está leyendo es ficción, abierto como estará a la posibilidad de decir para sí: ahora hay ficción, ahora no; incluso: ahora hay las dos cosas.

Un recorrido por el problema ficcional ofrece la posibilidad entonces de atender a una red de formulaciones en la que se vinculan funciones antropológicas y pactos performativos, aspectos formales y consideraciones sobre facticidad y posibilidad, operaciones lógicas y repartos enunciativos. Todos esos problemas pueden considerarse en función de una articulación narrativa, pero lo cierto es ninguno de ellos la caracteriza de modo específico. La relación entre ficción y narratividad no es tan evidente como suele considerarse. Acaso no sea discutible el hecho de que la mayor parte de las experiencias que asociamos con la ficción se sostienen en articulaciones narrativas, pero sí lo es la idea de que esa característica sea necesaria. El cuadro que presenta un unicornio, un vampiro o un duende muestra un mundo de ficción, pero puede carecer perfectamente de narratividad. Como se ha señalado antes, la enciclopedia de un mundo ficcional, como la que Borges concibe en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o Lem en *Solaris*, no necesita narración alguna (aunque luego sea parte de una articulación narrativa). Los juegos (los infantiles, pero también otros “adultos”, como el ajedrez) suponen mundos ficcionales que pueden prescindir de articulaciones narrativas. ¿Qué hay, finalmente, entre la narratividad y la ficción?

Entiendo que este interrogante tiene una respuesta sencilla de formular: la narratividad presta a la ficción su productividad en la articulación de la comprensibilidad de mundos. No es una sociedad “necesaria”. No todas las narraciones son ficciones ni todas las ficciones son narrativas, pero en su enlace hay una fuerza provechosa. Así como no podemos dejar de concebir “nuestro” mundo y “nuestra” vida por medio de articulaciones narrativas, la ficción recibe de la narratividad una potencia

que es evidentemente difícil hallar en otras modalidades. Por otro lado, además de entretenernos o provocarnos placer, el trabajo con los mundos de ficción constituye aspectos del mundo en el que vivimos sin necesitar la adecuación de todos sus entes o atributos.

El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones.

Esta creación es el trabajo de la ficción... (Rancière 2010: [2008]: 102)

En su calidad de “realidades emergentes”, los mundos ficcionales pueden concebir aspectos, entidades, jerarquías diversas de las que nos habitan cuando concebimos “nuestro” mundo. Por su parte, la narratividad, a través de su tráfico de *nomoi* diversos, es una modalidad que permite desplegar poderosamente la manera en que los mundos ficcionales aportan en la constitución de significaciones que pasan pronto a ser “reales”. En la potencia que esas significaciones tienen en nosotros está la clave. En contacto con una modalidad narrativa, una vez más, en virtud de los *nomoi* que trafica, el dispositivo de *puesta en ficción* jamás corta todos los lazos con nuestra “realidad”. Narrado como se nos presenta, en ese mundo se conciben o se prueba a concebir aspectos que no tienen por qué ser opuestos a los de nuestro aquí y ahora, aspectos cuyo encuentro y constitución un dispositivo de *puesta en verdad* no alimentaría, y podría obstaculizar (o incluso impedir) por su necesidad del recurso a un mecanismo de validación específico. Cuando frente a la lectura o a una puesta en escena de *Hamlet* concebimos un mundo ficcional, nos permitimos liberarnos de la necesidad de avenencia de todas y cada una de sus partes a la red con la que constituimos “nuestro” mundo. Su narratividad, por su

parte, trafica la concepción de una relación entre padre e hijo que no es menos “real” que la que concibe cualquier historia de vida.



**TERCERA PARTE**

**NARRATIVA LITERARIA ARGENTINA EN TORNO DEL 2000:**

**UNA LECTURA DE ENTRESIGLOS**



## 6. Para una lectura de los procederes narrativos en la literatura argentina de entresiglos.

En 1925, en un intento por encontrar un “principio esencial” para las obras artísticas y literarias del nuevo siglo, Ortega y Gasset propuso el concepto de “deshumanización del arte”. Luego de una larga exposición, concluía:

Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo. De las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización. ¡Quién sabe lo que dará de sí este naciente estilo! La empresa que acomete es fabulosa –quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más. (Ortega y Gasset: 1960 [1925]: 53)

¿En qué material observaba ese “arte nuevo”, esas “obras jóvenes” que tan amablemente defendía, aunque lo hiciera menos por su “realización” que por su “intención”? Pues bien, frente a obras como las de Victor Hugo, Chateaubriand, Zola o las del romanticismo, el “arte joven” al que Ortega y Gasset se refería, ese que “no [había] producido nada que [mereciera] la pena”, era según sus propios ejemplos el de Proust y Joyce, entre otros. (¿Será una maldad innecesaria ampliar la nómina y recordar, por ejemplo, que ya en 1922 T. S. Eliot había publicado su fabuloso *The Waste Land*?) No hace falta explicar que, desde una perspectiva actual, el lugar que ocupan la obra de Proust y la de Joyce (y la de Eliot) es, como mínimo, comparable al que se les otorga a Hugo, Chateaubriand, Zola o los románticos. De esta observación, más allá de exhibir el peligro, la vanidad que puede habitar a la crítica, importa aceptar que no es posible definir el lugar que las producciones de la propia época tendrán mañana. Como se ha defendido antes, cualquiera sea el momento en que se intente, analizar el “arte nuevo” es una actividad permeada de obstrucciones. Entre sus dificultades, no es la menor el

conflicto que supone construir una mirada suficientemente justificada en su amplitud y, a la par, ajustada en su elección. ¿Cómo asegurarse de no dejar afuera *lo importante*? ¿Cómo apreciarlo? Y además, ¿no son a su vez todas preguntas que vuelven a responderse en cada época?

## **6.a. El problema de la época I: límites o aspectos fundamentales**

Esta tercera parte intenta ofrecer una hipótesis sobre algunos puntos cardinales de la narrativa literaria argentina en torno del 2000, en el cambio de siglo, entre siglos. Originalmente, procuraba ocuparse de un período delimitado: 1989-2009. Utilizaba un límite ampliamente propuesto, que ve en 1989 un cambio de período y que podía sentarse allí sin demasiado riesgo porque permite unificar un corte “común” a dos perspectivas: una local y otra global. En resumen, 1989 corresponde en Argentina a la llegada al poder del llamado “neoliberalismo” socioeconómico en la figura de Carlos Menem y, a la vez, 1989 corresponde a la caída del muro de Berlín, signo del comienzo del fin de la Unión Soviética, que ocurriría dos años después y que no es difícil hallar mencionado como cambio de época mundial.<sup>112</sup> Por su parte, el segundo límite, 2009, funcionaba porque respondía a las dos perspectivas de modo dos veces simbólico: como fin de la primera década del nuevo siglo y como cierre de un plazo redondo (dos décadas). Me permito presentar esta formulación con franqueza porque ahora la considero ingenua. Más allá de su debatible elección de años, su debilidad está en algo que ya se expuso antes. Es posible resumir los inconvenientes principales.

No se acepta aquí que el desenvolvimiento de la narrativa simplemente responda a cambios “estructurales” o “económicos”. Una perspectiva como esa asume que los procederes narrativos no tienen desarrollo sino como espejos de cambios “sociales”. ¿Y qué son los cambios en los procederes narrativos sino cambios sociales, en tanto mutaciones en las modalidades de articulación de la comprensibilidad de mundo? Por consiguiente, se considera aquí cuestionable toda metodología según la cual puede “elegirse” un evento “social” como causa de cambio en la narratividad. Por ejemplo, se sostiene que defender que la narrativa cambió en Argentina en 2001, dada la caída del

---

<sup>112</sup> Cfr. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (1999 [1994]) como ejemplo paradigmático.

gobierno de Fernando de la Rúa, es ignorar que la crisis socio-económica duró años, y por tanto 2001 puede ser señalado como comienzo de una mutación narrativa tanto como 2000 o 2002 o 1999 o 1998... Pero, además, es evidente que las “causas” del modo en que ocurre un fenómeno narrativo nunca pueden ser precisadas totalmente. Más aun, no se considera probado que los cambios en la narrativa literaria sean repentinos. En cambio, tiene mucho sentido tomar en cuenta que la narrativa cambia de diversos modos, que a veces esa modificación se percibe “de pronto”, pero que a veces puede observarse como un proceso paulatino. Es imprescindible entender que el trabajo de los propios escritores influye en ese proceso, de modo que es absurdo señalar un año de cambio, cualquiera sea, tomando en cuenta que la propia vida de los escritores cruza esas líneas imaginarias. (Supongamos alguno, 1989 o 2001: ¿cambió la literatura de, por ejemplo, César Aira en esos años? ¿Cambió la de todos los escritores que escribían antes y continuaron haciéndolo después?)

Así, si por un lado existe la posibilidad de tratar de pensar una época desde sus límites, también hay otra: hacerlo desde sus aspectos fundamentales. En relación con la primera perspectiva, como ya se ha expuesto, debe decirse que es en verdad muy difícil determinar cuándo empieza y cuándo termina una época socio-cultural, al menos si lo que se busca es precisión científica. Hay capas de sedimentos, múltiples niveles temporales. “Nuestra” época, por ejemplo, ¿cuándo comienza? ¿Con la revolución estadounidense y la francesa? ¿En 1810, en 1816? ¿Con Schiller y los románticos? ¿Antes? ¿Con Kant? ¿Después? ¿Con Marx? ¿En 1917? ¿En la segunda guerra mundial? ¿En el pasaje del capitalismo industrial al financiero? ¿Con el fin de la Guerra fría? ¿Con internet? En rigor, lo que resulta difícil es determinar hasta dónde se extiende aquello que consideramos “contemporáneo”.<sup>113</sup> En todo caso, considerarlo como meta

---

<sup>113</sup> Georges Didi-Huberman, por ejemplo, señala la limitación que implica entender una producción a partir de la *eucronía*, la “concordancia de tiempos”, y llama a analizar los materiales “bajo el ángulo de su

de esta investigación es absurdo. Pero el problema es entonces evidente, ya que esta tesis pretende decir algo sobre una época pero no puede considerar el establecimiento de una periodización como su objetivo. Por eso es que se opta aquí por la segunda posibilidad que se señalaba: no encontrar los “límites” de la época que analiza, sino buscar alguno, algunos de sus aspectos fundamentales, sin arrojarse a señalar cuándo fueron propuestos por primera vez o dónde está el probablemente imperceptible momento de mutación. Así, frente a los límites 1989-2009 propuestos originalmente, el nuevo planteo pretender analizar (algo de) la narrativa literaria argentina en torno del 2000: los fines de los '90, los comienzos de los '00, ese período que puede ser leído como de transición<sup>114</sup>. Corresponde explicitar entonces que no se trata de la narrativa que “habla” específicamente del año 2000, sino de la que puede leerse alrededor de ese año, de esos años, como un modo de vivir ese tránsito. La intención aquí es observar en algunas narraciones literarias algo de las “conformaciones mentales” (la expresión es de

---

*memoria*, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un «artista contra su tiempo.» (2011 [2000]: 43)

<sup>114</sup> Sobre el problema de la idea de “transición” vale la pena leer una inteligente reflexión de Kermodé:

...la creencia según la cual la propia época es de transición entre dos períodos principales se transforma en la creencia de que la transición misma se convierte en época... (...)

La derivación lógica de la doctrina de la transición perpetua es que el único criterio según el cual podemos decidir si un objeto tiene significado para nosotros es su carácter de novedoso. Esta es la situación y, según cree Rosenberg, ha sido así desde hace un tiempo; habla de una “tradición” de lo Nuevo. En lugar de ser un punto de equilibrio entre dos épocas, nuestra transición es una época por derecho propio. La única permanencia se encuentra en el “influjo multiforme antitético” que presumiblemente se torna “eterno en mutabilidad”.

(...) El criterio de Nuevo que aplica Rosenberg no es, a mi juicio, de gran utilidad. (...) El Nuevo de Rosenberg (...) es un mito. Los mitos actúan en el mundo, y éste tiene decididas implicaciones en las actividades de la modernidad tardía. Es necesario encararlo con un alto grado de escepticismo intelectual.

Lo mismo sucede, y ésta es la esencia de mi tesis, con todas las creencias generales acerca de la crisis y la transición. Tienen un aspecto paradigmático y es posible estudiarlas en su profundidad histórica. Podemos verlas como ficciones, como útiles. (Kermodé, 1983 [1966/1967]: 102-103)

Entiendo que la sensación de crisis y transición que gobierna las conformaciones mentales de la época de entre siglos que señalo es aceptable como imagen. Comparto con Kermodé la idea de que es un aspecto paradigmático y vale la pena su estudio, que debe llevarse adelante sin carecer de escepticismo intelectual. La única diferencia que me gustaría señalar, en línea con lo que se viene sosteniendo desde el comienzo de este trabajo, es que debe ver nuestra cuestión en la narrativa, y no sólo en la ficción (cuya falta de “pureza” es en la actualidad también signo de nuestro modo de construir sentido).

Ángel Rama [2006]) significativas en la época. A pesar de que la búsqueda de “novedad” ha sido múltiples veces señalada como característica de la modernidad<sup>115</sup> (y también de sus extensiones: posmodernidad, modernidad tardía, altermodernidad...), esto deja en suspenso el problema de la “novedad” para el propio corpus, ya que en rigor el hecho de que un aspecto sea característico de una época no implica necesariamente que sea “nuevo”. El archivo actual, colmado de textos, audiovisuales, grabaciones y soportes digitales sugiere ser cautos al respecto. La verdad es que sería difícil y merecería otras reflexiones un intento de caracterizar “lo nuevo”. Entre otras cosas, porque sabemos largamente ya que la conciencia de “novedad” puede actuar “retroactivamente”. En palabras de Bergson:

...nada nos impide hoy relacionar el romanticismo del siglo XIX con aquello que ya había de romántico en los clásicos. Pero el aspecto romántico del clasicismo solo se ha liberado por efecto retroactivo del romanticismo una vez aparecido. (...) Retroactivamente ha creado su propia prefiguración en el pasado, y una explicación de sí mismo por sus antecedentes. (Bergson, 2013 [1934]: 28)

En palabras de Borges:

A [Kafka], al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. (Borges, 1989 [1952]: 88)

En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (89)

---

<sup>115</sup> Cfr. Fredric Jameson, *Una modernidad singular* (2004 [2002]).

El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. (90)

Por otro lado, esas aclaraciones de Bergson y Borges se pueden utilizar también en un sentido “horizontal”, hacia sus “contemporáneos”, no sólo hacía el pasado. Es decir: la verdad es que, así como luego de leer a Kafka, es posible encontrar algo “kafkiano” en autores anteriores a él, no es raro, en un gran corpus de lecturas, encontrar algunos textos cuyos procederes, o fragmentos de procederes, resuenan luego en otros textos. ¿Cuál es el primero de ellos? No lo sabemos. Sólo podemos “elegir” alguno, algunos, e intentar un análisis. Las omisiones que indudablemente ejecutará la empresa están marcadas por la percepción que cada época tiene de sus propias producciones, por no mencionar las que acarree la capacidad de quien escribe. En todo caso, no se trata de señalar un grupo de obras “elegidas” entre la cada vez más inconmensurable oferta contemporánea, mejor es defender que es precisamente en la discusión donde las cuestiones fundamentales se conciben como tales. Lo que sigue es menos una descripción que una propuesta de lectura.

## 6.b. El problema de la época II: ¿hoy?

Campo de batalla para una discusión sobre la *época*: la noción de *episteme* como la formuló el Foucault de *Las palabras y las cosas*. Recordemos la propuesta:

lo que se intentará sacar a la luz es el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hundien su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad. (Foucault, 2010 [1968]: 15)

Admitamos que los procederes narrativos participan de algún modo de la *episteme*, el campo de condiciones de posibilidad de una época. Tal vez la pregunta podría formularse así: ¿cómo es la *episteme* en torno del 2000? Sin embargo, esa respuesta no se puede buscar sin reflexionar al mismo tiempo sobre esta otra pregunta: ¿en qué sentido puede hablarse hoy de una *episteme* de época? Aun considerando verdadero que a lo largo de la vida comunitaria de la especie humana han existido y existen vínculos, influencias, entre las diferentes modalidades que participan de la concepción de mundos, ¿tiene sentido aun hoy pensar la *episteme* como uniformidad, como campo unificado de condiciones de posibilidad?

Cuando hablamos de una *episteme* en particular, se trata siempre de una *episteme* comunitaria. Para Foucault, por ejemplo, era claro que su objeto se circunscribía a una zona delimitada grosso modo por Europa (la “cultura occidental”) y sus formulaciones no dejaban lugar a duda de que existían en otras geografías otras *epistemes* simultáneas a las que él miraba. Como consecuencia lógica, además, era evidente el hecho de que no había razón para que esas *epistemes* sufrieran sus “cortes” temporales simultáneamente. Una periodización útil para las *epistemes* que se encuentren en Asia, por ejemplo, no tendría por qué serlo para Europa o África. No se

trata de negar que unas influyeran relativamente en otras por distintos canales (barcos, migraciones, publicaciones...), pero sí de considerar que las *epistemes* que analizaba *Las palabras y las cosas* presuponían una uniformidad de condiciones de posibilidad, ese suelo positivo en que todas los despliegues de las disciplinas tomadas en cuenta se asentaban.

Hoy, sin embargo, esa idea de uniformidad positiva común es difícil de manejar, incluso de defender. Acaso puede pensarse una episteme unificada para una tribu no contactada del Amazonas, pero ¿qué decir de nuestras comunidades, de la multiplicidad de la que participa nuestro ser en el mundo en ellas? Siempre ha sido evidente que hay variadas epistemes en el mundo, pero se puede arriesgar que nunca ha sido tan claro como hoy que eso ocurre también dentro de los mismos enclaves humanos. La vida cultural en una sola ciudad, en Buenos Aires por ejemplo, no puede ser concebida emergiendo de una episteme entendida como suelo positivo común para todas sus actividades (y no hace falta decir que para Argentina toda o para Latinoamérica el problema no hace más que multiplicarse). Sin embargo, se puede entender que aquello que se intenta poner en la base del análisis es un campo no-totalmente-unificado de condiciones de posibilidad, una *archiepisteme*. Es decir, se puede aceptar que hay variadas epistemes simultáneas, un suelo repartido de condiciones de posibilidad del que participamos todos, siendo cada uno de nosotros miembro de diferentes comunidades, en el seno de una misma zona, ciudad, país, continente. Se puede considerar a la *archiepisteme* como el conjunto que reúne las diferentes epistemes de las que un mismo animal humano participa en juego con otras epistemes con las que interaccionan. Todos tenemos fragmentos comunes de “suelo” con otros animales humanos, pero la totalidad de nuestra experiencia, y con ella nuestra *archiepisteme*, no es común a la de *todos* los otros. Participo de múltiples epistemes en tanto que participo

de múltiples comunidades, y acaso comparta la mayoría de esas epistemes con muchos (digamos, una mirada de clases sociológicas), pero también pertenezco a una comunidad múltiple, una *archicomunidad*, en la que algunos miembros, que comparten algunas epistemes conmigo, intervienen también con epistemes otras, fragmentos de “suelo” en los que diferimos.

Ahora bien, aceptar una *archiepisteme* obliga a preguntarse si es posible un análisis que dé cuenta de su totalidad (aun de los fundamentos de su totalidad). Y la respuesta, por supuesto, no puede sino ser negativa. En primer lugar, por la movilidad cultural de los interpretantes, es decir, por la propia mutación de las *epistemes*:

No existimos, no hablamos y no trabajamos –ya sea con la razón, con la ciencia o con las manos– si no es en y por la desviación del equilibrio. Todo es desviación del equilibrio salvo nada, es decir, salvo la identidad. (Serres, 1994 [1977]: 40)

En esta formulación de Michel Serres hay una clave que no puede obviarse. En la temprana formulación foucaultiana, las *epistemes* son mayormente estables, hay una relativa permanencia que ocurre entre grandes mutaciones culturales. Pero a partir de la apertura que Serres presenta hacia lo “anexacto” (el término pertenece a la introducción de José Luis Pardo) es posible observar algo para iluminar nuestra cuestión: el hecho de que, aunque estemos abiertos a la relativa estabilidad de los fragmentos de episteme que miramos, es necesario comprender que el propio juego entre las epistemes produce una modificación de la *archiepisteme*, que no puede sino también mutar paulatinamente, haya o no “grandes mutaciones”, y que ese mismo desequilibrio no puede sino volver a su vez sobre las epistemes, que ven afectada su relativa estabilidad. Es decir: no es posible dar cuenta de la totalidad de las condiciones (o de los fundamentos) de una *archiepisteme* porque es indiscutiblemente un proceso cultural en movimiento, abierto.

En segundo lugar, una lectura que buscara los fundamentos de la totalidad de una *archiepisteme* debería contar, más aun, supondría, la existencia de un metadiscurso exclusivo y absoluto. Acaso para ver esta cuestión se pueden repasar ciertas formulaciones muy discutidas tras Jean-François Lyotard y su propuesta sobre la caída de los grandes relatos. Para eso, vale la pena intentar desenredar dos problemas que están, creo, confundidos en la propia formulación original de Lyotard. Un párrafo de la introducción sirve como perfecta muestra:

Simplificando al máximo, se tiene por «posmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. (Lyotard, 1991 [1979]: 9)

Más allá de la vindicación de las sociedades liberales que Lyotard deja entrever en este texto, más allá de sus profecías de “pérdida de atracción” de los “polos” constituidos por los Estados-naciones, los partidos, las profesiones, las instituciones y las tradiciones, vindicación y profecías que son relativamente irrelevantes y que son muy debatibles en muchísimos casos, hay en este texto dos cuestiones distintas, cuya distancia se evidencia en el salto entre dos términos repetidos en su desarrollo, “relato” y “metanarrativa”. En pocas palabras, hay dos acepciones de “Grand relato” en ese texto, que pretende mezclarlas, o asumirlas necesarias la una para la otra. Su diferencia es la que hay entre una forma que puede adquirir una concepción de mundo (relato) y las condiciones de posibilidad de construcción de las articulaciones de la comprensibilidad de una época (metarrelato). Así, por un lado, Lyotard da cuenta de una “condición del saber” de la época que es atendible, marcada por la “caída de los grandes

relatos”, entendidos estos como metáfora: en este pliegue, el término “gran relato” no se refiere específicamente a narraciones de gran tamaño, sino a las condiciones de generación de relatos, los metadiscursos que sostienen las lógicas y los repartos, los tiempos y las temporaciones. Paolo Virno lo explica en estos términos:

la barra de hinchas de fútbol, la comunidad religiosa, la agrupación partidaria, el puesto de trabajo: todos esos “lugares” continúan desde ya subsistiendo, pero ninguno de ellos lo suficientemente caracterizado y caracterizante como para ofrecer una “rosa de los vientos”, un criterio de orientación, una brújula confiable, una comunidad de hábitos específicos, de específicos modos de decir/pensar. (Virno, 2008 [2001]: 27)

A pesar del propio texto de Lyotard, “Gran” en esta acepción indica menos un tamaño que una característica de alcance y un modo de influjo. Vale decir: el “gran relato” que cae es el “metalenguaje universal” (Lyotard, 1991 [1979]: 66), en el sentido de un metadiscurso exclusivo capaz de incluir todos los discursos bajo su ala. No es difícil encontrar afirmaciones paralelas. En su conocido *Después del fin del arte*, por ejemplo, Arthur Danto analiza los alcances del hecho de que el modernismo haya terminado sin que ninguna otra “narrativa maestra” llegara para ocupar su lugar (1999); por su parte, Mónica Cragolini ha examinado un cierto pensamiento post-niezstcheano “que sabe que la fábula de las «grandes totalidades» ya no es posible” (Cragolini, 2009: 20).

Sin embargo, es cierto que el propio Lyotard utiliza también (¿ingenuamente?) “gran relato” para referirse a la cuestión de unos determinados procederes narrativos marcados por la articulación de grandes funtores, héroes o eventos. Y aquí, contra toda la reflexión del libro, no hay evidencia alguna de sus conclusiones. El *tamaño* de los relatos no ha sufrido ninguna caída. Nunca ha cesado de haber narrativas en que aparecen grandes funtores, ya sea en la figura de los grandes héroes o pueblos, o en la de los grandes eventos. Y esto no es sólo verdad en relación con la ficción, donde es

fácil de encontrar (en el *mainstream* cinematográfico, ejemplarmente, puede anotarse el crecimiento irrefrenable de superhéroes y *biopics*), sino también en las narrativas “reales”, donde los “grandes funtores” no han dejado de acumularse desde la formulación de Lyotard en 1977 (sólo en los últimos veinte años, en sucesos como el atentado de las Torres gemelas, las invasiones en Irak, la “primavera árabe”; en figuras como Barack Obama o Hugo Chaves, Lionel Messi o Roger Federer, Bill Gates o Mark Zuckerberg; en peligros globales como la crisis ecológica o los programas de vigilancia masiva develados por personajes como Edward Joseph Snowden, etcétera). En los modos en que se articula narrativamente la concepción de mundos, los grandes funtores no han caído, los grandes héroes no han caído, los grandes eventos no han caído, ni está claro que vayan a caer. Acaso sucede otra cosa: que ocupan su lugar por un tiempo limitado, que no influyen con la perdurabilidad que antes se ansiaba. Pero el hecho es que aparecen todo el tiempo, no cesan de aparecer, tal vez nunca haya habido tantos.

En virtud de esas dos acepciones para “gran relato”, las afirmaciones de Lyotard pueden tomarse como (parcialmente) verdaderas o falsas simultáneamente: “El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación” (Lyotard, 1991 [1979]: 63), escribe por ejemplo. Y a eso se puede responder que, en cuanto a la creencia en un “metalenguaje” o “metarrelato” omniabarcativos, capaces de dar cuenta, de sentar las bases, las condiciones de posibilidad de un saber total, puede aceptarse. Ahora bien, la idea de que ya no hay narraciones que conciben y alimentan la “grandes luchas”, la emancipación, por ejemplo, no es más que una exhibición de deseos de una ideología etnocéntrica, acomodada en los mejores hoteles y academias, incluso temerosa.

En todo caso, lo que vale la pena retener de textos como el de Lyotard es la noción de una caída de los metadisursos exclusivos, e incluso la caída de la fantasía de su construcción perenne. Este trabajo opta por aceptarla: no cree en la posibilidad de unir bajo paradigma o metadiscurso exclusivo alguno todas las concepciones de mundo. ¿Implica esto la desaparición de las matrices potentes de reflexión? De ningún modo. La obra de Karl Marx, por elegir una influencia aceptada como central incluso por alguien como Harold Bloom (en *El canon occidental*, 1995), extiende sus ramificaciones en concepciones de mundo innumerables. Lo que ha caído, en todo caso, es la fantasía de que podría aunarlo todo, como quería Sartre (que pretendía unir bajo su ala, por ejemplo, el análisis existencial de Heidegger y la obra de Freud). La caída de los metadisursos exclusivos y omniabarcativos, entendida como la imposibilidad de encontrar matrices que fundamenten para todos y para siempre un camino universal de movimiento es la etapa actual de un proceso cuyo inicio es difícil de estipular con precisión (ya en Friedrich Nietzsche pueden encontrarse formulaciones sobre el problema). En esta característica, tomada como heteronomía que opera en la narratividad, es decir, tomada como heteronomía sobre la que ocurren autonomizaciones o momentos de anomia, puede intentar señalarse un buen punto de partida para nuestro análisis.

## **7. Narrativas literarias argentinas alrededor del 2000: cuatro procederres frente al mismo problema.**

La narrativa literaria argentina cerca del 2000 muestra, tomada en conjunto, una inmensa multiplicación de propuestas, estilos, temas, géneros... No le corresponde a esta tesis evaluar si esa característica es “nueva” o “única”. Está claro que ha habido, en algún momento, en algunos lugares, “epistemes” menos “impuras” y, por consiguiente, acaso menos variadas en sus procederres narrativos. Por ejemplo, si creemos en la representatividad de la clasificación que establece la *Poética* de Aristóteles, los procederres narrativos de la Grecia del siglo IV antes de Cristo son una cantidad abarcable (aunque, por supuesto, permanecerá siempre abierta la cuestión de la representatividad: ¿eran esos todos los procederres que había o eran los que Aristóteles conocía, apreciaba, elegía dar a conocer?). En cualquier caso, hace demasiado tiempo que la intención de construir una mirada representativa de época, para cualquier ciudad o comunidad significativa contemporánea, se enfrenta con el problema de la multitud, es decir, con una conformación “visiblemente heterogénea” (Virno, 2008 [2001]: 33) cuyas conformaciones mentales (y sus procederres narrativos) quedan fuera de toda posibilidad de recuento completo. En esta situación, como se ha sostenido antes, un trabajo que intente una mirada de “época” no puede más que elegir un aspecto, a modo de heteronomía, en relación con la cual puedan analizarse autonomizaciones y anomias. El aspecto que aquí se elige como punto de partida, la caída del proyecto de construcción de un metadiscurso exclusivo y omniabarcante, permite justificar entonces la elección de un conjunto de procederres narrativos que trabajan con ellos, que pueden entonces ser considerados como representativos.

### **7.a. Procederes narrativos proliferantes I: Benesdra y el adiós al “gran relato”.**

Nuestro primer caso será *El traductor*, única novela de Salvador Benesdra, publicada por primera vez en 1998, dos años después de su muerte. Antes de intentar su análisis, sin embargo, vale la pena detenerse, a modo de marco analítico de discusión, en dos momentos de la producción literaria argentina, una del siglo XIX y otra de mediados del siglo XX.

Junto con la formación de los Estados Nación, y en parte como despliegue de sus complejos institucionales, el siglo diecinueve vio crecer a las ciudades hasta tomar un lugar que no habían ocupado. Fue el comienzo o el momento de aceleración del dominio urbano del mundo (en nuestros días, más de la mitad de la población mundial vive en ciudades). En América toda, las discusiones sobre el poblamiento de las nuevas naciones tomaron la escena. En Argentina en particular, como tendencia general y más allá de diferencias varias, los modelos alentados desde las ciudades insistían en la importancia de favorecer la inmigración europea. Eran formulaciones que se enmarcaban en una concepción filosófica de cuño idealista que confiaba en las virtudes de una posible unión de las “ideas” europeas y el “cuerpo” americano. El romanticismo de Echeverría es uno de los ejemplos más claros de esta postura. “El foco de la federación estaba en el matadero”, nos dice el narrador de *El matadero* (2000 [1840-1871]: 145) en la última página de la obra, y explicita lo que ya se ha entendido durante la lectura: que en el fragmento de mundo que concibe es posible ver por sinécdoque el funcionamiento de la ciudad y de la Argentina toda. Si los habitantes son carniceros, la ciudad es una carnicería. Tenemos aquí una primera modelización, que concibe, a partir de la separación entre idea y materia, que el conjunto de habitantes (o, mejor, su “corazón” *bien o mal puesto*) determina el carácter de lo urbano.

Un siglo posterior, Ezequiel Martínez Estrada nos ofrece en *La cabeza de Goliat* una perspectiva inversa:

...una ciudad, sea Cartago, Roma, Nueva York o Buenos Aires, es un tumor maligno... (Martínez Estrada, 2001 [1947]: 19)

...aquello que podemos llamar «neurosis de las grandes ciudades» (...) es algo inherente a ellas mismas, que padecemos de reflejo. (Martínez Estrada, 2001 [1947]: 36)

En Martínez Estrada el ideario es también en gran parte europeo, y también tiene un cuño idealista, aunque sea algo tan complejo como el idealismo marxista de Georg Simmel. Repasemos brevemente sus postulados. En “El concepto y la tragedia de la cultura” (1988 [1902]) se propone que el sujeto, para cultivarse (esto es, para alcanzar las perfecciones que ya están en su ser en potencia), necesita que su alma lleve a cabo un rodeo mediante el cual, partiendo de sí misma y pasando por un objeto, vuelva a sí misma, enriquecida por el proceso. Para eso, el espíritu da forma a objetos sobre los cuales luego se volcará. Pero más temprano o más tarde una tragedia se hace presente: las configuraciones culturales dentro de las cuales los objetos son producidos se dirigen a un ideal *objetivo* de perfección, es decir, se desarrollan según una lógica lejana de las necesidades humanas, y así los separa, más y más con cada desarrollo, de su función de ayudar a hombres y mujeres a perfeccionar su alma. Peor aún, con el tiempo es el animal humano mismo quien se incluye en la tarea de desarrollar los objetos según el ideal objetivo que les es propio, convirtiéndose él mismo en sustentador del ingenio que lo aleja de su propio bien. En Martínez Estrada, la explicación implícita es entonces la siguiente: la cultura urbana, que acaso fue el foco que permitió a hombres y mujeres llevar a cabo el perfeccionamiento de su alma (esto es, el proceso cultural), ha llegado a un punto en el que sólo sigue su propio desarrollo, y sobre la base de esa lógica objetiva

se aleja de las necesidades de los habitantes. Así, ha llegado el día en que la escena exhibe al animal humano moviéndose en virtud de las necesidades de la ciudad y no a la inversa. Partiendo de esta explicación puede verse aquí una segunda modelización, en la que la cultura urbana impone sus características:

Como la naturaleza enseña a sus hijos, la ciudad enseña a los suyos. Éstos son los hijos de la ciudad (...). La naturaleza tiene sus métodos didácticos y la ciudad también, con su programa tan estricto que el que no lo cumple, sucumbe. (Martínez Estrada, 2001 [1947]: 56)

Ahora bien, la cronología de esta oposición entre Echeverría y Martínez Estrada es menos importante que otra cosa: el hecho de que muestra dos maneras hermanas de construcción de un modelo. Si algo comparten, es la uniformidad de una fuerza (la de los habitantes sobre la ciudad: Echeverría; la de la ciudad sobre los habitantes: Martínez Estrada). Se trata de dos modelos que difuminan la complejidad (no la dificultad: no se trata de enfrentar reflexiones fáciles o ingenuas con otras difíciles o sagaces) y esa renuncia se exhibe, en cada caso, en su dependencia de un único metadiscurso, paradigma que permite la elaboración de un juicio concluyente.

Frente a modelaciones como estas, *El traductor* de Benesdra se alza ante nosotros como signo de una época diversa. No sucumbe ante el triunfo de los hombres sanguinarios ni ante la maquinaria objetiva que deshumaniza nuestra realidad, está vencido por la ausencia de sistemas de valoración estables. Su proceder narrativo se presenta marcado por formulaciones similares a posiciones como las de Fredric Jameson, que claman por la necesidad de “localizar una diferencia radical”<sup>116</sup>:

---

<sup>116</sup> “El problema estriba entonces en cómo localizar una diferencia radical; en cómo arrancar en frío el sentido de la historia para que éste empiece de nuevo a transmitir tenues señales de tiempo, alteridad, cambio, Utopía.” (Jameson, 2003: 103)

El sol volcaba su fiesta de distinciones sobre todos los objetos de esa esquina, pero yo sentía que por todas partes estaba drenando una noche gris de gatos universalmente pardos, una apoteosis de la indiferenciación que por primera vez no lograba despertarme miedo. (Benesdra, 2003 [1998]: 7)

A partir de estas líneas, *El traductor* se presenta como un ejercicio descompuesto de autoanálisis, en el que la caída de los proyectos de construcción de un metadiscurso utópico abre una narración marcada por la ausencia de jerarquías (ya sea por la ausencia de normas estables de acción, ya sea por la ausencia de una maquinaria interpretativa estable). Así, tiene aquí un interés particular porque da lugar a la construcción de un proceder narrativo significativo. Acaso puede describirse en cuatro aspectos fundamentales: un reparto del mundo concebido en el que un *ente p* carece de una noción estable de sí mismo, una lógica del entramado con núcleos proliferantes, una lógica del mundo concebido en la que el operador epistémico y el axiológico entran en un conflicto irresoluble, una temporación atormentada. Su narrador, “un ex marxista, formado en esa religión atea del socialismo que había intentado recoger todas las éticas y todas las ciencias en un gran proyecto de creación social y humana” (Benesdra, 2003 [1998]: 485) presenta su narración, su selección e interpretación de funciones nucleares, en juego con una diversidad abrumadora de autores, teorías y procedimientos que carece de cualquier tipo de ordenamiento. El punto de partida de la historia es representativo de la época en que transcurre: la editorial “progresista” en la que trabaja el protagonista acaba de ser comprada por un gran grupo económico. Sin embargo, esa es sólo una marca que echa luz sobre el problema central, que se extiende a todos los ámbitos de la concepción del *ente p*-narrador: no encuentra un lugar en el mundo que habita, no puede concebirse en ese mundo.

“Me dije que tal vez era cierto después de todo que las ideologías están muertas” (Benedra, 2003 [1998]: 7). Esa frase, la primera de la obra, ofrece un comienzo transparente en cuanto al delineamiento básico del perfil de su personaje directriz: Zevi es la concepción literaria de un hombre que ha transitado siempre bajo la ilusión del encuentro de “un gran proyecto” integrador de las diferentes esferas de la vida, un hombre sujeto a *una* ideología, *una* estética, *una* ética. Y, a partir de ese primer paso, lo que sigue es una sucesión delirada de acontecimientos que lo muestran siempre intentando accionar sobre una nueva configuración para la que ningún “gran relato” señala herramientas precisas. Así dispuesto, la maldición del *ente p* es continua: como buen moderno que intenta ser capaz de renunciar a todo dogmatismo engañoso, puede abandonar un camino por otro (incluso uno que encarne el bien frente a otro que resulte aberrante), pero es incapaz de abandonar la busca de *un* camino imperecedero. Por consiguiente, sin renunciar a la ilusión de entenderlo *todo* desde alguna perspectiva, a medida que avanza la narración el desorden de conocimientos y prácticas se hace cada vez más pronunciado.

Ya desde el comienzo, la descomposición a la que están sometidas todas sus especulaciones acerca de la sociedad y del propio lugar es estructural. Vale insistir: no se trata de que el reparto del mundo se deshaga; en cambio, lo que se descompone es la maquinaria analítica con la que acciona. Numerosos y a veces incompatibles procedimientos reflexivos se cruzan: psicoanálisis, física cuántica, teoría marxista, algo parecido a una *idiosincrasia* judía (judío-sefardí porteña), matemática del caos, llamados a la praxis troskocomunistas, orientación existencialista... el texto no evita siquiera el más llano biologismo determinista. Pero lo que define el funcionamiento de la maquinaria es su ausencia de motor central. Cada procedimiento opera como una pequeña máquina independiente, que puede aliarse con otras, pero con las que no

comparte un objetivo o un rumbo. Esta configuración, que podría ser festejada por su inacabable productividad narrativa, que de hecho *es* celebrada a través de un arco descomunal de espacios contemporáneos (desde reflexiones aliadas a la globalización hasta perspectivas acaso menos tranquilizadoras, como las centradas por ejemplo en la idea de *rizoma* de Deleuze-Guattari), es una configuración que importa aquí una tragedia: el *ente p*-narrador no percibe en ella una posible riqueza de la multiplicidad, la vive como la desaparición del sentido.

A lo largo de más de seiscientas páginas se concibe narrativamente un conflicto que podría resumirse en una pregunta: ¿cómo narra (y cómo actúa) un individuo preparado para un sistema estructural “moderno” (digamos, confiado en la posibilidad de existencia o construcción de un metadiscurso exclusivo) cuando el mundo ya no se corresponde con sus esperanzas? *El traductor* narra un corte, una separación entre el devenir de los esquemas comunes a los grupos humanos y las interioridades humanas que los atraviesan, pone de manifiesto la distancia que existe entre el cambio social y la experiencia individual, en fin, intenta construir un proceder narrativo de perfil trágico, el de un sujeto “moderno” en un mundo “posmoderno”.

La carencia de una máquina central analítica no se limita, entonces, a la obturación en la construcción de un mapa estable que señale una dirección para los acontecimientos y su comprensión. Tras esa primera consecuencia, lo que sigue es el reconocimiento de una inestabilidad orgánica. El conjunto de máquinas existentes pierde entonces no sólo el ordenamiento provisto por cualquier jerarquía, sino que también es definido por la ausencia de leyes, criterios o códigos instrumentales que regulen tanto la sintaxis entre cada una de las máquinas como los espacios adecuados de aplicación de sus potencias particulares. Así, la agregación de discursos y la variedad de sus espacios de aparición no se detendrá hasta terminada la narración. En su recorrido,

Zevi necesitará siempre el amparo de algún conjunto de ideas, pero el método de combinación dependerá menos de cualquier cosa que de una azarosa contigüidad espacio-temporal:

Viéndola avanzar a Romina en el dominio del ping-pong no podía dejar de pensar una y otra vez en las teorías de Brockner, cuyo libro había quedado en mi memoria vinculado de un modo inquietante con Romina, por el hecho de que lo estaba traduciendo justo cuando la conocí. (Benesdra, 2003 [1998]: 123)

Es en esa proximidad espacio-temporal donde podría cifrarse en gran parte el mecanismo fundamental de combinación de paradigmas que Benesdra parece atribuirle a su narrador y, por extensión, a su época. Desprovista de cualquier otro criterio básico de relación, la permanencia de un conjunto inabarcable de textos y procedimientos condena la reflexión a un traslado extraviado de concepciones y llamados a la acción. Y, si el primer inconveniente que se señalaba para la operatoria de Zevi era el de no poder abandonar la ilusión de encontrar una torre junto a la cual construir su choza (por continuar una escena imaginada por Nietzsche<sup>117</sup>), el segundo gran problema será la manera de enfrentarse con el complejo que forman todas ellas. Es una voz que emprende cada nueva conjetura que se cruza en su camino como un avance en la comprensión de la totalidad que busca, es incapaz de considerar que lo que vislumbra a cada momento es menos la punta de un iceberg (de un “gran relato” coherente) que un fragmento de una red compleja, sin atributos unificadores. Encerrado en su lógica “moderna”, cree percibir un sistema, inabarcable pero existente, en el que se encuentra sumido como si se tratara de un laberinto del cual no termina de construirse un mapa. Y,

---

<sup>117</sup> “Si ya el hombre de acción ata su vida a la razón y a los conceptos para no verse arrastrado y no perderse a sí mismo, el investigador construye su choza junto a la torre de la ciencia para que pueda servirle de ayuda y encontrar él mismo protección bajo ese baluarte ya existente”. (Nietzsche, 1998 [1873]: 33)

es cierto, no puede observar la diversidad en tanto diversidad, pero este efecto no es simplemente el resultado de una percepción errónea. Zevi es la representación de un individuo siempre alerta, su dificultad no consiste en la enfermedad de una mirada separada de lo real, sino que estriba en el anacronismo de una interpretación fuera de época. La desjerarquización no está sólo en el mundo, sino en las máquinas con las que intenta asimilarlo. No se trata de una homogeneidad unificadora. Aquello en lo que todos los fragmentos narrativos se parecen es justamente el hecho de que todos ellos utilizan fragmentos de cualquiera de los restantes: están contaminados por los otros. Lo que este narrador percibe como un conjunto de conexiones que liga cada fragmento con el resto no es en realidad más que la repetición aislada de esa contaminación. Quiere hallar *un* discurso profundo, cohesivo aunque resulte infinito en sus variaciones y variedades, y no obstante lo que obtiene es un número indefinido de narraciones, que a veces simulan parecerse, pero sólo porque usurpan fracciones de los que los rodean.

*El traductor* no deja sin recorrer una extrema contaminación, una narración que no podrá ser detenida, porque su propia naturaleza la hará inabarcable, imposibilitando así el momento dialéctico cumbre de la lógica moderna, la construcción de un discurso coherente y limitado, la síntesis y su posibilidad de expresión, la comunicación de *un mensaje*:

No tenía el menor asomo de duda de que el torrente interminable de conocimientos que se me estaba revelando por el mero deambular por las redes multidimensionales de mi mente podría ser minuciosamente expresado en frases corrientes, en un lenguaje simple y llano como el de cualquier científico de fuste cuando tiene que comunicar sus verdades. Pero saberlo no me consolaba de otra certidumbre fatal: expresar una sola de esas iluminaciones en cualquier lenguaje concebible habría exigido varios volúmenes, tantos eran los núcleos conceptuales que participaban en cada

una y tantas las relaciones que los unían entre sí. (Benedra, 2003 [1998]: 462-463).

En última instancia, vale señalarlo, la cabal corrupción de esferas concretas y visiones posibles del mundo no será presentada por esta concepción narrativa sólo en el transcurrir de una elocuencia discursiva. Se encargará muy bien de dejarla lo suficientemente clara en los momentos seleccionados que hacen el entramado de su historia. Así, a través de sus episodios se observará que el único amigo del fiel izquierdista es un reaccionario ferviente admirador de Margaret Thatcher, que una editorial progresista no es menos injusta y abusiva con sus empleados que cualquier multinacional de renombre, que la frígida novia religiosa puede ser al mismo tiempo una hábil prostituta, que el ético y solidario militante es también un sádico proxeneta... Y no se detendrá tampoco en ninguno de estos puntos, sino hasta resolver la narración con una escena que pondrá en primer plano una ironía simbólica que recorre toda la novela: la coronación del amor de un ex-marxista en su casamiento con una adventista evangélica. En el camino, su filosofía se verá enfrentada a seiscientas páginas de desclasificación: desde el marxismo como metadiscurso exclusivo, a través de la derecha más reaccionaria y racista, el delirio metafísico filo-alienígena, la física cuántica y un cierto pan-judaísmo... hasta la profanación total de los valores propios en la acción de prostituir a la mujer amada. La narración acaba con un narrador repitiendo las más banales loas acerca del amor como único y modesto camino, pero es una “felicidad” irónica. Una interpretación productiva no puede ser ingenua al modo en que se efectúa el reparto de su entramado, no puede ignorar la diferencia entre la duración de la debacle (de más de seiscientas páginas) y este instantáneo “final feliz” (de una página). El reparto del entramado es rotundo en sus objetivos. Una lectura que se deje llevar por la idea de que el sentido del final es *el* sentido buscará teñir todo *El traductor*

de un color acorde con esta conclusión estabilizadora. Acaso se sentirá asqueado por el resultado, pero seguramente satisfará su voluntad de hallar un sentido. Sin embargo, la novela de Benesdra se enmarca mejor en el camino de aquellas narraciones cuyo final asienta su clave en la lógica de la narración, en la distancia entre lo que el narrador cree que enuncia y lo que un narratario enfrenta en esa enunciación. Como en *El lazarillo de Tormes*, el acto final parece una gran (y negra) humorada: la debacle de un hombre, su “reconocimiento” del lugar que le toca en el mundo, se figura aquí en la conversión del traductor trotskista hiperculto en taxista noventista del Gran Buenos Aires.

En conjunto, *El traductor* es una muestra de una narratividad que intenta adentrarse en ciertos aspectos de la época actual para concebir la manera en que la situación desatada de los discursos contemporáneos afecta a los individuos. Al mismo tiempo, su camino se erige (no sin cierta nostalgia) sobre invectivas dirigidas contra la modernidad y las consecuencias que ha tenido sobre las subjetividades que ha formado. La apuesta “moderna” en la que se desmorona el narrador de *El traductor* descansa en la consideración de que, si el referente real (la “Historia”) ha estallado, fragmentando a su paso las subjetividades y su lectura de los hechos sociales, lo necesario será construir un discurso capaz de volver a integrar un todo absoluto. Y es en la exhibición pormenorizada de la derrota a la que se somete un animal humano entregado a esa empresa donde logra su potencia.

## 7. b. Procederes narrativos proliferantes II: Aira y la verdad alucinada.

¿Es siempre la endeblez de nuestras concepciones, es decir, de nuestros metadiscursos y, por ende, de nuestras apreciaciones, un camino trágico? La mirada nostálgica por lo perdido, la reflexión desahuciada tras el desvanecimiento de la utopía, el aullido contra la inexistencia de un *sentido* que organice una teleología resplandeciente no constituyen, por supuesto, el único proceder narrativo posible. Despreocupados por la dificultad para elaborar cualquier modo de relato de matriz estable, es decir, que avance a través de *una* línea narrativa progresiva y coherente, diversos autores se dedicaron a la construcción de narraciones proliferantes, lejanas de la estructura clásica, y cuyo desarrollo narrativo salta entre diversos géneros y referencias, escapando fundamentalmente de toda clara relación dialéctica o de arreglo medios-fines. Podría mencionarse a muchos (a Alberto Laizeca, a Rubén Mira), pero acaso sea César Aira, con su universo narrativo siempre en fuga, siempre por escribirse, quien funcione más claramente como ejemplo paradigmático.<sup>118</sup> Si bien su obra ha sido fuente ya de numerosísimas observaciones, el proceder que modela no puede ser aquí pasado por alto, aunque sea de un modo breve.

Graciela Speranza ha propuesto a Aira como el “artífice más consecuente de una fuerza nueva”: una informidad cuyas operaciones “desafían las categorías tradicionales de la historia del arte (...), como una alternativa crítica al lamento por la muerte de la modernidad que en las últimas décadas ha caracterizado el discurso posmoderno”, una informidad que “no es una cualidad, ni un motivo, ni un tema capaz de transformarse en símbolo, ni una unidad capaz de reducirse a un concepto” (Speranza, 2006: 295, 296 y 297). Esta clase de proceder narrativo no reniega de la construcción de historias (es decir, no se lamenta como Benesdra por la imposibilidad de encontrar *un* cauce por el cual fluir), pero muy a menudo hace imposible el resumen. Es un trabajo que sin lugar a

---

<sup>118</sup> No se trata de pensar que estos autores comparten un género o un estilo, sino un cierto aspecto de su mecánica narrativa. La obra de Aira, sin lugar a dudas, no puede ser asociada ingenuamente al 2000, pero es posible afirmar que son los años en que se vuelve canónica, y no puede por tanto ser pasado por alto.

dudas se apoya en una lógica del entramado muy especial, cuyos nudos lógicos vertebradores no dejan de producir jerarquías de instancias, pero se trata de jerarquías inestables, que parecen modificarse en el despliegue del propio proceder. Presenta entonces numerosas y proliferantes instancias de avance narrativo, pero están muy lejos de permitir su anticipación o, incluso, una formulación coherente (en cuanto a ordenamientos y niveles de acción) posterior a la lectura. La lógica de los mundos concebidos en los que se asientan estos proceder es no son totalizables en estructuras congruentes, son mundos inestables cuyos entramados no dependen entonces de una estabilidad regulada. Son proceder que deben a las vanguardias del siglo veinte la importancia de la exhibición de un proceso, a diferencia del arte cuya búsqueda no se realizaba hasta la consumación de una obra final coherente, de un resultado acabado. Reinaldo Laddaga ha ofrecido una descripción de *Un sueño realizado* (2001) que da una muestra de las construcciones de Aira (al menos las de esos años): “estructura de álbum donde se exponen fragmentos conectados de maneras variables y vagas, reflexiones sobre la literatura, recuerdos de infancia, secuencias atemáticas, invenciones extraordinarias” (Laddaga, 2007: 9). En ese sentido, el salto genérico o estilístico es un procedimiento determinante, son proceder que muestran por consiguiente un trabajo con el reparto de la narración que es su piedra basal, incluso cuando Aira se propone proceder más *lineales* (si es que tal cosa puede decirse de alguna de sus obras). *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) es un buen ejemplo de cómo la proliferación genérico-narrativa ocurre incluso en estos últimos.

En principio, la novela es una ficcionalización de parte de la vida del pintor alemán Johan Moritz Rugendas. El comienzo exhibe un estilo sobrio, un reparto de la enunciación cercano al de los textos históricos:

Johan Moritz Rugendas nació en la imperial ciudad de Ausburgo el 29 de marzo de 1802, hijo, nieto y bisnieto de prestigiosos pintores de género (...). Los Rugendas habían emigrado de Cataluña (pero la familia tenía orígenes flamencos) en 1608 y se instaló en Ausburgo en busca de un clima social más favorable a su credo protestante. El primer Rugendas fue relojero artístico; todos los que siguieron fueron pintores. Johan Moritz dio prueba de su vocación desde los cuatro años. Dibujante dotado, se destacó en el taller de Albrecht Adam y luego en la Academia de Arte de Munich. A los diecinueve años se le presentó la oportunidad de viajar a América en la expedición que dirigía el barón Langsdorff y financiaba el zar de Rusia. Su misión era la que cien años después habría cumplido un fotógrafo: documentar gráficamente los hallazgos que hicieran y los paisajes que atravesaran. (Aira, 2000: 7 y 8)

La narración avanza luego de modo estable a través de las etapas de la vida del pintor y da cuenta de hechos que, acaso en su mayoría, pueden ser verificados en cualquier biografía. Pero cuando llega a un accidente que el pintor vivió en Argentina en 1938, se produce un salto:

La tormenta se manifestó de pronto con un grandioso relámpago que llenó todo el cielo, trazando una zigzagueante herradura. (...) El derrumbe imposible del trueno lo envolvió en millones de ondas. El caballo bajo sus piernas empezó a girar. No terminaba de hacerlo cuando le cayó un rayo en la cabeza. Como una estatua de níquel, hombre y bestia se encendieron de electricidad. (...)

El segundo rayo lo fulminó menos de quince segundos después del primero. Fue mucho más fuerte, y tuvo efectos más devastadores. Volaron unos veinte metros, encendidos y crepitando como una hoguera fría. Seguramente por efecto de la descomposición atómica que estaban

sufriendo cuerpos y elementos en la ocasión, la caída no fue fatal: fue acolchonada y con rebotes. No sólo eso, sino que la magnetización del pelaje de la bestia había hecho imán, y Rugendas quedó montado en toda la voltereta... (Aira, 2000: 37, 38 y 39)

Aquí se puede observar un ejemplo de los movimientos descentrados que propone Aira: del reparto enunciativo de un texto histórico al del discurso descriptivo de la física, del “nació en la imperial ciudad de Ausburgo el 29 de marzo de 1802” al “efecto de la descomposición atómica” y la “magnetización del pelaje de la bestia”. En este tipo de proceder narrativo hay un modo proliferante de construcción que no se supone adecuado sólo para derivaciones fantásticas o absurdas, sino que constituye incluso un modelo posible para la lectura (no carente de humor) de un conjunto de hechos históricos. Rugendas vivió efectivamente el accidente que se describe, ¿pero cómo debería ser narrado? ¿Puede un accidente fortuito ser incluido en la deriva (cronológico-causal por definición) del discurso histórico?

Demostración clara de la producción de Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero* propone un modo de enlace de instancias narrativas que no impone una coherencia final a su referente: “En la noche de una jornada de correría se presentaba un pintor a revelarles la verdad alucinada de lo que había pasado” (Aira, 2000: 90 y 91). Desde esta perspectiva, es la lógica misma del mundo concebido (y por tanto la Historia que es en su devenir temporal) lo que registra saltos paradigmáticos, de modo que el narrador no está obligado a sentar desde un comienzo las bases instrumentales o estilísticas del progreso narrativo. Por fin, una modalidad proliferante como la que se describe no implica necesariamente un escape respecto de la discusión de los hechos históricos (aunque puede hacerlo, por supuesto), pero no se dispone tampoco a reconstruir una teleología resumible en ninguna formulación. El narrador mismo explica

su procedimiento: “cambiar de tema es una de las artes más difícil de dominar, clave de todas las otras”. (Aira, 2000: 45)

### **7.c. Procederes proliferantes III: Rejtman y el tiempo efectivo.**

La suspensión de una jerarquía clara de funciones nucleares no siempre va de la mano de la proliferación discursiva, trágica o alucinada, como en Benesdra o Aira. En la obra literaria de Martín Rejtman, los procederes narrativos muestran una proliferación de acciones con un reparto de la narración uniforme. Puede considerarse emparentado en cierto sentido con el reparto de la narración del realismo sucio estadounidense, el de Raymond Carver por ejemplo, en el hecho de que, aunque sus narradores pueden examinarse y exhibir entonces algún tipo de interioridad, es usual la ilación de escenas y personajes desde una perspectiva externa y neutra. En cierto sentido, son narraciones contradictorias: por un lado, están colmadas de acciones (los *entes p* actúan y se mueven todo el tiempo) y los momentos que podríamos considerar “núcleos narrativos” proliferan incansablemente en sus páginas; por el otro, sin embargo, ninguno se establece como central ni extiende claramente su sentido sobre los otros. Es un problema de intensidades. Lo que en Aira es salto inesperado, en Rejtman es un continuo de acontecimientos casi sin choque. Y es que junto con el trabajo con las lógicas proliferantes del entramado y la historia, junto con la uniformidad del reparto de la narración, en la obra de Rejtman hay un muy particular uso de las escalas temporales. O mejor: un muy especial borramiento de toda escala temporal mayor, que dé lugar a la aparición de un momento destacado. El modo de temporaciación de sus procederes narrativos evita así las relaciones afectivas claras entre un momento y otros del futuro y el pasado, y está marcada por un estado de ánimo o un devenir afectivo lejano por igual de la tragedia pasional y de la aventura apasionada. Es un tiempo que, a falta de un mejor término, podríamos llamar efectivo, en el sentido de que se está efectuando a cada paso, sin necesitar de una correspondencia o de un vínculo con una temporalidad de mayor alcance. Proliferación del entramado, uniformidad del reparto de la narración,

borramiento de jerarquías temporales claras que pudieran establecerse por medio de la relación entre las escalas temporales “mayores” (colectivas) y “menores” (individuales), acaso esas sean las marcas más notables de su proceder narrativo.

“Algunas cosas importantes para mi generación” (1992) es paradigmático en ese sentido. La narración se reparte en tres secciones, correspondientes a tres días consecutivos: “SÁBADO”, “DOMINGO” y “LUNES”. Intentemos un resumen del primero: la novia del protagonista le dice que se corte el pelo, él se baja enojado del auto en el que viajan, llega a su casa, sale a tomar un café, vuelve a su casa, se ducha, discute por teléfono con la esposa de su suegro, se venga de su novia llamando por teléfono a una amiga de su novia para flirtear, sale a la noche con su hermano menor. La noche: pasan a buscar por la terminal de ómnibus al hermano de un amigo, para hacer tiempo se meten en un cine porno, se encuentran a la salida con unas conocidas, compran droga y la consumen, buscan al recién llegado, van a una discoteca. “DOMINGO” y “LUNES” incluyen otros tantos momentos que mantienen el mismo nivel de intensidad. Pero hay un hecho fundamental a mencionar: aunque no hay indicaciones precisas, las referencias hacen pensar que el lunes en cuestión es el 3 de diciembre de 1990, día en que se produjo en Buenos Aires un levantamiento militar. A pesar de la importancia que cabría atribuirle, el acontecimiento es narrado junto con otro de difícil comparación: la madre del protagonista ha chocado su auto de una manera especialmente ridícula. De eso charlan mientras protagonista, madre y padre miran el levantamiento militar por televisión. Al cabo, los tres pierden interés, de modo que el protagonista llama por teléfono a su novia y sus padres se quedan hablando del auto. El título del cuento es significativo (¿es una ironía?): “Algunas cosas importantes de mi generación” no incluye ninguna herramienta clara que permita interpretar lo que pueda considerarse importante en la vida de sus personajes. Incluso un hecho de relevancia

histórico-social como un levantamiento militar es subsumido en la narración de un presente efectivo, en la narración de un lapso en la vida de alguien cuya existencia no se define en esas horas. En busca de una manera de analizar el proceder narrativo rejtmaliano, acaso sea esclarecedor pensar una definición negativa: frente a la narrativa (breve) clásica, en la que el clímax es ese “momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges, 1997 [1949]: 562), ese momento en que la lógica del mundo concebido, la lógica de la historia, la lógica del entramado y el reparto de la narración se unen para señalar una instancia sobre las otras (repárese en “Hombre de la esquina rosada”, en “El milagro secreto”, en “El sur”, en “Las ruinas circulares”), los procedimientos narrativos de Rejtman se caracterizan exactamente por su ausencia. Son (sólo en este sentido) un reverso perfecto. La inversión absoluta del “momento en que un hombre sabe para siempre quién es” aparece en sus procedimientos en el despliegue de una articulación de la comprensibilidad de mundos en la que nadie sabe nunca algo para siempre. Mejor aún, la elusión de esa instancia epifánica es la característica central de estos procedimientos.

Es fácil formular lecturas totalizadoras (bien o mal intencionadas): Rejtman da cuenta del repliegue de lo público en lo privado característico de la década del noventa, Rejtman exhibe el desinterés de las nuevas generaciones por los acontecimientos políticos *importantes*, Rejtman –en fin– es un ejemplo más del triunfo de lo individual por sobre lo social. ¿Pero no es cualquiera de esas lecturas la construcción de una totalidad allí donde justamente no hay más que acciones hilvanadas sin una lógica estable? ¿No es eso una clausura, la lectura de una secuencia completa (con principio, nudo y desenlace) allí donde la jerarquía se sentía difuminada? ¿Por qué habríamos de elegir una única secuencia de la narración, un final *simbólico*, para entender el resto de las acciones presentadas?

Yo trato de explicarle. Le pido que no le eche la culpa a todo un país por mis malas acciones, que no use esta situación para sacar conclusiones tan generales. Pero ella insiste con su tesis. Así que, para terminar con la escena, le digo que pertenecemos a dos culturas diferentes y que tal vez nunca lleguemos a entendernos del todo. (1992: 36)

Ausencia de una temporalidad mayor que dé sentido a cada escena en particular y al conjunto de todas ellas, negativa a leer esa ausencia con pesimismo o algarabía, elaboración de una historia cuyo entramado se presta antes a la acumulación de acciones que a una dirección evidente, estabilidad en el reparto de la narración... En el mundo concebido en los textos de Rejtman no hay un sistema con arreglo al cual el sentido pueda estabilizarse o indicarse marcado. No se trata de pensar que todo es importante o que nada lo es (no se trata de imaginar una totalidad con leyes estables y pretender que en Rejtman, por ejemplo, todos los acontecimientos son igual de significativos, ya sea mucho o poco), sino de observar que el despliegue de una articulación de la comprensibilidad de mundo se debe a un conjunto incierto de causas, según una causalidad que tanto los personajes como el narrador mismo ignoran con precisión. Pero esa informidad no implica abandono de la búsqueda, negación de la experiencia o ausencia de cambio. Hay momentos, instantes que significan ahora una iluminación y luego un ejemplo del absurdo. Acaso esa sea la clave de su particular realismo.

#### **7.d. Procederes narrativos suspendidos: Casas y las biología sin rumbo.**

Así como no obliga al lamento perpetuo, la conciencia de la falta de una matriz omniabarcativa, de un metadiscurso exclusivo tampoco es siempre sinónimo de búsqueda. La (aparente) aceptación de una definitiva incapacidad para solucionar esa carencia ha vehiculado también concepciones de mundo narrativas. Se trata de procederes narrativos que, lejos de proliferar, suspenden el avance de sus funciones nucleares. Es, de hecho, una empresa muy emprendida alrededor del 2000. La jerarquía de instancias se deshace en estos textos hasta el punto en que suele ser difícil señalar en ellos siquiera acciones, y esta difuminación deja lugar central a funciones indiciales y se carga de reflexiones sobre la lógica del mundo concebido. Así, a diferencia de lo que ocurre en los procederes proliferantes, en los que es clave la multiplicidad de nudos lógicos (y a veces también lo son las alteraciones estilísticas o genéricas), los procederes narrativos suspendidos suelen apoyarse en el reparto del mundo, en la concepción de un *ente p* y sus vínculos con lo que lo rodea. El desarrollo de esta modalidad no es un descubrimiento estrictamente *nuevo* (“Bartleby, el escribiente” [1853], el famoso relato de Herman Melville, advirtió hace ciento cincuenta años sobre esta posibilidad), pero no puede esquivarse la expansión que tuvo en nuestro período de entresiglos. Hace cuarenta o cincuenta años, el objetivismo francés también pareció recorrer este camino, pero su particularidad era la experimentación procedimental, incluso el virtuosismo técnico (cfr. Bernard Pingaud, *La antinovela* [1968]). En otra línea, los procederes narrativos a los que nos referimos no suelen apostar a la exhibición de algún tipo de experimentación estilística. Justamente, los procederes suspendidos han sido mayormente transitados desde estilos medianamente llanos, en los que se repiten descripciones de estados, referencias culturales, situaciones mentales, sociales o políticas, y en los que los *entes p* y los narradores no experimentan cambios

significativos a lo largo de la narración. *Ocio*, de Fabián Casas (2008), en el que puede encontrarse un individuo detenido (tanto en lo que respecta a su actividad como a su experiencia), ofrece un ejemplo acabado de esta modalidad.

En primer lugar, y nuevamente, debe mencionarse la multiplicidad de fragmentos discursivos que son característicos de estos relatos. En *Ocio*, por ejemplo, se articulan reflexiones existenciales, apreciaciones musicales o literarias, anécdotas limitadas voluntariamente en su alcance simbólico... Pero lo determinante es que la introducción de todos estos fragmentos se da a través de la descripción de situaciones extendidas cuya conexión no proyecta un progreso lógico-temporal:

Son las seis de la tarde y ya se pone oscuro. Estoy tirado en mi pieza, escuchando *Abbey Road*, de Los Bealtes. (...) Los Bealtes, esos sí que eran grandes.

(...)

En la calle, una multitud abandonaba los cines. Dejé Corrientes y doblé por Uruguay. Entonces vi, a media cuadra de distancia, a un tipo parecido a mí.

(...) Como no tenía ganas ni de dormir ni de ir a mi casa, encaré para el bar “Astral”, en Corrientes, para ver si estaban Picasso y Roli.

(...)

Roli volvió a pararse para ir al baño y nosotros nos callamos, como si de común acuerdo hubiésemos decidido esa noche separar los temas de la charla con tandas de silencio.

(...)

Me quedé un rato mirando, desde ahí, el conjunto que formaban abajo la mesa con el florero en el centro, las sillas a su alrededor, dispuestas como si nadie se hubiera sentado nunca en ellas y, más atrás, contra la pared, la estufa encendida y la puerta de entrada a la pieza de mi hermano.

(...)

Cuando dejó de llover empezó un frío atroz: un frío compacto, musculoso. Para ese entonces la gripe se me había pasado y sólo me quedaba un poco de toso. Cuando el cuerpo se congestiona –decía Picasso– queda la flema en el pecho durante un tiempo. (Casas, 2008 [2000]: 9, 19-21, 28, 31, 41).

Un error sería leer cualquiera de estos textos en clave alegórica: sus personajes no perseveran en una esperanza existencial, como los de *Esperando a Godot* (Beckett, 1952), ni tampoco son sorprendentes en su alienación, como el protagonista de *El extranjero* (Camus, 1942). Su explicación parece estar, mejor, cerca de las propuestas que escribió Clement Rosset en *Lo real. Tratado de la idiotez*, donde invita a aceptar que “la realidad es necesariamente un realidad cualquiera, a la vez determinada y fortuita, luego insignificante” (Rosset, 2004 [1977]: 56). Los procederes a los que nos referimos desafían el avance, son relatos que se ensanchan sin presentar cambios significativos en sus personajes: “Como, cago, duermo; soy una biología que no tiene rumbo” (Casas, 2008 [2000]: 9).

Los resultados que obtienen los diferentes procederes que proponen estos universos, por supuesto, son especialmente disparejos, porque su interés radica siempre en la posibilidad de construcción de una densidad literaria sin sobresaltos. Pero cabe señalar que nada de todo esto implica que se trate de propuestas que insinúen necesariamente que la historia misma (exterior a los libros) carezca por completo de momentos trascendentales. *Ocio* comienza tras la muerte de la madre del protagonista, hecho que ha modificado su vida hasta “hundirlo en el ocio”, sólo que la modificación es previa al comienzo de la narración. Para ofrecer otro ejemplo, *Cómo desaparecer completamente* (2004), de Mariana Enríquez, despliega la situación de un adolescente que habita una villa de Buenos Aires hasta que decide escapar y emprender una vida nueva. Aquí, aquello que debería ser el comienzo de la aventura, funciona como el

cierre de la narración. Esa es su característica fundamental: son procederes, cercanos a los de la vida cotidiana, que se despliegan *entre* los sucesos fundamentales de la vida o la historia (sucesos que ocurren, si ocurren, invariablemente fuera de la narración).

Los procederes suspendidos proceden, como los procederes proliferantes que observamos en Rejtman, de acuerdo a mecánicas temporales narrativas cuya lógica se desprende del futuro y el pasado, concebidos como alejados, frente a un presente que parece extenderse sin fin. Sin embargo, no descansan, como los otros, en la concepción de acciones, sino en un reparto de la información colmado de reflexiones y en una lógica de indicios de estados anímicos individuales. Hay en muchos de ellos, por supuesto, una repetida sensación de incapacidad individual para el cambio, pero eso no implica *una* ideología. Lo que suele sobrevolar estas perspectivas es, mejor, la falta de asombro ante la arbitrariedad de los sentidos que los animales humanos atribuyen al mundo. Lejos ya de la náusea sartreana, pero no del razonamiento que la provocaba, el narrador de *Ocio* no necesita demasiadas palabras para expresarlo: “Estar vivo, de todas formas, no significa nada.” (Casas, 2008 [2000]: 13).

## 8. El proceder del secreto: Gusman, Gamberro y las voces “grises” de la dictadura

Narrar el período que corresponde a la última dictadura argentina es, antes que nada, concebir un referente “histórico”, es decir, formular una hipótesis de relación entre un reparto de la enunciación y una realidad pasada y concreta. ¿Pero qué busca la narrativa cuando busca menos la revelación de un conjunto de hechos que en un acuerdo previo sobre ellos? La dictadura y sus horrores sucedieron y lo cierto, al menos para muchos de nosotros, es que no leemos o escribimos estos textos para saber *qué pasó*. Pero si no es la realidad misma de los hechos lo que nos interesa, ¿cuál es la productividad de los procedimientos narrativos que surgen de un acuerdo sobre el referente histórico? Esta es la pregunta que aborda este apartado.

Antes de avanzar en este camino, es útil considerar aunque sea sucintamente una oposición, reconocida en la literatura crítica sobre el período, acerca de la relación entre ficción narrativa y “hechos históricos”, una oposición que enfrenta modos directos e indirectos. Comencemos por la formulación de los segundos. En diciembre de 1983, Beatriz Sarlo publicó “Literatura y política”, un artículo que caracterizaba lo que podríamos llamar, utilizando sus palabras, *escrituras oblicuas*:

Ante la represión o la muerte, ante el fracaso y las ilusiones perdidas, los discursos narrativos pusieron en escena la perplejidad, según dos estrategias principales: la refutación de la mimesis como forma única de representación, por un lado; la fragmentación discursiva tanto de la subjetividad como de los hechos sociales, por el otro.

Se escribieron novelas que oblicuamente, sólo oblicuamente, hablan de la historia. (Sarlo, 1983: 10)<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Esta descripción puede aplicarse a muchos textos, pero acaso sea justo recordar que Sarlo se refería a un período circunscripto de producción literaria, el de la dictadura, y que dos de las novelas que se proponían ejemplares del conjunto eran *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, y *Nadie nada nunca* (1980), de Juan José Saer (“la novela que más oblicuamente habla de la violencia argentina”

Veinte años más tarde, en 2003, Miguel Dalmaroni procuraba continuar la perspectiva inaugurada por Sarlo, complementándola con una “hipótesis de periodización muy sencilla”:

...hacia mediados de los años de 1990 podría registrarse la emergencia de nuevas narrativas de la memoria del horror... [Es] posible pensar en una nueva novelística sobre la dictadura que contrasta con los rasgos que se atribuían a los modelos previos, identificados *grosso modo* en las novelas de Piglia y Saer citadas: ahora (...) lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas a las que los circuitos de lectura más o menos consagratoria concedieron importancia, procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables... (Dalmaroni, 2003: 5-6)

Sarlo ubicaba la *narrativa oblicua* dentro del conjunto de las prácticas que constituían “un movimiento colectivo que recién [estaba] en sus comienzos: el procesamiento social de la experiencia, a la búsqueda de sus sentidos posibles” (1983: 10). Por su lado, el propósito señalado por Dalmaroni para las *narrativas de la referencia directa* era a su vez complementario:

...los efectos de turbación que abren (...) se compensan en el propósito (...) de conducir el discurrir de la memoria sobre el itinerario de certidumbres disponibles”, propósito que “hace de estas novelas un terreno de conflictos retóricos, estéticos e ideológicos que complejiza y deja abierto. (2003: 14)

En pocas palabras, hay aquí la formulación de dos modos de construcción narrativa: una *indirecta*, que encuentra en el quiebre formal y la oblicuidad el modo de “hablar de la

---

[Sarlo, 1983: 11]). Por otro lado, es también vale señalar que Sarlo no explicaba que esas novelas tuvieran el fundamento formal de su estética únicamente en la situación política argentina, sino que a la vez participaban de la “larga crisis del realismo” que se había consolidado a partir de la década del sesenta.

historia”, y cuyo objetivo de máxima es el “procesamiento social de la experiencia”; una *directa*, que intenta una construcción que ayude a concebir “por completo” los sucesos ocurridos, y cuya productividad, a través de la articulación de “certidumbres disponibles”, es complejizar el terreno de los conflictos ideológicos siempre vigentes.<sup>120</sup>

Ahora bien, la oblicuidad y la referencia directa, en algún sentido despliegues de la connotación y la denotación, tienen en común el objetivo de concebir ante el lector una X concreta. En cierto sentido, son respuestas a un grupo de preguntas macro: ¿qué sucedió?, ¿cómo sucedió? En un sentido más amplio, las narrativas que recorren estas preguntas pueden ser pensadas como fragmentos de una narrativa mayor, una archinarrativa conformada por todos los textos que conciben la época en conjunto (que excede a la ficción literaria y que, por supuesto, incluye contradicciones variadas e inacabables). Pero esa archinarrativa no se agota en esos dos modos, ya que ninguno de los dos alcanza para señalar el trabajo con otra cuestión cardinal: la puesta en escena de los discursos que interpretan y otorgan sentido a los hechos de la época, la posibilidad

---

<sup>120</sup> Para mantener el interés en esta oposición parece hoy necesario abandonar dos de los rasgos que en las descripciones previas caracterizaban cada proceder: la cronología, por un lado; la tipologización de las obras, por otro.

En principio, sostener una cronología es innecesario, en particular porque se trataría de una periodización con un alcance demasiado limitado (cada proceder recubriría poco más de diez años). De hecho, dieciocho años después del artículo mencionado, Sarlo analiza *La experiencia sensible*, obra de Fogwill publicada en 2001, y vuelve a ofrecer una explicación por la oblicuidad: la novela, en el análisis de los mecanismos disciplinarios de los hoteles Las Vegas, exhibiría alegóricamente el funcionamiento de las relaciones sociales durante la dictadura [2001].

Por otro lado, pretender que cada obra se dedica exclusivamente a uno u otro modo, directo o indirecto, es reducirlas en su complejidad. Incluso en casos como el de *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro (2002), que Dalmaroni ubica centralmente entre las narrativas directas, la cuestión es poco clara. Es cierto que allí se ofrece la narración pormenorizada de la desaparición de un hombre, pero también lo es que el proceder narrativo es en gran medida oblicuo, ya que la sinécdoque que estructura el texto es una explícita puesta en escena de un problema hipotético, con visos de experimento científico de laboratorio. Todo en la novela es un conjunto de sinécdoques encadenadas (el desaparecido es todos los desaparecidos, el comisario es todos los comisarios, el historiador ocupa el lugar de los intelectuales, la madre del desaparecido es las Madres de Plaza de Mayo...). Por consiguiente, el referente no es un hecho concreto, sino un concepto general: la desaparición de una persona (que es todas o muchísimas de las personas efectivamente desaparecidas).

Aquí se postula algo ligeramente distinto, que mantiene la diferencia de modos (directos e indirectos), pero no les atribuye épocas específicas ni necesariamente a obras paradigmáticas. Así se abre la consideración no sólo a la relación entre ellos, sino que también nos habilita a pensar otros modos, que pueden estar presentes en las mismas obras, a la manera de mecánicas que se combinan, que se toman y se abandonan sin excluirse mutuamente.

de concebir las redes discursivas en que esos sentidos se han conformado: el proceder del secreto.

En dos de los artículos que componen *Tácticas de los signos* (“El tema del secreto” y “Revelaciones. Sobre los objetos crípticos del tiempo presente”), Paolo Fabbri se dedica a un minucioso estudio que se enfrenta explícitamente con la idea de que lo esencial en el análisis del secreto sea encontrar aquello que esconde. Para hacerlo, se aparta de una formulación de Algirdas Greimas, según la cual una oposición binaria entre ser y apariencia explicaría el secreto. Fabbri resume esa posición en un párrafo:

¿Qué es algo que es y parece lo que es? La verdad. ¿Qué es algo que es y no parece lo que es? El secreto. ¿Qué es algo que parece pero no es? La mentira. ¿Qué es algo que no es y no parece? La indiferencia, la adiaforesis, aquello de lo que parte todo lo demás, la comunicación irrelevante. Este es un modelo interesante sólo porque permite mostrar que existe una conversión entre estos fenómenos: niega el parecer y obtendrás el secreto, niega el ser y obtendrás la mentira. (Fabbri, 1995: 20)

Pero Fabbri no está interesado en este modelo. Para él, secreto y verdad no se enfrentan necesariamente. De hecho, propone, “el enigma puede ser una de las formas de darse la verdad” (20). Por supuesto, la verdad de la que habla es otra, no aquella que se oculta tras un parecer que no es el suyo, sino la de la existencia misma del secreto como intercambio. De ahí que su exploración se dedique a observar la cuestión de la estrategia:

Imaginemos (...) que descubro algo sobre ti (...). En este punto tengo el interés estratégico de fingir no haberme dado cuenta de [eso] y de mantener secreta la circunstancia de que he descubierto tu secreto.

(...) Imaginemos que te das cuenta de que yo me he dado cuenta de tal hecho; yo (...) quedo descubierto. Pero tú en modo alguno estás interesado en revelarme ese secreto, estás antes bien interesado en conservar el secreto sobre el hecho de que yo tengo un secreto sobre tu secreto. (...) En este punto puedo muy bien darme cuenta de que tú te has dado cuenta de que yo estoy al corriente de la situación y así sucesivamente. (1995: 15-16)

Como puede verse, el secreto inicial ha dejado de ser tal. Los contendientes conocen la primera información, pero no se ha borrado así la existencia del secreto. Toma la escena, entonces,

la idea de un secreto táctico, estratégico, cuya característica más apasionante es la continua movilidad de la información secreta que cambia constantemente en función del lenguaje. (...) En suma, debemos imaginar el secreto como una cantidad finita e irreductible, como una cubierta demasiado corta: si descubrimos algo inmediatamente cubrimos alguna otra cosa y viceversa. (1995: 17)

Es una perspectiva clave en el análisis del tercer modo que proponemos, para hablar de lo que podríamos llamar el *proceder del secreto*. Aquí no se trata de resaltar o construir un camino directo o indirecto entre la X concebida y la lectura, sino una exposición del discurrir del conocimiento de la X. En el *proceder del secreto*, el secreto no es secreto. Se trata de un proceder que no existe en pugna con la oblicuidad o la referencia, sino que las atraviesa, puesto que los textos son en sí mismos posiciones frente a esa X que se conoce. El modelo de Fabbri es útil para reflexionar sobre las interacciones que caracterizaron la socialización de las informaciones durante la dictadura *en especial* porque no se esfuerza en la restitución de una última verdad que terminaría por deshacer el nudo. En estos procederes narrativos, la maraña de secretos que se establece no se ofrece delimitada por un hecho particular, sino por la manera en que cada *ente p* se

posiciona de acuerdo con la información que tiene, de acuerdo con lo que deja conocer, de acuerdo con lo que no comunica, tanto respecto de algún evento específico como de lo que los demás saben o fingen saber. La cuestión es en estos procederes el reparto del mundo concebido, es decir, la concepción de un conjunto de *entes p* marcados particularmente por un “modo de decir”<sup>121</sup>, y el reparto del entramado, es decir, el juego con la organización de la información.

Cuando se lo entiende de acuerdo a la formulación de Fabbri, el secreto primero no es en rigor más que un signo indefinido, una superficie refractaria que sirve para ver a los otros. En contra de lo que sucede en el desentrañamiento de una X, en estos casos llegar a los detalles de un hecho no implica cumplir con el objetivo buscado. Es todo lo que se pueda concebir a partir de las voces de los actores envueltos en la puesta en palabras del “enigma” lo que realmente cuenta. El proceder de las escrituras del secreto nos permite la indagación de un modo de decir: aquel que da lugar a que algo efectivamente conocido por muchos (aquí, la desaparición, la tortura) exista en la forma de algo conocido por pocos. ¿Qué hay en el hecho de que un conjunto inmenso de personas sólo pueda comunicar una parte de su historia en la forma de un secreto o de un conjunto de secretos?

Esta es entonces nuestra zona de atención: procederes, momentos narrativos que no se pretenden índices de verdad de un conjunto de hechos (cuyo estatus de realidad es en todo caso un acuerdo previo a la lectura), sino que van en busca de narradores y voces interiores a la historia cuya realidad ha sido acordada. En principio, el *proceder del secreto* permite imaginar una amplitud indefinible de narrativas, pero aquí nos concentraremos en un caso específico, uno que es particularmente sensible en las discusiones argentinas: el de los discursos del sector “gris” de la población. Ni Junta

---

<sup>121</sup> Recuérdese que la formulación en que este trabajo se apoya es la que ofrece Rancière, según la cual el reparto de lo sensible es el que atañe a “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir” (Rancière, 2005: 44)

Militar ni Montoneros ni ERP, ni grupos de tareas ni militantes revolucionarios ni empresarios interesados, ni desaparecidos ni apropiadores, lo que nos interesa ahora son los *otros* que estaban ahí, los que de algún modo participaron (¿pero qué es “participar”?) y cuya narración es un secreto a voces.

### **8.a. *Villa*, de Luis Gusman: el inútil secreto del mosca**

*Villa*, de Luis Gusmán, es uno de los textos que con mayor potencia recorre la construcción de una voz “gris”. *Villa*, su protagonista, es un “mosca”, término que describe a quien se desempeña como satélite de un individuo influyente en cualquier ámbito. Su profesión de médico y su posición de mosca lo llevarán a lo largo de la narración a participar de lo más oscuro de la mecánica genocida dictatorial en la función de médico de un grupo de tareas. Si es posible calificar de “gris” la voz del personaje, esto se debe a que *Villa* no acuerda (ni se enfrenta, claro está) con la ideología representada por la Junta Militar, aunque la lleva adelante. Lo que tenemos en esta novela es la relación entre un reparto del mundo (un *ente p* con determinadas características) y un reparto del entramado, de la información.

En cuanto a su rasgo *directo*, la novela de Gusmán es fácil de detallar: en ella se intenta dar cuenta de la progresiva inserción de un hombre en el más atroz brazo de la dictadura. En ese camino, la novela no ahorra sesiones de tortura y descripciones de las tareas “médicas” del protagonista, como revivir víctimas en medio de interrogatorios. En cuanto a su *oblicuidad*, la cuestión es que la sinécdoque (el personaje tipo) se encabalga ahora en una metáfora. *Villa*, que participa “sin adherir ideológicamente” en las acciones promovidas por el grupo dominante, es un “mosca”, figura retórica que invita a la observación de las acciones a través de una analogía entomológica. Es decir, que configura un sujeto de estudio a partir de una comparación metafórica (por definición una manera oblicua). Ni un proceder ni el otro alcanzan para señalar lo más interesante del proceder narrativo. Por un lado, la información respecto del accionar dictatorial, en relación por ejemplo con las sesiones de tortura, no muestra nada que no pueda leerse en las numerosas descripciones del *Nunca más* (1984). Al mismo tiempo, la imagen del “mosca” repite un esquema notablemente cercano a cualquiera de las

hipótesis respecto de lo que, después de Hanna Arendt, se ha conocido como la banalidad del mal<sup>122</sup>. Es entonces cuando la cuestión del secreto muestra su peso. Es en relación con él que la oblicuidad y la referencia cobran sentido. Lo que nos interesa es el despliegue de una primera persona, la lógica de la narración del “mosca”, con un foco menos dedicado a concebir qué sabían o cómo actuaban esos sujetos que a comprender qué hacían con la información que manejaban, cómo la ponían en circulación, qué sentido atribuían a su saber.

Sería una falta pensar que es posible resumir ese discurrir, porque justamente lo que se sostiene aquí es que ese es precisamente el trabajo de la articulación narrativa de la comprensibilidad. Sin embargo, si bien es cierto que el despliegue del personaje “mosca” se da a lo largo de la narración toda, es acaso útil concentrarse en una de las líneas de la historia, porque exhibe un funcionamiento ejemplar del modo en que en este proceder se concibe el funcionamiento del secreto. En algún momento, Villa entiende la gravedad de las acciones en las que participa y se dedica a escribir un “informe secreto sobre las actividades del Ministerio” de Bienestar Social, en el que trabaja. Su objetivo es tener una defensa posible en caso de necesitarla, bajo la fantasía de que un secreto que incluya a otra persona importa una posición de poder respecto de aquella (es decir, se asienta en una suposición parecida a la que más arriba se atribuía a Greimas). Pero no es lo que concibe el proceder de la novela de Gusmán. Hacia el final, cuando la cúpula del Ministerio cambia de directivos, Villa quiere ponerse a salvo de las acciones anteriores y entrega su informe al nuevo personaje a cargo. Ese es el momento en que la apuesta de Gusman respecto de la concepción del secreto vehiculiza el horror: Matienzo, el nuevo hombre de poder, exhibe que el verdadero valor del secreto de Villa es su posición estratégica. Resulta así que nada de lo que Villa ha escrito tiene

---

<sup>122</sup> Cfr. *Eichman en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal* (Harendt, 1999 [1963]).

importancia por su información, pero sí en cuanto a lo que dice de su autor, de su posición relativa frente a la estructura de poder.

–Mire, Villa, esto si quiere lo puede guardar, quemar, tirar, hacer lo que quiera. Sólo tiene un interés personal, que es el suyo. Usted, Villa, no sirve para ningún puesto operativo. Yo lo desafectaría, ni siquiera le daría una tarea administrativa. (...)

–¿No se lo quiere quedar, Coronel?

–Ya le dije que no, ¿por qué me lo vuelve a preguntar?

–Porque no sé qué hacer con él. Antes lo tenía escondido, antes de entregárselo a usted tenía un sentido, ahora tiene otro. Es algo que me quema las manos.

–Tome, Villa, cargue con su propio engendro. Ni siquiera yo lo voy a aliviar. Lléveselo. (Gusman, 1995: 208)

Al mostrar su informe, Villa no hace más que tejer un hilo más en su relación con las estructuras de poder. Es el otro quien ahora lo “conoce”, y puede utilizar el secreto como manera de alargar sus propios lazos. De hecho una vez que ha hecho correr el secreto, Villa ya no tiene escapatoria: el final de la historia lo mostrará viajando al norte del país, a integrarse en un grupo de tareas que se encargará de las acciones que todos conocemos. El hecho de que *Villa* haya sido reconocida como un punto de inflexión en la narrativa sobre la dictadura tal vez se deba justamente al hincapié puesto en este problema. Hasta aquí se ha dicho que toda narrativa sobre el período es un juego entre procederes que buscan referir directamente una X, procederes oblicuos que “hablan” de ella y procederes que muestran el movimiento del conocimiento de esa X. La configuración narrativa que la novela de Gusmán ofrece es entonces un juego particular entre ellos. Y la apuesta es potente: en *Villa*, es en el encuentro de un reparto del mundo (la construcción psíquica del *ente p* “mosca”) y una práctica socio-discursiva (el secreto

como intercambio, como estrategia de reparto de la información) que emerge la condición de posibilidad del accionar de la dictadura.

### **8.b. *Partes de Guerra*, de Speranza y Cittadini: el héroe y la ausencia de secreto**

Frente al mosca, los soldados que lucharon en Malvinas. Ellos también, de algún modo, “participaron” de las políticas encausadas por la dictadura. Ellos también, de algún modo, son voces grises: en su relato no resulta imprescindible un acuerdo o enfrentamiento con la ideología dictatorial. Sus palabras y en cierta medida las de sus familias pueden leerse en *Partes de Guerra* (2007), de Graciela Speranza y Fernando Cittadini, en el que se narra la Guerra de Malvinas a partir de entrevistas con algunos de los participantes. Los autores sin lugar a dudas intervienen en la elaboración del proceder narrativo, sencillamente porque lo ordenan y lo editan, lo entraman, pero ese punto no nos impide leer allí las voces de los participantes directos. Incluso podría decirse que así es cómo funciona el architexto que narra la dictadura: voces dentro de voces dentro de voces. Un fractal de discursos. Y de nuevo, *eso* sucedió, en términos generales lo conocemos (aunque siga siendo importante, mayormente en términos judiciales, conocer los detalles, buscar justicia), así que no vamos a buscar la verdad al texto, sino las voces que la narran. Gusmán construyó una y la llamó, digamos, el mosca de la dictadura. Speranza y Cittadini arman su narrativa sin una voz principal: hay muchos soldados, algún teniente primero, un teniente coronel. Entre lo mucho que podría señalarse, hay un punto que se lleva nuestra atención, el problema del reparto del mundo: el *ente p* y su autopercepción. En general, una mayoría de los soldados (las voces grises) proponen su yo ideal como héroe. No es que se consideren héroes a sí mismos, pero se entiende que creen que ocuparían ese lugar si el desenlace hubiera sido otro. No hay distancia con la empresa que se intenta (recuperar las Malvinas), sino con el método. Estuvo mal hecho, estábamos mal preparados, pero *eso* estaba bien: “no siempre se presenta una oportunidad como esa y todos queríamos estar”, “cuando me enteré que iba a las Malvinas fue como sacarme el prode”, “en mi compañía, al menos,

no hubo nadie que no quisiera ir” (Speranza y Cittadini, 2007: 18, 20, 21). Muy diferente es entonces la posición que construyen en comparación con la que Gusmán concibe para Villa. La cuestión es entonces el heroísmo y el secreto.

Desde el comienzo de nuestra tradición narrativa, digamos desde Ulises, el héroe actúa según un mandato mayor a sí mismo. El camino del héroe es el camino del desarrollo de una moral construida por Otro: es un *ente p* que actúa en función de los dioses, en función de la Humanidad, en función de la Patria, en función de la Familia, en función de la Revolución. Esa trascendencia de la empresa lo convierte en un esclarecido. Un héroe puede dudar, ser débil por momentos y vacilar en su acción, pero sabe cuál es el mandato. No hay secreto en las acciones del héroe. ¿No hay, entonces, ningún secreto en *Partes de guerra*? Un teniente primero, Carlos Esteban, sostiene que “solamente [conocían] la misión los oficiales y se [les] prohibió transmitirla a los suboficiales y a la tropa para conservar el velo y el engaño sobre la operación, que es el principio del secreto militar” (2007: 15). Sugerentemente, Italo Piaggi, Teniente Coronel, un cargo jerárquicamente superior, explica en cambio: “Recibimos un maremágnum de órdenes y contraórdenes que daban la certeza de lo incierto del desarrollo de la campaña. Estábamos totalmente desconcertados respecto de cuál era nuestra misión” (2007: 16). Frente a estas contradicciones, la voz de los soldados: “Mucha gente dijo que no sabíamos a dónde íbamos. Eso no es verdad, sabíamos” [2007: 21]. ¿Por qué nos interesan entonces las voces de estos muchachos? Porque muestran exactamente el reverso de la voz de Villa. El problema de la posición propia es lo que empuja la construcción del secreto. No la culpabilidad en sí, sino una pregunta sobre la responsabilidad. Si los soldados son un colectivo sin esa pregunta, la mecánica del secreto no aparecerá en su proceder. En oposición, el secreto aparecerá fuertemente en las voces de las jerarquías superiores. ¿Cuándo aparece entonces colectivamente el

intercambio en la forma de secreto? Cuando los límites del lugar propio son borrosos.  
Esa es la pregunta del tercer texto, al que nos dedicaremos en el próximo apartado.

### **8.c. *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro: el secreto masivo**

Construido a la manera de una investigación periodístico-policial, *El secreto y las voces* (2005), de Carlos Gamerro, dispone en primer plano la investigación acerca de la desaparición de un individuo, pero elabora una segunda indagación, que es en rigor el objeto principal de la novela: los discursos del conjunto de los habitantes de un pueblo que (¿justificándolo, participando, enfrentándose?) ha sido testigo del accionar del Terrorismo de Estado. Como se ha señalado, al menos desde *Villa*, algo se había modificado en la construcción de estos procederes narrativos: menos que una moral, había hecho aparición el conjunto de movimientos y discursos que habrían de poner en cuestión la vehiculización y la materialización de las directivas de la cúpula militar. En sus tramos más logrados, la novela de Gamerro continúa ese camino, pero desplaza el eje desde la ética individual hacia la responsabilidad colectiva. Una vez más, lo que aparece aquí es la relación entre un reparto del mundo, un reparto del entramado y un reparto de la narración, pero en este caso la cuestión es un *ente p colectivo*: Malihuel, el pueblo todo.

En principio, *El secreto y las voces* no carga con un secreto, sino con tres, cada uno diferente en su significación. El primero gira en torno de los pormenores de la desaparición de Darío Ezcurra, figura relevante del pueblo en el que transcurren los hechos. Sin embargo, como se entiende a medida que avanza la lectura, no es el verdadero meollo de la novela. Su posicionamiento como enigma central es una impostura, un mecanismo que hace posible la apropiación del género policial, en cuyo proceder la novela encuentra un modo de organización útil a los fines de leer las voces que rondan el pueblo. La operación es clara. En torno del crimen se disponen las figuras del *detective* (Fefe, el protagonista), el *asesino* (Neri, el jefe de policía), la *víctima* (Ezcurra) y los *testigos/informantes* (el pueblo todo), pero no existe, en rigor, enigma

alguno: apenas comenzada la narración se conocen el nombre del asesino y su método (lugar: Argentina, año: 1977, personajes: policía y desaparecido, ¿hace falta realmente algún otro dato?). La utilización del policial se explicita desde un inicio y produce entonces un distanciamiento que impide una lectura ingenua que pierda de vista el manejo de los recursos del género como un medio con arreglo a fines:

Por ejemplo, se comete un crimen en Malihuel. Tres mil habitantes. Todos se conocen. Esa noche no había extraños en el pueblo. O sea, el asesino tiene que ser uno de ellos. Todos sospechan de todos. O quizás sea una conspiración, en la que todo el pueblo esté de acuerdo. (Gamerro, 2005: 17)

Quien “habla” es el protagonista, y en la última oración del párrafo cifra la pregunta central del texto: ¿todo el pueblo estaba de acuerdo? Esa duda urticante es en verdad el motor central de la investigación y en ella se observa el primer desplazamiento que Gamerro lleva a cabo. En su versión orientada a la lectura de la historia argentina, el policial no ubica el enigma en la labor del asesino, sino en la de los otros personajes, los supuestos *testigos/informantes*. El segundo secreto tiene entonces un recorrido y un tiempo muy diferentes de los del primero y, a medida que avanza la representación de las voces, se hace evidente: los habitantes de Malihuel conocían, al menos fragmentariamente, lo que sucedería antes de que ocurriera y mientras ocurría, compartían diversas secciones de esa información, pero la mantenían como un secreto. La potencia de esta cuestión, el hecho de que un proceder narrativo pueda encontrar la densidad literaria en ella, reside en su naturaleza metonímica. Malihuel es por sinécdoque una representación de la Argentina; su desaparecido, todos los desaparecidos; la conciencia de sus habitantes, la de todos los argentinos. Estudiarla antes que juzgarla es el objetivo del texto.

Pero para que esta empresa sea posible es crucial evitar una visión moral que establezca una grilla maniquea que reparta el mundo concebido, que separe a los “buenos” de los “malos”. Ahora bien, es imposible hacerlo, es decir: es imposible construir una mirada *efectivamente* neutra respecto de lo sucedido. La solución que encuentra Gamerro es entonces, como mínimo, incómoda. Si la amoralidad es un atributo imposible para la perspectiva buscada, la única respuesta eficaz para aminorar el peso moral en la construcción de un personaje que investigue la dictadura es borrar por completo su imparcialidad. He aquí, finalmente, un tercer secreto: el investigador, Fefe, es el hijo del desaparecido. No investiga porque su moral lo empuje, investiga porque su filiación lo obliga. Y la incomodidad es acaso doble. Por un lado, en principio y sólo literariamente, el develamiento de este secreto se acerca demasiado al golpe bajo. Pero, por otro, manteniendo la hipótesis del valor metonímico del relato, indica algo que sería doloroso aceptar efectivamente, pero que podría revelarse verdadero: en la Argentina, la investigación acerca de los delitos de la dictadura ha sido movilizada principalmente por familiares de las víctimas. *El secreto y las voces* incluye, en síntesis, tres secretos: uno (supuesto), el del asesinato; otro, el conocimiento de los hechos por parte de los habitantes del pueblo; el último, el de la identidad del protagonista. Si el primero permite componer su estructura y el tercero da lugar a una justificación no moral de la concepción del reparto de su mundo, el segundo es el portador de su fuerza. Y es, por supuesto, el que nos interesa: el *proceder del secreto*. Como Gusmán antes, Gamerro no se centra en los eventos más repetidos sobre la dictadura (hubo desaparecidos), sino en la observación de lo que es pronunciado acerca de lo sucedido y en el modo en que delimita la posición que encontrará cada cual de acuerdo con eso. La cuestión deja de ser únicamente si somos o no responsables (y en qué medida lo somos, y en qué sentido dejamos de serlo), para dedicarse a pensar qué dice de nosotros esa

pregunta por la responsabilidad. Es un problema que pone en tensión el reparto del entramado y el reparto de la narración. Es decir: el problema es la construcción que hacemos de nosotros mismos al elaborar una forma particular de ciframiento de la historia (la historia como secreto).

El policial, escribe Daniel Link, “es un dispositivo empírico para pensar las relaciones entre el sujeto, la Ley y la Verdad” (Link, 2003: 9), y es entonces que se erige aquí como un género productivo, no en su intento de reconstruir un hecho verdadero, sino en el de proyectar y de leer las voces que se constituyen alrededor de un crimen. El relato de lo ocurrido durante la dictadura en la forma de un secreto a voces es, entonces, la ambiciosa propuesta de la novela. En ella, el conjunto de versiones y fragmentos discursivos toman la escena para comunicar algo que no es exactamente aquello de lo que suponen hablar, sino un resto de esa comunicación, una posición estratégica que no deja de hablar en ningún momento de cada uno de los entrevistados y del todo que conforman juntos. A la manera de un detective oculto en la máscara de un investigador neutral (un periodista, un escritor recopilando datos), el protagonista indaga entre los “testigos” en busca de algo que dé entidad al desaparecido, su padre, pero el resultado principal de su tarea es la configuración de un difuso mapa de participaciones, responsabilidades y conflictos sociales. Gamerro no busca la construcción de un policial respetuoso del género. Su labor se encuadra mejor en ese camino, ya conocido en la tradición literaria argentina, que no prescinde nunca de operaciones críticas como método de apropiación de tradiciones o producciones culturales nacidas en otras latitudes (cfr. *Asesinos de papel*, Lafforgue y Rivera [1996]). En una entrevista publicada hace unos años, Gamerro señalaba la importancia de que cualquier intento en la construcción de un policial en Argentina tuviera una base doble: por un lado, debería tomar en cuenta la experiencia concreta argentina en relación con

sus fuerzas de seguridad; por otro, debería contemplar la tradición literaria nacional. Vale decir, de este par dependería el verosímil de un policial nacional. Así, frente al detective privado independiente de la serie negra, el investigador del policial argentino no podría ser más que un particular o un periodista; así, frente al policial estadounidense, uno de cuyos antecedentes sería la literatura de cowboys, en la que el comisario representa la ley, el argentino no podría (siempre según Gamerro) sino seguir los pasos de la gauchesca, en la que el ejército ocupa el lugar de antagonista y el protagonista se encuentra siempre en un margen (Steimberg, 2004). Es necesario señalar que, ya en el policial clásico, el detective podía perfectamente ser un particular (en la obra de Poe, por ejemplo, se incluye esta variante), pero el de *El secreto y las voces* es un margen orientado de diverso modo. No se trata de conseguir un espacio que le permita advertir los hechos con mayor distancia, sino de forjar un “afuera” de la relación entablada entre los testigos y la Ley, uno que le permita observarla. En el relato policial tradicional, el investigador intenta siempre separar la paja del trigo, es decir, recortar adecuadamente el campo de análisis, encontrar quiénes se conectan efectivamente con los sucesos estudiados y quiénes no. En la novela de Gamerro, el investigador elige una distancia que le permite incluir a todos los entrevistados en foco. Si bien hay *un asesino*, la hipótesis que ronda siempre sus páginas se construye sobre la matriz del *Fuenteovejuna* (1618) de Lope de Vega: Malihuel lo hizo. (Argentina lo hizo)

Raymond Chandler señaló alguna vez que “la novela policial debe ser efectuada con verosimilitud...”, para agregar luego que esa “verosimilitud es, por supuesto, una cuestión de eficacia” (en Link, 2003: 56-57). En el proceder de *El secreto y las voces*, el verosímil depende antes de la eficacia en la construcción de los discursos que habitan el mundo que de la representación de la desaparición de la víctima. Y esto se debe a que,

si sus páginas logran interesar en su enfoque de la dictadura, sus *entes p* jamás hablan tan sólo del crimen, porque en relación con él se juega necesariamente algo propio:

Eso lo dejamos en sus manos, comisario. Creo hablar en nombre de todos si le digo que a partir de ahora cuanto menos sepamos del asunto, mejor. (Gamerro, 2005: 105)

A la distancia es fácil decir que los militares y policías de entonces carecían de todo sentido del honor, pero en aquella época la mayoría seguíamos pensando... Me lo recrimino amargamente, de todos modos. (107)

Cada uno hizo lo que creyó mejor, y para los errores que pudiera haber cometido la propia conciencia es el mejor juez. (108)

...la verdad es lo que estás pensando. Hicimos lo posible por no cruzarnos con Ezcurrita en todo el día. No fue por miedo, por lo menos en mi caso, fue por vergüenza. Si no le había dicho nada hasta ese momento, ¿con qué cara iba a decírselo ahora? Jamás me iba a perdonar que no le hubiera dicho antes. ¿Y si después no pasaba nada y me quemaba al pedo? (130)

Ezcurra estaba quemado (...) y el que quisiera salvarlo iba a hundirse con él... (131)

Por fin, en el mismo texto mencionado antes, Chandler propone algo que, aplicado hoy a la lectura de un policial como el que nos toca, hace sentir un roce sombrío: “La solución, una vez revelada, debe aparecer como inevitable” (en Link, 2003: 59). Aquí el proceder del secreto en *El secreto y las voces* muestra su efecto más violento: la sensación de una inevitabilidad no determinada por la naturaleza de los hechos, sino por la red de relaciones que estructura el reparto del mundo. De la sinécdoque evidente emerge la formulación de una hipótesis siniestra (con la que podemos o no estar de acuerdo, pero que está en el texto): la inevitabilidad de la dictadura.

\*\*\*

Tanto *Villa* como *El secreto y sus voces* (e incluso, a su modo, *Partes de Guerra*) son procederes que evitan dedicarse principalmente a referir un hecho concreto, una X transmisible, respecto del período dictatorial. Evitan también, en sus mejores secuencias, la pura oblicuidad de una construcción alegórica (que es siempre, en última instancia, portadora de una moral tranquilizadora). Mejor que eso, su proceder (la relación entre sus procederes) concibe las condiciones que a cada momento llevaron a un fin que ya se conoce desde el comienzo. No se trata de repartir culpabilidades, sino de concebir determinados tipos de intercambio de información, de pensar en nuestros propios intercambios respecto del momento más oscuro de nuestra historia reciente. Acaso lo más interesante del *proceder del secreto* sea ofrecer una potencia doble: la de observar un período no a través de un hecho o un conjunto de hechos, sino a través de las voces que intentan construirlos y analizarlos; la de buscar en las voces no lo que ocultan, sino el sentido del modo en que efectivamente hablan. Un secreto se dispersa en la Argentina, y todos sabemos ponerlo en palabras.



## 9. Proceder narrativo, informidad y política: el monstruo en escena (a partir de *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza)

El monstruo está vivo, pero su vida no puede ser concebida con las palabras acostumbradas. Para el resto de los vivientes tenemos morfologías precisas o en vías de precisarse, pero la vida del monstruo es una realidad distinta. Lo monstruoso no es un estado cuya descripción pueda ajustarse a las categorías fijas de la forma, no tiene identidad estable, y esa es la primera dificultad que enfrenta el proceder narrativo que intenta asirlo: el monstruo desatado es un *ente p* que carece de un rasgo central que lo mantenga igual a sí mismo. El reparto de la narración no puede sino intentar un juego especial cuando intenta concebirlo. *Informe*, sabemos tras Bataille, “no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para desclasificar” (Bataille, 2003: 55). El monstruo, entonces, no es aquello que alguna perspectiva determinada, siempre en acuerdo con un sistema analítico específico, considerará “deforme”, sino más bien el proceso mismo por el cual algo se des-forma. Yve-Alain Bois ha diagnosticado su alcance: “es una *operación* (lo que quiere decir, no un tema, ni una sustancia, ni un concepto)” (en Bois y Krauss, 1997: 15)<sup>123</sup>. En resumen, si forma y deformidad pueden ser pensados en tanto estados de la materia, pasibles de ser descritos en un momento dado en función de una jerarquía de valores, la informidad sólo podrá ser concebida en relación con una experiencia que dé lugar a un proceso de desclasificación. Esa es la característica que *El desierto y su semilla* despliega a través de sus páginas: la del monstruo no es una existencia que se opone a nuestra comprensión de lo bello, lo adecuado o lo bueno, sino una cuyo mismo devenir nos enfrenta con la desclasificación de nuestros mapas mentales.

¿Pero qué puede un narrador frente a un proceso de desclasificación continuo?

En el despliegue del monstruo no hay manera usual de señalar instancias lógicas

---

<sup>123</sup> La traducción es mía.

definidas, repartos estables. Por eso, para elaborar una manera de hablar de ese devenir es necesario intentar una apuesta diferente. La novela de Baron Biza hace la suya a partir de herramientas que pertenecen al discurso de la crítica de arte, al potencial analítico de su reparto de la enunciación. ¿Para narrar qué? El periplo de un muchacho que acompaña a un monstruo: su madre, que ha sufrido un ataque con ácido y vive a partir de allí una continua transformación de su fisonomía. La mujer se somete en Argentina primero y en Italia más tarde a una serie de intervenciones médicas que tienen por objetivo reconstruir lo descalabrado o crear un nuevo perfil, nadie lo sabe. El cambio permanente, en lo que toca al monstruo, será llevado adelante a través de lo que podríamos llamar un proceder narrativo de la descripción, algo que acaso sea igual a decir: una descripción narrativa. Al respecto, y ya que ningún momento alcanza para representar al monstruo de una vez y para siempre, vale la pena comenzar por una selección de algunos fragmentos para escuchar al menos sucintamente lo que el protagonista, crítico y narrador, tiene para decirnos acerca del proceder de la vida de Eligia, madre y monstruo:

La cara ingenuamente sensual de Eligia empezó a despedirse de sus formas y colores. Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo (...), sino una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes.

Los labios, las arrugas de los ojos y el perfil de las mejillas iban transformándose en una cadencia antifuncional: una curva aparecía en un lugar que nunca había tendido curvas, y se correspondía con la desaparición de una línea que hasta entonces había existido como trazo inconfundible de su identidad. (Baron Biza, 1998: 11)

Fue una época agitada y colorida de la carne, tiempo de licencias en el que los colores desligados de las formas evocaban las manchas difusas que los cineastas emplean para representar el inconsciente, en el peor y más candoroso sentido de la palabra. Esos colores iban dejando atrás toda cultura, se burlaban de toda técnica médica que los quisiese referir a algún principio ordenador. (12)

Y más tarde:

...observar la cara de Eligia me producía una sensación de libertad. Fin del funcionalismo: si somos lo que somos porque tenemos la forma que tenemos, Eligia nos había superado. (35)

Así que observar al monstruo produce, también, “una sensación de libertad”. ¿Pero qué es esa libertad? Volvamos al silogismo que intenta explicar esa experiencia: cada cual es lo que es porque tiene la forma que tiene... pero esto no ocurre en el caso del monstruo. Lo monstruoso supera el problema porque el principio de identidad en que descansa la frase “tenemos la forma que tenemos” le es ajeno. Toma la escena, entonces, la pregunta por el reparto de lo sensible. Detengámonos un momento en su relación con la libertad.

El reparto de lo sensible es, para Rancière, la distribución y redistribución de lugares e identidades, es la partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje (Rancière, 2005: 19). Desde su perspectiva, la política consiste precisamente en reconfigurar el reparto de lo sensible, esto es, modificar lo que puede ser dicho, pensado o realizado y la posición de aquellos que dicen, piensan y hacen. Frente a la política, se erige la *policía*, a saber, “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir” (Rancière, 1996: 44). El principal efecto de esta oposición es la

comprensión de que lo político no es continuo, de que no en todos los momentos de nuestra experiencia hay política, aunque siempre haya relaciones de poder. Pero también implica que la policía no es siempre *mala*, puesto que, dado que lo político no ocurre todo el tiempo, no tiene sentido oponerse de una vez y para siempre a todo orden policial, lo cual obliga a pensar en una policía cuyo orden sea “infinitamente preferible” al de alguna otra (Rancière, 1996: 46). A partir de aquí Rancière se permite sostener que no hay arte político que pueda llevar intencionalmente a ningún objetivo dado, lo cual equivale a decir, para nosotros, que si existen procederes narrativos “policiales” que confirman un orden (efectivo o deseable) del mundo, los demás, los que aquí nos interesan, son los procederes narrativos “políticos”, que conciben (que piensan y a la vez producen) una modificación en el reparto de lo sensible.

Y tanto la informidad, según la entiende Bataille, como la política, según la entiende Rancière, son procesos que desclasifican lo sensible. Ahora bien, la narrativa de la descripción que Baron Biza acomete en *El desierto y su semilla* exhibe antes que nada la inestabilidad como fenómeno perceptible. Por eso es posible afirmar que la libertad que el narrador “siente” (y que invita al narratorio a sentir, acaso, con él) es, justamente, la de la aparición de la política como redistribución de los marcos sensibles, la de la experiencia de lo informe como una operación que importa lo político.

Lo insólito ocurría en las mejillas. La ablación parcial dejaba rebordes de carne que aumentaban la hondura de las cavidades, en donde el borbotón de los colores ofrecía una falsa sensación exuberante, *pintura feroz realizada por un artista embargado de sus poderes*. (Baron Biza, 1998: 22 [el subrayado es nuestro.])

¿Quién es el “artista embargado de sus poderes”? Dentro del mundo concebido, es decir, para el *ente p* que enfrenta la escena, ese artista no tiene nombre, es una manera

de hablar de las fuerzas del universo o de la divinidad. Pero, para aquellos que no nos encontramos dentro de ese mundo, el “artista embargado de sus poderes” no es más que el narrador, *esa* operación textual que construimos a partir de un dispositivo narrante. Es allí donde procede la “pintura feroz” que leemos, que es para nosotros el monstruo mismo. Y es que, para concebir el monstruo, el reparto de la narración debe a su vez volverse monstruoso, *ser* el monstruo, porque narrar el devenir del monstruo es volver monstruosos los materiales que construyen el proceso de significación (aquí, la escritura), so pena de caer en una lógica policial que lo pierda de vista como tal toda vez que lo juzgue, que lo encuentre explicable, que lo identifique con una categoría. Y así ocurre también con nosotros: como el personaje frente al monstruo, el narratario frente a la narración. Para concebir al monstruo en su entera dimensión, el observador debe ser también él un monstruo, así como para enfrentar lo informe en tanto desclasificación, nosotros mismos debemos vivir el proceso desclasificadorio. Y el monstruo aparece, entonces, en toda su dimensión política.

Hay quienes lo miran con horror y quienes lo observan con esperanza. Quienes sienten piedad (y horror) y quienes se fascinan ante su presencia. Ningún discurso escapa al problema que la sola visión del monstruo produce. Se impone, para algunos, como una operación política. Otros prefieren buscar en las clasificaciones conocidas un punto de partida y uno de llegada respecto de los cuales el monstruo sea sólo una parte del trayecto, una ilusión del demonio, una fantasmagoría creada por los poderes del mundo. Frente al monstruo, o en el monstruo (cuando se forma parte de él), es imposible una perspectiva unificada. Hay una pulsión de clasificación (numeración de los rasgos, caracterización, búsqueda de sentidos últimos) y hay una pulsión opuesta, que alienta la infirmitad, que no puede soportar la idea de que el monstruo se pierda completamente.

Escuchemos al médico argentino desesperado:

Hay que frenar esa desintegración (...). Hay que ofrecer, para que la Naturaleza pueda restaurar. (Baron Biza, 1998: 19)

Dejemos hablar al médico italiano, un momento filósofo enigmático, al siguiente positivista:

Todo lo que entra en nuestra carne se convierte en botella al mar. No conocemos las corrientes, ni sabemos qué fuerzas se mueven ni hacia dónde ni por qué. Tenemos registros, nada más, de lo que sale a la superficie. Aquello que verdaderamente sucede ahí adentro es inexplicable. ¿Qué nos oculta la piel? Necesita haber una enseñanza fundamental allá abajo, una razón por la que superficies tan deseadas, tan cantadas, tan amadas, se conviertan por un poco de fuego o ácido en un paisaje que asombra. No en desecho, ¿comprende?, no en derrumbe: es una nueva construcción alejada de la voluntad del arquitecto. (...) ¡Allá abajo hay una potencia! (25 y 26)

Acompañemos al narrador, sumido en la construcción de “una teoría general de lo que nos destruyó y todavía nos amenaza”:

Si era preciso, desmenuzaba con el ojo la piel quemada hasta llegar a fragmentos tan pequeños que en ellos se perdía el sentido humano de lo que ocurría. En estos espacios minúsculos centraba mi atención y construía con ellos relaciones con las que trataba de explicarme lo que estaba ocurriendo.

(74)

Acaso podamos reconocer, aunque mezcladas, dos posiciones. Por un lado, perspectivas utópicas y apocalípticas, juntas como dos caras de la misma moneda, que observan al monstruo como un momento de un recorrido con sentido único. Como quien habla de comedias y tragedias, son visiones que divergen en el final imaginado, pero comparten

la uniformidad de un discurrir, ya sea en el avance o en la decadencia. Pero, por otro lado, aparece también una posición que carece de homogeneidad y no vislumbra con facilidad la comprobación del progreso o el retroceso de una totalidad. Es una perspectiva cuya postura asociada podría definirse como escéptica. Observa la potencia desembozada y se congratula, por ejemplo, por las posibilidades desatadas en el monstruo. Presta atención a un momento anterior y se conmueve por la desaparición de características que juzgaba alentadoras o valiosas. Le cuesta establecer una relación entre estos puntos y finalmente se niega a emitir un juicio totalizante sobre el presente o sobre las posibilidades del futuro. Es escéptica, en fin, porque descreo simultáneamente de la utopía y de la tragedia y, en última instancia, de la propia filosofía con la cual establece sus evaluaciones.<sup>124</sup>

La utopía y el apocalipsis son formas del orden, como la comedia y la tragedia son formas de la narración ordenada. En ese orden narrativo, las acciones presentadas se acomodan en una jerarquía específica, dependiente de un único metarrelato que permite asignar una valoración al pasaje entre dos estados de situación. Pero en las narrativas escépticas la jerarquía de instancias narrativas es borrosa porque carece de ese metarrelato único. No es que renuncien a la posibilidad de la lectura ni, muchos menos, de la valoración, sino que basan su búsqueda en la articulación de metadiscursos de diverso origen (sociológicos, filosóficos, artísticos, científicos) sin esforzarse en la consecución de un diagnóstico total. Esta segunda perspectiva es la que emplea *El desierto y su semilla*, que salta del reparto enunciativo médico al de la crítica de arte, del de un cronista al de un traductor que quiere salvaguardar las lenguas de origen. Cuando nos dejamos habitar por su empresa, nuestro escepticismo no escapa a las

---

<sup>124</sup> Esta utilización de lo “escéptico” debe mucho a la formulación de Rancière:

un arte escéptico, en el sentido estricto del término: un arte que se examina a sí mismo, que convierte este examen en ficción, que juega con sus mitos, recusa su filosofía y se recusa a sí mismo en nombre de esta filosofía. (Rancière, 2009: 234)

contradicciones que nos impone la utilización simultánea de metadiscursos inconmensurables unos respecto de los otros, pero sí se obliga a algo: a negarse por igual al optimismo y al pesimismo. Y es que sobre la base de perspectivas utópicas o distópicas se construyen expectativas policiales que no buscan modificar nuestra comprensión, sino afirmar una visión pura del mundo.

Por otro lado, cuando nos asentamos en la caída de la noción más lineal de teleología, la concepción del monstruo se abre a un problema distinto. ¿Es lo monstruoso así concebido una metáfora? A lo largo de su viaje por Europa, el narrador y protagonista de *El desierto y su semilla* se enfrenta (y enfrenta al narratario) con una pregunta inevitable, que importa el problema de lo monstruoso como característico de lo argentino (y acaso no sea difícil extenderlo a lo latinoamericano).

Recuerdo mi llanura natal sin árboles, ni colinas, ni hoteles, extensión desatada de toda referencia, tierra que flota ante los ojos y que vence a todos los pintores que se le enfrentan. Vengo de un país inapresable, hecho con materiales que se convierten en sueños y dudas apenas uno les da las espaldas; un lugar aéreo, donde las categorías no tienen sentido. (Baron Biza, 1998: 189)

La figuración de una relación entre historia particular e Historia Nacional no necesita mayores aclaraciones: a lo largo de la narración es explicitada aquí y allá, en fragmentos que borronean el referente específico de los entes sobre los que se predica informidad. (El paralelismo entre el cuerpo de Eligia y el de Eva Perón luego de su muerte es un ejemplo: el camino que lleva de la monstruosidad de Eligia a la de Evita, y de la de ésta a la de la historia política argentina es fácil de percibir.) Así las cosas: ¿es el monstruo particular una metonimia de la monstruosidad que habita en todos los que comparten su espacio?

“Algunos lectores europeos vieron ciertas cosas. Por ejemplo, el paralelismo entre la corrosión de la carne y la corrupción de ciertas ideologías del sesenta en adelante.” (En Link, 2001.) La frase es del mismo Baron Biza y pone en cuestión el problema de la posición de lectura. Como queda claro, también los europeos ven en el monstruo una desclasificación que les es propia. Esto equivale a decir que, si nos preguntamos por la pertinencia del monstruo para dar cuenta de nuestra particularidad, no podemos hacerlo confiando en que hablar del monstruo sea necesariamente referirnos sólo a nosotros mismos. Al cabo, no somos nosotros el único monstruo, pero sí nos incumbe a nosotros preguntarnos qué queremos implicar al decirnos que lo somos.

En “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, Antonio Negri elabora un pormenorizado repaso de lo que ha representado el monstruo para la filosofía europea desde los griegos hasta nuestros días. En esa tradición, el monstruo nace siendo un personaje secundario, aquello que está “del otro lado”: “la racionalidad clásica domina al monstruo para excluirlo, porque la genealogía del monstruo es totalmente exterior a la ontología eugenésica” (Negri, 2007: 94 y 95). Incluso la inversión filosófica que auspicia Marx mantiene la ubicación del monstruo como aquello que ha de ser combatido: “Marx pinta íntegramente el desarrollo capitalista con los colores de la monstruosidad”. Sin embargo, aclara Negri, también desde entonces entendemos por “resistencias monstruosas” a todas aquellas operaciones que se enfrentan con la “racionalidad del poder” (el “comunismo campesino”, por ejemplo). Por eso, se encarga de afirmar que el pasaje de una consideración a otra es lo que le interesa: “en contra de la evidencia lingüística, clásica, el monstruo no es solamente un acontecimiento, sino un *acontecimiento positivo*”. En síntesis, la apuesta de Negri es aquella según la cual el monstruo, o al menos su aparición más contemporánea en la figura de la multitud, es “la

nueva humanidad” cuya “propia hegemonía (...) se rebela contra el principio de lo trágico” (Negri, 2007: 100 a 108).

En Latinoamérica, por otro lado, las reflexiones laudatorias del monstruo y su potencial no pueden considerarse nuevas. A comienzos de la década del setenta, Roberto Fernández Retamar publicó el célebre “Calibán” (1995 [1971]), texto en el que presenta una especie de historia conceptual del continente a partir de la utilización del término, que ya desde el personaje de *La tempestad* de Shakespeare había dado lugar a lecturas que figuraban una relación entre el monstruo y lo (latino)americano. Para más precisión, “Calibán” es un anagrama de “caníbal”, que a su vez tuvo su origen en “caribe”, uno de los primeros pueblos en entrar en contacto con los colonizadores. Según expone Fernández Retamar, las posiciones europeas respecto de los habitantes del nuevo continente podrían resumirse en dos variantes: por un lado, la visión de la “derecha burguesa”, ejemplo de la cual es el Calibán shakesperiano (a su pesar o no), que presenta al salvaje que debe ser civilizado; por el otro, la visión edénica de la “izquierda burguesa”, en algunos de cuyos aspectos se basa la *Utopía* de Tomás Moro y que ya estaba también en Montaigne, según la cual los habitantes nativos exhiben las virtudes naturales, “que son las verdaderas y útiles” (Fernández Retamar, 1995 [1971]: 30). Por supuesto, Fernández Retamar reivindica una perspectiva que no es ninguna de ellas: la base de su lectura está en José Martí, en sus palabras acerca de “nuestra América mestiza” (Martí, 2000 [1891]), caracterizada por el hecho de que “descendientes de numerosas comunidades indígenas y africanas, europeas, asiáticas, tenemos, para entendernos, unas pocas lenguas: las de los colonizadores” (Fernández Retamar, 1995 [1971]: 26). El Calibán de Fernández Retamar no tiene una identidad particular (no tiene siquiera una lengua que no sea la del colonizador), todo el artículo no es más que una defensa de la ausencia de esencia latinoamericana. Allí, la gran

operación es el “mestizaje”, que puede sin demasiadas dificultades ser entendida en relación con lo que aquí se propone como característica fundamental del monstruo.

Así, una diferencia clave aparece ante nosotros entre el monstruo europeo y el latinoamericano. Incluso en una versión como la de Negri, en la que su aparición es festejada, el monstruo europeo es aquello que se opone al poder central. Entre nosotros, en cambio, el monstruo es fundante: fuimos informes antes de ser cualquier otra cosa. Latinoamérica no tiene en tanto Latinoamérica un pasado anterior al choque de culturas. Somos el proceso de informalidad que comenzó cuando pobladores nativos, africanos, europeos y asiáticos vieron sus certidumbres, digamos sus metadiscursos, estallar unos frente a los otros. Ese cruce caracteriza incluso nuestra producción académica, cuya matriz se ha descubierto menos fuertemente en la consecución de una disciplina específica o una metodología propia que en la producción cercana al ensayo, en las posibilidades ofrecidas por su carencia de forma estable (ya sea estilística, procedimental o temática).<sup>125</sup> Por consiguiente, cualquier defensa de una identidad verdadera latinoamericana será siempre la repetición de algún orden policial, y carecerá del efecto político que la misma proclama estaría buscando. Nuestra América mestiza, para continuar con la frase de Martí, es un proceso inmanente de transformación, sin que ninguna metanarrativa estable alcance para definir una supuesta individualidad que nos identifique.<sup>126</sup>

El descarnado cotidiano generaba una vida diferente, ajena al cuerpo y a los cuidados, origen autónomo de las sustancias orgánicas liberadas de toda regularidad. La laboriosidad del caos plaga. (Baron Biza, 1998: 189)

---

<sup>125</sup> Para una lectura sobre la preponderancia del ensayo en la producción discursiva latinoamericana puede consultarse “Ensayo”, de Fernando Ainsa, en Ricardo Salas Astrain (coord.), *Pensamiento crítico latinoamericano*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2005.

<sup>126</sup> Para “individualidad” frente a “singularidad” cfr. Gilles Deleuze en “La inmanencia: un vida...” (2007).

“La laboriosidad del caos plaga”, teoriza el narrador de *El desierto y su semilla*, y nosotros con él: ella es sin duda el pilar de nuestra prospectiva. Saber que somos, juntos, el monstruo, que no hubo antes una forma de la que nos hayamos separado, que no hay un metadiscurso exclusivo que alcance, que lo nuestro no es una tragedia, porque no nos apoyamos en ninguna utopía. Acaso nos cabe actuar a partir de la certeza de que Latinoamérica, o la literatura y el arte latinoamericanos, existen sólo cuando dejamos que la mezcla de nuestras singularidades produzca un monstruo, y sólo si aceptamos que más tarde habrá alguien (otro o nosotros mismos) que dudará de esa misma idea.

La informidad no es el horror que hay que combatir, limitar, ordenar, formatear. Asimismo, nuestra informidad sólo es temible para aquellos que añoran la posibilidad de encuentro de un camino, un trayecto seguro y ascendente en todos sus resquicios. Afirmar, como ha escrito por ejemplo Fredric Jameson, que la nuestra es una época en que “la imaginación histórica se halla paralizada” en una “uniformidad que circula por todas las formas de nuestra existencia” (Jameson, 2003: 104) es asimilar una perspectiva clasificatoria, inútil en términos políticos (aunque la esté expresando nuestra policía amiga). Volver a mirar en busca de las informidades, que están ahí y cuyo futuro es incierto, que conforman una red compleja, que no prometen más que la desclasificación de nuestros mapas mentales (en pos de alentar nuevas policías que nos resulten infinitamente preferibles) es una tarea que no puede ser llevada adelante sin un cierto escepticismo. Confiar en las potencias de la informidad es desconfiar de nuestras propias clasificaciones.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Una primera versión de “El monstruo en escena” fue presentado en el XXXV Coloquio internacional de Historia del Arte organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Acaso puede decirse que tuvo una recepción generosa, que favoreció más tarde diversos intercambios. Entre varios acuerdos, suscitó sin embargo dos críticas que juzgo valiosas y que, creo, me permiten continuar desplegando lo expuesto más arriba. Me gustaría referirlas brevemente.

José Luis Barrios señaló que, de algún modo, le parecía peligrosa (o poco feliz) la utilización del discurso médico, ya fuera en pos de analizar, ya para desarrollar la figura del monstruo, en particular porque implicaba un universo metafórico claramente cuestionable a los fines políticos del propio escrito. A su vez, Josefina De la Maza Chevesich indicó que, aunque interesantes, las apreciaciones del narrador

## 10. Conclusión

En su formulación más sintética y más ambiciosa, el objetivo de esta tesis fue, en primera instancia, construir un modelo que desplegara los parámetros fundamentales para analizar toda narratividad. En función de esa apuesta, también se propuso presentar las consecuencias o las derivaciones que los términos razonados conllevaban en diversos aspectos muy discutidos en la literatura teórica sobre el problema narrativo. Por fin, aunque sucintamente, ensayó una puesta en movimiento de esas propuestas en relación con la narrativa literaria argentina alrededor del 2000. Es cierto que no ofreció, en este último aspecto, más que el estudio de unos pocos casos literarios, pero los ejemplos y las problemáticas señaladas a lo largo de la tesis, si logró en alguna medida su cometido, deberían servir para dar cuenta de algo que excede a la palabra escrita o hablada, y que la excede no sólo porque es un asunto más grande, sino también porque es lógicamente anterior. Así, esta investigación intentó recorrer el arco que va desde los fundamentos primeros que debería observar cualquier estudio de la narratividad hasta el

---

de la novela pertenecían a una crítica de arte sensualista, más aun, conservadora. Si no me equivoco, ambos reparos se tocan en el punto de observar un problema: el presente trabajo alienta sin dudas la monstruosidad discursiva, pero al mismo tiempo parece encontrar en el discurso médico o en la crítica sensualista una manera de hablar del monstruo. Es decir, a la vez que discute con la aplicación de cualquier metadiscurso exclusivo, parece descansar en el regreso a dos discursos poco activos en términos políticos

Sin embargo, si algo quisieran mostrar estas páginas es algo diferente. Este trabajo está menos interesado en el discurso médico o en la crítica sensualista que en la informidad que los transfigura cuando se encuentran con el monstruo. Por lo demás, se trata de los metadiscursos con que cuenta el narrador, y ese es un elemento central. Aun cuando cualquier principio ordenador pierda fuerza frente a la informidad, los metadiscursos puestos en juego siguen funcionando como punto de partida (no hay principio ordenador, pero tal vez sí principio ordenado). Así, nadie está desnudo frente al monstruo. Todos cuentan con herramientas propias. El narrador de esta novela tiene una formación artística clásica, que compone, al menos en parte, el metadiscurso del que surgen sus herramientas, y ese metadiscurso produce párrafos colmados de observaciones cercanas a las de ciertos críticos de arte (y las ve alejarse). Por otro lado, también cuenta con una experiencia particular: su vivencia del universo médico y de las voces que allí habitan. Ellas también dan cuenta de un metadiscurso que compone herramientas propias (y las ve descomponerse). En cualquier caso, vale insistir en que lo más interesante es que, en todo enfrentamiento con el monstruo, todo discurso experimenta un proceso de informidad, experimenta la monstruosidad en sí mismo.

A lo largo de *El desierto y su semilla*, el discurso disciplinado, el conjunto de los discursos que han disciplinado la formación del narrador, va dejando una estela, y su propio recorrido se expresa de algún modo como un negativo del recorrido del monstruo. Lo que sigue, lo que nos espera, es nuestra capacidad de elaborar esa nueva informidad.

análisis de algunos casos. En ese sentido, una mirada benevolente acaso pueda ver en estos últimos una manera de poner en marcha un dispositivo, una búsqueda que está lejos de ser un trabajo crítico exhaustivo sobre la época a la que se refiere.

Si me fuera dado indicar un momento que pudiera juzgar como hallazgo o revelación, al menos como piedra basal de mi propia posición estética, filosófica, antropológica, señalaría la idea de que la narratividad es un modo de articulación de la comprensibilidad de un mundo. Esa afirmación, que hoy me resulta evidente, pero que me llevó más de cuatro años elaborar, tiene alcances que me parecen determinantes en el estudio de lo narrativo (en particular, porque permite desmarcarlo de consideraciones más restrictivas, que lo entienden por ejemplo como un tipo textual). Por supuesto, no creo que los capítulos de la segunda parte, en donde encuentro el mayor esfuerzo por desplegar un problema que nunca dejé de sentir mayor a mis posibilidades, hayan agotado la cuestión. Sin embargo, después de diez años de trabajo doctoral, me parece apropiado someter a una mirada atenta y externa lo que mis reflexiones pueden aportar.

Tal vez corresponda entonces ofrecer ahora una sucinta exposición de las bases que intenta sentar la perspectiva elaborada. La narratividad es una modalidad de articulación de la comprensibilidad de un mundo, no un tipo de texto o una orientación de ninguna disciplina. Esa articulación de la comprensibilidad sólo puede ser estudiada con (relativa) justicia si se la entiende como un complejo, esto es, si se la entiende como la reunión de diversas dimensiones y elementos que no pueden ser subsumidos por ninguna dimensión prioritaria. Luego, en función de una mirada compleja, se entiende que esas dimensiones y los elementos que las recorren, las habitan, les dan vida y movimiento, constituyen en su asociación propiedades emergentes, que son finalmente lo que caracteriza las distintas maneras de poner en acto la narratividad. Esas puestas en acto de la narratividad (en su producción-productiva y en su producción-receptiva, si se

permite el juego, polos que en todo caso están siempre presentes de un modo u otro) son lo que aquí se invita a observar como *procederes narrativos*: diversas articulaciones narrativas de la comprensibilidad de un mundo que pueden ubicar su centro de gravedad, el nudo de su investigación, en la relación entre algunos u otros de los aspectos que las constituyen. En cualquier caso, sería ridículo creer que es posible sentar ahora y para siempre una formulación única de los aspectos que *deben* ser considerados. Mejor es, en cambio, pensar que la aquí propuesta es una mirada que *puede* considerar una variedad alta de aspectos y abrir caminos hacia la reflexión en torno de la narratividad sin dejar afuera ningún fenómeno que la incluya en su horizonte.

Por su lado, la dimensión temporal, la dimensión lógica y la dimensión del reparto de lo sensible, que se invita a observar como grandes grupos de problemas, deben entenderse también como complejos, como campos que son a su vez formaciones con más de una dimensión interna, con más de un aspecto pasible de ser atendido. El estudio de la narratividad enfrenta, puede decirse, complejos dentro de complejos (dentro de complejos...). Esta afirmación es la que llevó en algún momento a discutir con la productividad de la idea (encarnada en Bergson) de que el modo más elevado de conocimiento sea la intuición. Nuestro modo de concebir mundos (reales u otros posibles, ficcionales o no) depende *también* de la narratividad, un modo de articulación que no puede encontrar sustento en la “simpleza” de ninguna intuición. Por eso, si se acepta que narrar es un modo de concebir mundos cuya característica sobresaliente es la imposibilidad del señalamiento de ningún elemento simple como prioritario, hace falta preparar el campo para el estudio de esa concepción en tanto proceso, razón última por la cual se eligió el término *proceder* para dar cuenta de la puesta en acción de una modalidad de articulación.

Un esquema de los puntos sobresalientes de la investigación podría ser el siguiente. Para conformar el campo de análisis y reflexión, se discutió en un comienzo la productividad de parcelar los campos de análisis (ya fuera oponiendo narraciones factuales a narraciones ficcionales, ya fuera oponiendo narraciones poéticas a narraciones históricas). También se discutió la idea, implícita en tantos trabajos, de que los relatos completos (orgánicos y sintéticos, o sintetizables) fueran el ejemplo, el caso testigo sobre el que pudiera elaborarse una investigación de este tipo. Por fin, también se discutió la idea de que el estudio debiera basarse en aspectos tomados del sistema verbal, como algunas perspectivas han querido observar (estos caminos no son más que subrepticias defensas de la palabra por sobre cualquier otro dispositivo). Luego, se ofreció un recorrido, un *tour de force* que sin dudas merecería recortes y mejoras, por las problemáticas que podrían encontrarse en *toda* experiencia narrativa. Lo que justifica en última instancia el orden por dimensiones es el intento de ofrecer una analítica que, tratando de cumplir con una mirada comprehensiva, resulte útil para aprehender la complejidad frente a la cual nos encontramos, a la par que recorrer posiciones y formulaciones que son aún hoy ineludibles en relación con el tema. Las dimensiones del problema temporal (tiempo del mundo narrado, tiempo del entramado, tiempo de la narración y experiencia temporal de la narración), las dimensiones del problema lógico (lógica del mundo narrado, lógica de la historia/Historia, lógica del entramado, lógica de la narración) y las dimensiones del reparto de lo sensible (reparto del mundo narrado, reparto del entramado, reparto de la narración) se ofrecen entonces como una caja de herramientas, pero también como una reflexión sobre las posibilidades que un análisis puede transitar al enfrentar los procederes narrativos, complejos de aspectos cuyas relaciones son cruzadas y acaso infinitas.

En la segunda parte se ofreció una propuesta de mirada conjunta. Es, sin duda, la parte más importante, o intentó serlo. Se trataba de ofrecer una hipótesis de lectura de las interrelaciones de esos campos. Y entonces, además de profundizar en algunas de las formulaciones que se habían presentado, se intentaba estudiar la narrativa como una técnica, como la técnica que despliega una facultad (la de la modalidad de comprensibilidad como una potencia animal). Para ello se volvió sobre el problema del *nomos*, esto es, de las heteronomías, autonomías y anomías que se cruzan en el complejo narrativo y que acaso sean desde otro ángulo el modo de poner en relación los aspectos antes listados. Asimismo, se buscó problematizar la cuestión de la tipología y la periodización. Como cierre de esta segunda parte, se ofrecieron tres ensayos complementarios sobre *vida cotidiana*, *ficción* e *historia*, que buscaban avanzar en discusiones que son desde hace años capitales y que una investigación teórica como esta no podía dejar de lado.

Por fin, se ofreció una tercera parte compuesta de algunos casos de estudio. Acaso pueda decirse que no se trata más que de esbozos de análisis, una presentación de cuestiones de importancia que no obtienen, sin embargo, todo el espacio necesario para explayarse. En todo caso, la recuperación del problema del *fin de los grandes relatos*, la vuelta a la cuestión sobre los modos de vínculo entre narración y construcción de la historia reciente (narración y dictadura) y la reflexión sobre la monstruosidad como característica de la narrativa argentina (y acaso latinoamericana) de nuestra época no pueden ser considerados cerrados, pero, si con suerte pueden observarse ahora con alguna novedad o nueva apertura, por pequeña que sea, esas páginas no habrán sido recorridas en vano.

Leída ahora en conjunto, entiendo que puede decirse que la voluntaria y voluntarista apertura a la teoría de esta investigación quitó demasiado espacio al estudio

de problemas de la narrativa argentina (literaria, pero no sólo de ella) que parecen hoy fundamentales y que no encontraron su lugar. Una deuda evidente de esta tesis es la pregunta por el género (en su sentido de *gender*). No creo, de todas maneras, que sea un tema ajeno a los problemas que la noción de *proceder narrativo* intenta defender. Sin duda, entre la pregunta por las heteronomías más significativas de la época, es decir, por los *nomos* sobre los que operan autonomías y anomías las experimentaciones narrativas contemporáneas, las discusiones en relación con el sistema sexo/género, en relación con la diversidad de identidades a que puede aspirar o abrirse el animal humano, están a la orden del día. No corresponde, entonces, resumir en tan pocas líneas lo que cabría pensar. Textos como los de Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Selva Almada, Florencia Abbate, Vera Giacconi y Carla Maliandi, por mencionar unos pocos ejemplos, merecerían sin duda un espacio que no puede sino sentirse como una deuda. A la par, películas de Lucrecia Martel, Albertina Carri y Lucía Puenzo, y obras de teatro del grupo Piel de lava, de Mariana Chaud, de Mariana Oberstein, de Romina Paula, de Lola Arias, que podrían ser puestas en relación con lo anterior, hacen pensar que, si hubiera más tiempo, el problema del género como heteronomía sobre la que trabaja la narratividad sería un ejemplo poderoso de una problemática en la que la narratividad de época podría ser observada en sus productivas y proliferantes interrelaciones disciplinarias.

Por último, si se me ofreciera la oportunidad de señalar otra ausencia, una que lamentara en un sentido de interés personal, pero que no puedo dejar de pensar como terreno fuerte de la producción contemporánea, debería mencionar el cada vez más fecundo campo de obras que utilizan la narrativa para cruzar explícitamente la *ficción* y la *historia*, que se dedican a ensanchar nuestras concepciones de *realidad* a través de ese cruce. La lista de obras sería larga, pero podría empezar por leer este problema en

fragmentos como los que cuentan la historia de la tipografía, en los *Cuadernos de lengua y literatura* (2013), de Mario Ortiz; en el modo en que entreteje las vidas de Cayetano Santos Godino (alias, el petiso orejudo) y Simón Radowitzky *El petiso orejudo* (1994), de María Moreno; en la suerte de *collatio* que entrama las vidas de Joseph Beuys y Matsuo Basho, entre otros, en *Bellas artes* (2011), de Luis Sagasti; en el modo de contar (con) la propia vida para producir narraciones, en *Black out* (2016), de María Moreno, *Musulmanes* (2009) y *Osvaldo* (2016), de Mariano Dorr, *El libro de Tamar* (2018), de Tamara Kamenszain.

Estos lances críticos, junto con otros de perfil más teórico y acerca de los cuales fantaseo hace años (como el de un estudio que intente pensar en su relación, en su imbricación ineludible, *narratividad, política y publicidad*), habrán de esperar, en lo que a mi tarea concierne, un tiempo. La presentación de esta tesis doctoral es un mojón sin cuya marca jamás serán posibles.

Buenos Aires, noviembre de 2018.



## Bibliografía

### Obras teóricas y críticas

Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2011 (1970). Trad. Jorge Navarro Pérez.

Aínsa, Fernando, “Ensayo”, en Ricardo Salas Astrain (coord.), *Pensamiento crítico latinoamericano*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2005.

Alonso, Dámaso, “El polifemo, poema barroco” En *Atenea*, año XXXVIII, tomo CXLII, N° 393, julio/septiembre de 1961.  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622009000200019&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622009000200019&script=sci_arttext)

Arendt, Hannah, *Eichman en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, Lumen, 2003 (1963). Trad. Carlos Ribalta.

Arnkensmit, Frank, *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011. Trad. Natalia Taccetta, Laura Cucchi, Julián Giglio, Marian Inés La Greca y Nicolás Lavagnino. (Introducción: Verónica Tozzi)

Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Colihue, 2011. Trad. Eduardo Sinnott.

Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 2014. Trad. Tomás Calvo Martínez.

Badiou, Alan, *El concepto de modelo. Introducción a una epistemología materialista de las matemáticas*. Buenos Aires, La bestia equilátera, 2009 (2007/1968) Trad. Vera Waksman.

Baez, Josh C. y Huerta, John. “Octoniones y teoría de cuerdas”, en *Investigación y ciencia*, Julio de 2011.

Baeza, Federico, *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*, Buenos Aires, Biblos, 2017.

Bajtín, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos”. *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011. Trad. Luisa Borovsky.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998. Trad. Javier Franco.

Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1993 (1973). Trad. Nicolás Rosa.

Barthes, Roland: Fragmentos de un discurso amoroso, Siglo XXI, 2007 (1977). Trad. Eduardo Molina.

Barthes, Roland. “La muerte del autor” y “De la obra al texto”. *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987. Trad. C. Fernández Medrano.

- Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1982 (1966). Trad. Beatriz Dorriots.
- Bataille, George, *La conjuración sagrada: ensayos (1929-1939)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003. Trad. Silvio Mattoni.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002. Trad. Mirta Rosenberg.
- Beck, U., Giddens, A. y Lash, S., *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza, 1997. Trad. Jesús Albores.
- Benjamin, Walter, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008. Trad. Pablo Oyarzún.
- Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, Cactus: 2013 (1934) Trad. Pablo Ires.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995. Trad. Damián Alou.
- Bois, Yve-Alain. y Krauss, Rosalind, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, Paidós, 1990 (1985). Trad. Pilar Vázquez Mota.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. Trad. Silvio Mattoni.
- Brooke-Rose, Christine, “Género históricos/géneros teóricos” en AA.VV., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988 (1981). Trad. Paloma Tejada.
- Bruner, Jerome, *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa, 1998 (1986). Trad. Beatriz López.
- Burello, Marcelo, *Autonomía del arte y autonomía estética*, Buenos Aires, Miño Dávila editores, 2012.
- Clark, T. J., “Modernismo, posmodernismo y vapor”, en *milpalabras*, número 4, primavera-verano 2002. Trad. Mariana Siskind.
- CONADEP, *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.
- Cragolini, Mónica, “El sexto siempre vuelve”, en *Otra parte*, número 18, Buenos Aires, primavera 2009.
- Dalmaroni, Miguel, “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”. Río Gallegos: Ponencia presentada en el XII Congreso Nacional de Literatura Argentina, UNPA, 2003

- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999. Trad. Elena Neerman.
- De Andrade, Oswald, “Manifiesto Antropófago”, en *Escritos antropófagos*. Buenos Aires, Corregidor, 2008. Trad. Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002 (1980). Trad. José Vázquez Pérez.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978. Trad. Jorge Aguilar.
- Deleuze, Gilles, “La inmanencia: una vida...”, en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007. Trad. Fermín Rodríguez.
- De Rosso, Ezequiel, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990 – 2000*, Buenos Aires, Liber, 2012.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011 (2000). Trad. Antonio Oviedo.
- Doležel, Lubmír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros, 1999 (1998). Trad. Félix Rodríguez
- Droit-Volet, Sylvie, “Las ilusiones temporales” en *Mente y Cerebro (Investigación y Ciencia)*, Barcelona, N 51, noviembre/diciembre, 2011.
- Drucaroff, Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003 (1972). Trad. Enrique Pezzoni.
- Duvignaud, Jean, *Herejía y subversión. Ensayos sobre la anomia*, Barcelona, Icaria editorial, 1990 (1986). Trad. Daniel Laks.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1987 (1979). Trad. Ricardo Pochtar.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1997 (1951). Trad. Ricardo Anaya.
- Esposito, Roberto, *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011. Trad. Heber Cardoso.
- Fabbri, Paolo, *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995. Trad. Alfredo Báez.

- Fernández Retamar, Roberto, “Calibán”, en *Calibán – Contra la Leyenda Negra*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 1995 (1971).
- Filinich, María Isabel, “Conceptos generales de la teoría de enunciación” y “El sujeto de la enunciación” en *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI editores, México. D. F., 2010 (1968). Trad. Elsa Cecilia Frost.
- Foucault, Michel, “¿Qué es un autor?”, en *Conjetural*, N°4 (agosto de 1984). Trad. Hugo Savino.
- Friedlander, Saul (compilador), *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*, Bernal, Univ. Nacional de Quilmas, 2007 (1992). Trad. Marcelo Burello.
- García Canclini, Néstor, *El mundo entero como lugar extraño*, Buenos Aires, Gedisa, 2014.
- Garrido Gallardo, Miguel (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/libros, 1988.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989 (1972). Trad. Carlos Manzano.
- Genette, Gérard, “Géneros, «tipos», modos”, en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, ARCO/LIBROS, 1988 [1977]. Trad. María del Rosario Rojo
- Genette, Gerard, *La obra del arte*, Barcelona, Lumen, 1997. Trad. S/D
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1973 (2003). Trad. Alberto Bixio.
- Gil, Sandrine y Sylvie Droit-Volet: “Las emociones marcan el sentido del tiempo” en *Mente y Cerebro (Investigación y Ciencia)*, Barcelona, N 51, noviembre/diciembre, 2011.
- Giordano, Alberto, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990 (1978). Trad. Carlos Thiebaut.
- Greimas, Algirdas, J. *Semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1987 (1966). Trad. S/D
- Greimas, Algirdas, “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1982 (1966). Trad. Beatriz Dorriots.
- Halperín Donghi, Tulio, *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1994 (1972).

- Hawking, Stephen W., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Madrid, Alianza, 2007 (1988). Trad. Miguel Ortuño.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012 (1927). Trad. José Gaos.
- Heidegger, Martin, “La pregunta por la técnica”, en *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2007 [1954]. Trad. Francisco Soler.
- Heidegger, Martin, “Tiempo y ser”, en *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2007 [1962]. Trad. Francisco Soler.
- Heidegger, Martin, *Los conceptos fundamentales de metafísica. Mundo, finitud, soledad*, Madrid, Alianza, 2007. Trad. de Alberto Ciria.
- Heisenberg, Werner, *La imagen de la Naturaleza en la física actual*, Buenos Aires, Planeta, 1994 (1955). Trad. Gabriel Ferraté.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 1999 (1994). Trad. Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells.
- Hofstadter, Douglas R., *Yo soy un extraño bucle*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 2014 (2007). Trad. Luis Enrique de Juan Vidales.
- Huysen, Andreas, “Guía del posmodernismo”, en Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1993. Trad. S/D
- Huysen, Andreas, *Después de la gran ruptura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001. Trad. Pablo Gianera.
- Iser, Wolfgang, *El Acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987 (1976). Trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito.
- Jameson, Fredric, *Una modernidad singular*. Barcelona, Gedisa, 2004 (2002). Trad. Horacio Pons.
- Jameson, Frederic, *Teoría de la Postmodernidad*, Madrid, Trotta, S.A., 1996. Trad. Celia Montolío Niholson y Ramón Del Castillo.
- Jameson, Fredric, “La ciudad futura”, en *New Left Review*, 21, 2003. Trad. S/D
- Jameson, Fredric, “Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Zona abierta* 38, Madrid, enero-mayo de 1986. Trad. S/D
- Jauss, Hans, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992 (1986). Trad. Jaime Siles, Ela M. Fernández-Palacios.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, Buenos Aires, La página, 2003 (1788). Trad. J. Rovira Armengol

- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 2007 (17909). Trad. Manuel García Morente.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial, 1987 (1980). Trad. Gladys Anfora y Emma Gregores.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983 (1966/1967). Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz.
- Kurlet Ares, Silvia, *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Laddaga, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de la últimas dos décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.
- Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge, *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Lash, Scott, “La reflexividad y sus dobles: estructura, estética, comunidad”, en Beck, Giddens y Lash, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza, 1997. Trad. Jesús Alvares.
- Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- Link, Daniel, “Un Edipo demasiado grande”, en *Radar Libros, Página/12*, 16 de septiembre de 2001.
- Liotard, Jean François, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1991 (1979). Trad. Mariano Antolín Rato.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000.
- Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Mariátegui, José Carlos, “Heterodoxia de la tradición”, en *Peruanicemos al Perú*. Lima, Amauta, 1988 (1970).
- Martí, José, “Nuestra América”, en *José Martí y el equilibrio del mundo*. México D.F., Tierra Firme, 2000.
- Martínez, Matías y Scheffel, Michael, *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2011. Trad. de Martín Koval.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *La cabeza de Goliath*, Buenos Aires, Losada, 2001 (1947).

- Marx, Karl y Engels, Friedrich, *El manifiesto comunista*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2003 (1848). Trad. S/D.
- Marx, Karl, *El capital*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2010 (1867). Trad. Pedro Scaron.
- Meillassoux, Quentin, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015 (2006). Trad. Margarita Martínez.
- Metz, Christian, *La enunciación impersonal o la perspectiva del filme*, México, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias, Universidad Veracruzana, 2003 (1991). Trad. Elda Rojas.
- Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979 (1975). Trad. S/D
- Moretti, Franco, “Conjeturas sobre la literatura mundial”, en *New Left Review* (edición española) N° 3, 2000.
- Negri, Antonio, “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007. Trad. Javier Ferreira y Gabriel Giorgi.
- Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, 1998 (1873). Trad. L. M. Valdés y T. Orduño.
- Ortega y Gasset, José, “La deshumanización del arte”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1960.
- Parret, Herman, *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995. Trad. Fernando Andacht .
- Pavel, Thomas, “Narraciones literarias”, en Van Dijk, Teun (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, Madrid, Visor, 1999. Trad. Diego Hernández García.
- Peirce, Charles Sanders, *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus, 1987. Trad. Ramón Alcalde y Mauricio Preolooker.
- Peirce, Charles Sanders, *Deducción, inducción e hipótesis*, Buenos Aires, Aguilar, 1970 (1878). Trad. Juan Martín Ruiz-Werner.
- Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento” en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Fausto/Siglo veinte. UNL, 1986.
- Pingaud, Bernard, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968. Trad. Juana Bignozzi.
- Pinker, Steven, *El instinto del lenguaje*, Madrid, Alianza, 2001 (1995). Trad. José Manuel Igoa González.

- Plantin, Christian, “Las personas y sus afectos”. *La argumentación. Historias, teorías, perspectivas*. Buenos Aires, Biblos, 2012 (2005). Trad. Nora Isabel Muñoz.
- Pouthas, Viviane, “Bases neuronales de la percepción del tiempo” en *Mente y Cerebro (Investigación y Ciencia)*, Barcelona, N 51, noviembre/diciembre, 2011.
- Prigogine, Ilya, *Las leyes del caos*, Crítica, Barcelona, 2008 (1993). Trad. Juan Vivanco.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972 (1928). Trad. Lourdes Ortiz.
- Rama, Ángel, *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*, Montevideo, Trilce, 2006.
- Ranciére, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010 (1995). Trad. Horacio Pons.
- Ranciére, Jacques, *La división de lo sensible*, Salamanca, Centro de arte de Salamanca, 2002 (2000). Trad. Antonio Fernández Lera.
- Ranciére, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Bellaterra, 2005. Trad. Manuel Arranza.
- Ranciére, Jacques, *Política, policía y democracia*, Santiago, LOM Ediciones, 2006. Trad. María Emilia Tijoux.
- Ranciére, Jacques, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Aires, Buenos Aires Libros del Zorzal, 2007 (1987). Trad. Claudia Fagaburu.
- Ranciére, Jacques, *La palabra muda*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009 (1998). Trad. Cecilia González.
- Ranciére, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010 (2008). Trad. Ariel Dilon.
- Reynoso, Carlos, *Redes sociales y complejidad: modelos interdisciplinarios en la gestión sostenible de la sociedad y la cultura*, Buenos Aires, 2011.
- Reynoso, Carlos, *Complejidad y caos*, Buenos Aires, SB, 2006.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 2009 (1985). Trad. Agustín Neira.
- Roas, David (comp.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010.
- Rosset, Clement, *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia, Pre-Textos, 2004 (1977). Trad. Rafael del Hierro Oliva
- San Agustín, *Confesiones*, Libros en red, 2007 (398). Trad. S/D

- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 - 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Sarlo, Beatriz, “Literatura y política”, en *Punto de vista*, N° 19 (diciembre, 1983).
- Sarlo, Beatriz, “Fogwill, la experiencia sensible”, en *Punto de Vista*, N°71 (diciembre, 2001).
- Schaeffer, Jean-Marie, *El arte de la edad moderna*, Caracas, Monte de Ávila Editores, 1999 (1993). Trad. S. Caula.
- Schaeffer, Jean-Marie, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en AA.VV., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988 (1983). Trad. Antonio Fernández Ferrer.
- Schaeffer, Jean-Marie, *¿Por qué la ficción?*, España, Ediciones Lengua de Trapo, 2002 (1999). Trad. de José Luis Sánchez Silva.
- Selbin, Eric, *El poder del relato: revolución, rebelión, resistencia*, Buenos Aires, Interzona, 2012, 352 páginas. Trad. Alejandro Droznes
- Serres, Michel, *El nacimiento de la física*, Valencia, Pre-Textos, 1994 (1977). Trad. José Luis Pardo.
- Serres, Michel, “Ruido de fondo. Origen del lenguaje”, *Revista de Ciencias Sociales y Educación*, Universidad de Medellín, Vol. 3, No. 6, julio-diciembre de 2014 (1977). Trad. Luis Alfonso Paláu Castaño
- Simmel, Georg, “El concepto y la tragedia de la cultura”, Barcelona, Ediciones 62, 1988 (1902). Trad. Gustau Muñoz.
- Soto, Marita, *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Eudeba, 2014.
- Soto, Marita (comp.), *Habitar y narrar*, Buenos Aires, Eudeba, 2016.
- Speranza, Graciela, *Fuera de campo*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Speranza, Graciela, *Atlas portátil de América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Speranza, Graciela, *Cronografías*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones, 1983 (1677). Trad. Vidal Peña.
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993.
- Steimberg, Darío. “Entrevista a Carlos Gamerro”. En *La máquina excavadora*, N° 1 (marzo, 2004). (Revista electrónica no disponible.)

- Tinianov, Juri, “Sobre la evolución literaria” (1927), en Todorov et al, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1978 (1965). Trad. Ana María Nethol.
- Todorov et al, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1978 (1965). Trad. Ana María Nethol.
- Todorov, “El origen de los géneros literarios”, en AA.VV., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988 [1987]. Trad. Antonio Fernández Ferrer
- Toulmin, Stephen, *Los usos de la argumentación*. Barcelona: Península, 2007 (1958). Trad. de María Morrás y Victoria Pineda
- Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad (Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna)*, Barcelona, Gedisa, 1986. Trad. S/D.
- Verón, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa, 1987.
- Verón, Eliseo, *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Viñas, David, *Literatura argentina y política I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Viñas, David, *Literatura argentina y política I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- Waldrop, Mitchell. *Complexity: The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*, New York, Touchstone, 1993.
- White, Hayden, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX, México*, Fondo de Cultura Económica, 1992 (1973). Trad. Stella Mastrangelo.
- White, Hayden, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992. Trad. Jorge Vigil Rubio.
- White, Hayden, *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011. Trad. María Juila De Ruschi.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. México D.F., UNAM, 2010 (1958). Trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines.

### **Obras literarias**

- Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.
- Baron Biza, Jorge, *El desierto y su semilla*, Buenos Aires, Simurg, 1998.
- Benedra, Salvador, *El traductor*, Buenos Aires, La Flor, 2003 (1998).

- Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1989.
- Camus, Albert, *El extranjero*, Buenos Aires, Emecé, 1998 (1942). Trad. Bonifacio del Carril.
- Capote, Truman, *In Cold Blood*, Londres, Penguin Books, 2000 (1966).
- Casas, Fabián, *Ocio*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2008 (2000).
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1998 [1605].
- Chandler, Raymond, *La ventana siniestra*, Buenos Aires, Emecé, 2003 (1942). Trad. Eduardo Goligorsky
- Cohelo, Paulo, *El alquimista*, Buenos Aires, Planeta, 1998 (1988).
- Cohen, Marcelo, *Los acuáticos*, Buenos Aires, Norma, 2001.
- Dick, Philip K., *Gestarescala*, Buenos Aires, Intersea Saic, 1975 (1969).
- Dorr, Mariano, *Musulmanes*, Buenos Aires, Casa Nova, 2009.
- Dorr, Mariano, *Oswaldo*, Buenos Aires, Blatt y Ríos, 2016.
- Echeverría, Esteban, *El matadero*, Buenos Aires, Losada, 2000 (1840-1871).
- Enríquez, Mariana, *Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Fogwill, *La experiencia sensible*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- Gamerro, Carlos, *El secreto y las voces*, Buenos Aires: Norma, 2005 (2002).
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1997 (1967).
- Góngora, Pedro Luis de, *Obras completas*, Buenos Aires, Ateneo, 1955.
- Gusmán, Luis, *Villa*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
- Hammett, Dashiell, *El halcón maltés*, Barcelona, Alianza, 1969 (1929). S/D de traducción.
- Joyce, James, *Ulises*, Barcelona, Lumen, 2000 (1922). Trad. José M. Valverde.

- Joyce, James, *Finnegans Wake*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2016 (1939). Trad. Marcelo Zabaloy.
- Kafka, Frank, *El proceso*, Barcelona, Atalaya/Cátedra, 1995 (1925). Trad. Isabel Hernández.
- Kamenszain, Tamara, *El libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.
- Larraquy, Roque, *Informe de ectoplasma animal*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- Lem, Stanislaw, *Solaris*, Barcelona, Edhasa, 2014 (1961). Trad. Bárbara Gill.
- Lenard, Patricio, *Su lucha*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.
- Libertella, Héctor, *El árbol de Saussure*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1990.
- Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, Barcelona, Prolope, 2009 (1618).
- Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Austral, 1993 (1870)
- Mellville, Herman, *Bartleby, el escribiente*, Barcelona, Plaza&Janés, 1999 (1853). Trad. Jorge Luis Borges.
- Monterroso, Augusto, “El dinosaurio”, 1959. (Consultado *online*)
- Moreno, María, *El Petiso Orejudo*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Moreno, María, *Black Out*, Buenos Aires, Random House, 2016.
- Ortiz, Mario, *Cuadernos de lengua y literatura. Volúmenes V, VI y VII*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, Biblioteca Virtual Universal, 2000. Trad. Ana Pérez Vega.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*. Buenos Aires, Seix Barral, 1996 (1980).
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swam*, Madrid, Alianza, 1999 (1919). Trad. Pedro Salinas
- Queneau, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Catedra, 1996 (1947). Versión: Antonio Fernández Ferrer.
- Quiroga, Horacio, *Cuentos de amor, locura y muerte*, Buenos Aires, Viento en popa, 1991 [1917].
- Rejtman, Martín, *Rapado*, Buenos Aires, Planeta, 1992.
- Robledo, Juan A., *Felices Pascuas. Breve historia de los carapintadas*, Buenos Aires, Planeta, 2017.

- Saer, Juan José, *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994 (1969).
- Saer, Juan José, *El limonero real*, Buenos Aires, Alianza, 1987 (1974).
- Saer, Juan José, *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000 (1980).
- Sagasti, Luis, *Bellas artes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- Schweblin, Samanta, *Distancia de rescate*, Buenos Aires, Random House, 2014.
- Speranza, Graciela y Cittadini, Fernando, *Partes de guerra*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.
- Sterne, Lawrence, *Tristram Shandy*, Madrid, Cátedra, 2011 (1759). Trad. José Antonio López de Letona
- Tolkien, J. R. R., *El Hobbit*. Barcelona, Minotauro, 1992 (1937). Trad. Manuel Figueroa.
- Tolkien, J. R. R., *El Señor de los Anillos*, Barcelona, Minotauro, 1993 (1954). Trad. Luis Domènech y Matilde Horne.
- Walsh, Rodolfo, *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001 (1957)
- Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, Barcelona, Lumen, 1999 (1855). Trad. Jorge Luis Borges (1969).

### **Teatro/dramaturgia**

- Beckett, Samuel, *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 1995 [1952]. Trad. Ana María Moix.
- Feldman, Matías, *El ritmo*. Buenos Aires, 2016.
- Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009 (1618)
- Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, Madrid, Cátedra, 2000 (1597).
- Sofocles, *Edipo Rey*, Biblioteca Universal, 2006 (430-425 a.C).
- Tolcachir, Claudio. *Tercer cuerpo*. Buenos Aires, 2008.

## **Audiovisuales**

Antonioni, Michelangelo, *Blow Up*, Productora: Bridge Films, Distribución: MGM, 1966.

Bresson, Robert, *Los ángeles del pecado*, Synops, 1943.

Brooks, James L., *As Good as It Gets*, Productora: Gracie Films, Distribución: TriStar Pictures, 1997.

Bueñuel, Luis, *Subida al cielo*, Producciones isla, 1952.

Cohen, Rob, *Rápido y furioso*, Productora: Universal Pictures, Distribución: Universal Pictures (2001)

Curtiz, Michael, *Cassablanca*, Warner Bros., 1942.

De Palma, Brian, *Blow out*, Productora: Filmways, Distribución: Filmways Pictures, 1981.

Demare, Lucas, *El viejo Hucha*, Artistas Argentinos Asociados, 1942

Herzog, Werner, *Aguirre. La ira de Dios*, Productora: Hessischer Rundfunk, Werner Herzog Filmproduktion, Distribución: Werner Herzog Filmproduktion, 1972.

Herzog, Werner, *Grizzle Man*, Productora: Lions Gate Films, Distribución: Lions Gate Films, 2005.

Hitchcock, Alfred, *Psicosis*, Productora: Shamley Productions: Distribución: Paramount Pictures (1960-1968), Universal Pictures (1968-Presente), 1960.

John Lasseter, *Red's Dream*, Pixar, 1987.

Kaufman, Charlie y Johnson, Duke, *Anomalisa*, Distribución: Paramount Pictures; Estudio Starburns Industries: Snoot Films, 2016.

Lucas, George, *La Guerra de las galaxias*, Productora: Lucasfilm, Distribución 20th: Century Fox, Estudio: 20th Century Fox Home Entertainment, 1977.

Lynch, David. *Mulholland Drive*. Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+, The Picture Factory. 2001

Marlens, Neal y Beck, Carol, *The Wonder Years*, ABC, 1988-1993.

Martel, Lucrecia, *Zama*, Rei Cine/Bananeira Filmes, 2017.

Nolan, Christopher, *Memento*. Productora: Newmarket Films, Team Todd. Distribución: Summit Entertainment. 2000

Welles, Orson. *El proceso*. Paris-Europa Productions, Hisa-Film, Finanziaria Cinematográfica Italiana, 1962.

Zemeckis, Robert. *Volver al futuro*. Productora: Amblin Entertainment, Distribución: Universal Pictures, Estudio: Amblin Entertainment, 1985.

Zemeckis, Robert. *Contacto*. Productora: Warner Bros, Distribución: Warner Bros, 1997.

### **Imágenes**

Magritte, René, *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*, 1929.

Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en la Montaña del Príncipe Pío*, 1814.

Rubens, Pedro P., *El desembarco de María de Médicis en el puerto de Marsella*, 1625.

### **Narrativa dibujada**

Varela, Lucas. *El día más largo del futuro*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2016.



## **Agradecimientos**

A mi madre, que siempre se esforzó en que yo tuviera todo lo necesario para hacer esta investigación. A mi padre y a Marita Soto, que me acompañaron, me oyeron, me dieron libros, discutieron conmigo y una lista tan larga de ayudas que no veo cómo podría enumerar. A Graciela Speranza, que aceptó dirigir esta tesis y lo hizo con amistad y confianza. A Mario Cantarini, a Daniel Peiro, a Patricio O'Dwyer y a Clara Kriger, y en su nombre a todo IFSA: no sólo porque me permitieron trabajar de modo que siempre me fuera posible encontrar el tiempo para llevar adelante esta tesis, sino también porque me dieron algo más, un sentimiento de grupo, un lugar al que llegar a trabajar con alegría. A Graciela Speranza, nuevamente, y a Marcelo Cohen, que me alentaron y me abrieron las puertas de una cofradía fabulosa donde charlar con fervor y crecer, y entonces también a todo *Otra Parte*, que fue y es ese espacio con el que se sueña pero no se sabe si existirá, con el que se pelea pero al que se vuelve en busca de más. A Carlos Reynoso, que sin conocerme dedicó una tarde entera a enseñarme las potencias de la complejidad. A Federico Baeza y a María Stegmayer, junto a quienes leí, viajé y discutí, y con quienes creamos un grupo de estudio de cuyo nombre no quiero acordarme, pero cuyos encuentros son irremplazables en mi historia. A Evelyn Galiazo, con quien compartí seminarios, colectivos, almuerzos, libros, discusiones y amigos, y que fue una presencia importante a lo largo de todo el trayecto. A Diego Peller, que empezó siendo un amigo confidente y terminó aceptando ser, además, lo que acaso fue desde el comienzo, un consejero sincero y afectuoso. A Roque Larraquy, que me oyó, con un interés que yo no sabía posible y que tiene un valor que no puedo describir, hablar de la narratividad y exponer mi tesis durante días, por horas, que me preguntó y me ayudó a avanzar, que me invitó a trabajar con él y me aseguró que eso me empujaría a terminar (y tenía razón). A Ezequiel De Rosso, con quien tuve la suerte de trabajar en

el momento justo en que necesitaba su entusiasmo polémico, su oído generoso, su prodigalidad bibliográfica. A Rodolfo Biscia, cuya asesoría filosófica fue siempre atenta y precisa, y que respondió presto (y sin reírse de más) todas mis consultas, las más atinadas y las más ridículas. A Fernanda Pinta, que me dejó exponer mis dudas y supo dar consejos cuando era necesario. A Pedro Barreiros, a Andrés Beláustegui, a Eugenia Blanc, a Ana Cecchi, a Choi Tae Kun, a Hernán Coviello, a Diego Cousido, a Julián y Ezequiel de Almeida, a Cecilia Espósito, a Sebastián Feinsilber, a Marcos Ferrante, a Mónica Kirchheimer, a Pablo Klappenbach, a Juan Robledo, a Pablo Ruchansky, a Wendy Sapoznikow, a Agustina Stegmayer, a Alejo Steimberg y Laura Calabrese, a Julieta Steimberg y Alejandro y Ulises Arce, sin cuya amistad y amor no habría podido hacer nada de esto. A la Universidad Nacional de las Artes por abrirme las puertas y darme un lugar donde profundizar y desplegar lo que aprendí y sigo aprendiendo. Al Conicet, porque de ningún modo habría podido llevar adelante esta investigación sin un Estado presente y pródigo. A la Universidad de Buenos Aires, y en su nombre al sistema de Universidades Nacionales y Públicas de la Argentina, que es sin duda el espacio que más me enorgullece haber recorrido y al que más me enorgullece pertenecer, una comunidad de estudio y de experiencia que es lo más valioso que conozco y por la que vale la pena dar cualquier lucha.



