Jerome Bruner

Realidad mental y mundos posibles

Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia

gedisa editorial

BIBLIOTECA de EDUCACIÓN

Psicología cognitiva, cultura y educación

5

de realidad y lo estudian para reconstruirlo o deconstruirlo. Están en busca de la teoría implícita en la construcción de *Heart of Darkness* de Conrad o en los mundos que elabora Flaubert. No se trata de que se ocupen biográficamente de Conrad o de Flaubert, si bien no hacen oídos sordos a lo biográfico, ni tampoco están tan captados por la nueva crítica que sólo reparan en el texto y sus artificios, aunque también se interesan en ellos. En cambio, el proyecto es *leer* un texto por sus significados y, al hacerlo, poner de manifiesto el arte de su autor. No rechazan la guía de la teoría psicoanalítica ni de la poética de Jakobson, ni siquiera la de la filosofía del lenguaje, al realizar su búsqueda. Pero ésta no se dirige a probar o refutar una teoría, sino a explorar el mundo de una obra literaria determinada.

Los partidarios del enfoque de arriba hacia abajo lamentan la individualidad de los que proceden de abajo hacia arriba. Estos últimos deploran el enfoque abstracto de los primeros. Lamentablemente, ni unos ni otros se comunican mucho entre sí.

En los dos ensayos siguientes no contentaré a ninguno de estos grupos y, lo que es peor todavía, no encuentro razón alguna para disculparme por eso. Tampoco puedo justificarme afirmando que, cuando sepamos bastante, los dos métodos se fusionarán. No lo creo. Lo máximo que puedo afirmar es que, como sucede con el estereoscopo, se llega mejor a la profundidad mirando desde dos puntos a la vez.

II

Dos modalidades de pensamiento [1]

Permítaseme comenzar planteando mi argumento de la manera más audaz posible, para examinarlo mejor en su fundamento y sus consecuencias. Es el siguiente. Hay dos modalidades de funcionamiento cognitivo, dos modalidades de pensamiento, y cada una de ellas brinda modos característicos de ordenar la experiencia, de construir la realidad. Las dos (si bien son complementarias) son irreductibles entre sí. Los intentos de reducir una modalidad a la otra o de ignorar una a expensas de la otra hacen perder inevitablemente la rica diversidad que encierra el pensamiento.

Además, esas dos maneras de conocer tienen principios funcionales propios y sus propios criterios de corrección. Difieren fundamentalmente en sus procedimientos de verificación. Un buen relato y un argumento bien construido son clases naturales diferentes. Los dos pueden usarse como un medio para convencer a otro. Empero, aquello *de* lo que convencen es completamente diferente: los argumentos convencen de su verdad, los relatos de su semejanza con la vida. En uno la verificación se realiza mediante procedimientos que permiten establecer una prueba formal y empírica. En el otro no se establece la verdad sino la verosimilitud. Se ha afirmado que uno es un perfeccionamiento o una abstracción del otro. Pero esto debe ser falso o verdadero tan sólo en la manera menos esclarecedora.

Funcionan de modos diferentes, como ya se observó, y la estructura de un argumento lógico bien formulado difiere fundamentalmente de la de un relato bien construido. Cada uno de ellos, tal vez, es la especialización o transformación de una exposición simple, por la cual los enunciados de hecho son convertidos en enunciados que implican una causalidad. Pero los tipos de causalidad implícitos en las dos modalidades son patentemente distintos. La palabra *luego* funciona de un modo diferente en la proposición lógica "si x, luego y" y en la frase de un relato "El rey murió, y luego murió la reina". Con una se realiza una búsqueda de verdades universales, con la otra de conexiones probablemente particulares entre dos sucesos: una pena mortal, un suicidio, un juego sucio. Si bien es cierto que el mundo de un relato (para lograr verosimilitud) tiene que ajustarse a las reglas de una coherencia lógica, puede transgredir esa coherencia para

[1] Este capítulo apareció parcialmente con el título de "Narrative and Paradigmatic Modes of Thought", en el Anuario de 1985 de la Sociedad Nacional para el Estudio de la Educación, *Learning and Teaching: The Ways of Knowing*.

constituir la base del drama. Como en las novelas de Kafka, en las que una arbitrariedad no lógica en el orden social proporciona el motor del drama, o en las obras de Pirandello o Becket, donde el elemento de identidad, a=a, es audazmente transgredido para crear perspectivas múltiples. Y, del mismo modo, en el arte de la retórica se incluye el uso de la representación dramática como medio de fijar un argumento cuya base es principalmente lógica.

Empero, a pesar de todo lo dicho, un relato (sea verdadero o ficcional) es juzgado por sus méritos en cuanto relato con criterios diferentes de los aplicados para juzgar si un argumento lógico es adecuado o correcto. Todos sabemos que muchas hipótesis científicas y matemáticas comienzan siendo pequeñas historias o metáforas, pero alcanzan su madurez científica mediante un proceso de verificación, formal o empírica, y su validez no se basa en su origen literario. La creación de hipótesis (a diferencia de la verificación de hipótesis) sigue siendo un misterio cautivante, tanto más cuanto que filósofos serios de la ciencia, como Karl Popper[2], afirman que la ciencia consiste sobre todo en la falsación de las hipótesis, independientemente de la fuente de la cual provengan. Quizá Richard Rorty[3] tiene razón cuando dice que la corriente principal de la filosofía anglo-americana (que, en su conjunto, rechaza) se caracteriza por su preocupación sobre el interrogante epistemológico de cómo conocer la verdad, al que él opone el interrogante más general de cómo llegamos a darle significado a la experiencia, que es lo que preocupa al poeta y al narrador.

Primero voy a definir rápidamente las dos modalidades para poder introducirme con mayor precisión en el tema. Una de las modalidades, la paradigmática o lógico-científica, trata de cumplir el ideal de un sistema matemático, formal, de descripción y explicación. Emplea la categorización o conceptualización y las operaciones por las cuales las categorías se establecen, se representan, se idealizan y se relacionan entre sí a fin de constituir un sistema. Entre sus conectivos figuran, en el aspecto formal, ideas como, por ejemplo, la conjunción y la disyunción, la hiperonimia y la hiponimia, la implicación estricta y los mecanismos por los cuales se extraen proposiciones generales a partir de enunciados de contextos particulares. En términos generales, la modalidad lógico-científica (que en adelante denominaré paradigmática) se ocupa de causas generales, y de su determinación, y emplea procedimientos para asegurar referencias verificables y para verificar la verdad empírica. Su lenguaje está regulado por requisitos de coherencia y no contradicción. Su ámbito está definido no sólo por entidades observables a las cuales se refieren sus enunciados básicos, sino también por la serie de mundos posibles que pueden generarse lógicamente y verificarse frente a las entidades observables; es decir, está dirigida por hipótesis de principios.

Sabemosmucho sobre la modalidad paradigmática del pensamiento y durante milenios se han desarrollado poderosos mecanismos auxiliares para ayudar-

[2] Karl Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

[3] Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

nos a llevar a cabo su función: la lógica, la matemática, las ciencias, y los aparatos automáticos para trabajar en estos campos con la menor cantidad posible de inconvenientes. Asimismo, sabemos bastante sobre el funcionamiento de la modalidad paradigmática en los niños, quienes primero tienen dificultades pero luego llegan a ser bastante buenos cuando son inducidos a emplear esta modalidad. La aplicación imaginativa de la modalidad paradigmática da como resultado una teoría sólida, un análisis preciso, una prueba lógica, argumentaciones firmes y descubrimientos empíricos guiados por una hipótesis razonada. No obstante, la "imaginación" (o intuición) paradigmática no es igual a la imaginación del novelista o el poeta. En cambio, es la capacidad de ver conexiones formales posibles antes de poder probarlas de cualquier modo formal.

La aplicación imaginativa de la modalidad narrativa produce, en cambio, buenos relatos, obras dramáticas interesantes, crónicas históricas creíbles (aunque no necesariamente "verdaderas"). Se ocupa de las intenciones y acciones humanas y de las vicisitudes y consecuencias que marcan su transcurso. Trata de situar sus milagros atemporales en los sucesos de la experiencia y de situar la experiencia en el tiempo y el espacio. Joyce pensaba que las particularidades del relato eran epifanías de lo ordinario. La modalidad paradigmática, por lo contrario, trata de trascender lo particular buscando niveles de abstracción cada vez más altos, y al final rechazan en teoría todo valor explicativo en el que intervenga lo particular. La lógica está desprovista de sentimiento: uno va, en general, a donde lo llevan sus premisas, conclusiones y observaciones, aun con algunas de las faltas de percepción a las que también los lógicos son propensos. Los científicos, tal vez porque confían en las historias familiares para llenar las lagunas de sus conocimientos, tienen un trabajo más difícil en la práctica. Pero su salvación reside en eliminar las historias cuando pueden reemplazarlas por causas. Paul Ricoeur[4] sostiene que la narrativa se basa en la preocupación por la condición humana: los relatos tienen desenlaces tristes o cómicos o absurdos, mientras que los argumentos teóricos son sencillamente convincentes o no convincentes. A diferencia de los vastos conocimientos que tenemos sobre el funcionamiento del razonamiento lógico y científico, sabemos muy poco en cualquier sentido formal sobre la manera de hacer buenos relatos.

Quizás uno de los motivos de esa falta de conocimientos resida en que en un relato deben construirse dos panoramas simultáneamente. Uno es el panorama de la acción, donde los constituyentes son los argumentos de la acción: agente, intención o meta, situación, instrumento; algo equivalente a una "gramática del relato". El otro es el panorama de la conciencia: los que saben, piensan o sienten, o dejan de saber, pensar o sentir los que intervienen en la acción. Los dos panoramas son esenciales y distintos: es la diferencia que media entre el momento en que Edipo comparte el lecho con Yocasta antes de enterarse por el mensajero de que es su madre y después de enterarse.

En este sentido, la realidad psíquica predomina en la narración y toda realidad que exista más allá del conocimiento de los que intervienen en la historia

[4] Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

es puesta allí por el autor con el objeto de crear un efecto dramático. En realidad, es un invento de los novelistas y dramaturgos modernos la creación de un mundo compuesto totalmente con las realidades psíquicas de los protagonistas, dejando el conocimiento del mundo "real" en el dominio de lo implícito. De modo que escritores tan dispares como Joyce y Melville comparten la característica de no "descubrir" las realidades prístinas sino de dejarlas en el horizonte del relato como motivos de suposición o, como veremos más adelante, de *pre*suposición.

La ciencia —en particular la física teórica— también procede construyendo mundos de una manera similar, "inventando" los hechos (o el universo) con respecto a los cuales debe verificarse la teoría. Ahora bien, existe una notable diferencia: de vez en cuando, hay momentos de verificación en los que, por ejemplo, puede demostrarse que la luz se inclina o debe demostrarse que los neutrinos dejan marcas en una cámara de niebla. Bien puede ser el caso, como ha subrayado W. Quine,[5] que la física contenga un noventa y nueve por ciento de especulación y un uno por ciento de observación. Pero la elaboración de universos implícita en sus especulaciones es de un tipo diferente de la que se realiza en la construcción de relatos. Los físicos deben terminar por predecir algo que sea verificablemente correcto, por mucho que especulen. Los relatos no tienen ese requisito de verificabilidad. La credibilidad de un cuento se basa en premisas diferentes de las que rigen la credibilidad de la teoría física, incluso en su parte especulativa. Si aplicamos el criterio de falsación de Popper a un cuento para comprobar si es bueno, somos culpables de realizar una verificación inadecuada.

* * *

Después de haber explicado cómo puede distinguirse una modalidad de pensamiento de la otra, me concentraré casi exclusivamente en la menos comprendida de las dos: la narrativa. Y como quedó dicho en el capítulo anterior, deseo concentrarme en la narrativa en su grado más alto, por así decir: en cuanto forma artística. William James comenta en sus Conferencias Gifford, *The Varieties of Religious Experience*, que para estudiar la religión se debe estudiar al hombre más religioso en su momento más religioso.[6] Voy a tratar de seguir su consejo con respecto a la narrativa pero, tal vez, con un matiz platónico. Las grandes obras de ficción que transforman a la narrativa en un arte están más cerca de revelar "claramente" la estructura profunda de la modalidad narrativa en la expresión. Lo mismo puede afirmarse de la ciencia y la matemática: revelan con total nitidez (y claramente) la estructura profunda del pensamiento paradigmático. Pudiera ser que James hubiese dado a su frase el mismo sentido, a pesar de su antiplatonismo.

[5] W. V. O. Quine, "Review of Nelson Goodman's *Ways of Worldmaking*", *New York Review of Books*, 25, 23 de noviembre de 1978.

[6] William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature; being the Gifford Lectures on natural religion delivered at Edinburgh in 1901-2*, Nueva York, Longsman, Green, 1902.

Hay otra razón, además de la platónica, para seguir esta línea de pensamiento. Si se adopta el criterio (que adoptaré en el Capítulo V) según el cual la actividad humana mental depende, para lograr su expresión plena, de estar vinculada a un conjunto de instrumentos culturales —una serie de prótesis, por decirlo así—, estamos bien encaminados cuando al estudiar la actividad mental tomamos en cuenta los instrumentos utilizados en esa actividad. Como nos cuentan los primatólogos[7], la amplificación lograda por las herramientas culturales constituye el punto culminante en el desarrollo de las aptitudes humanas, a pesar de lo cual hacemos caso omiso de ella en nuestros estudios.

Y, así como cuando se desea estudiar la psicología de la matemática (como, por ejemplo, lo hizo G. Polya[8]), se estudian las obras de los matemáticos talentosos y capacitados, subrayando especialmente la heurística y los formalismos que ellos emplean para configurar sus intuiciones matemáticas, del mismo modo es correcto estudiar la obra de escritores talentosos y capacitados si se quiere comprender a qué se debe que las buenas historias sean prestigiosas o conmovedoras. Cualquier persona (casi a cualquier edad) puede contar una historia, y está muy bien que los gramáticos del relato, así denominados, se dediquen a investigar cuál es la estructura mínima necesaria para crear un cuento. Y cualquier persona (también, casi a cualquier edad) puede "hacer" un poco de matemática. Pero la gran ficción, como la gran matemática, requiere que las intuiciones se transformen en expresiones de un sistema simbólico: el lenguaje natural o alguna forma artificial del lenguaje. Las formas de expresión que surgen, el discurso que transmite la historia o el cálculo que describe una relación matemática son decisivos para comprender las diferencias que existen entre la descripción amorfa de una mala relación matrimonial y *Madame Bovary*, entre una justificación presentada con torpeza y una excelente derivación de una prueba lógica. Creo que he dicho todo lo necesario sobre este punto, destinado más a los especialistas en psicología que a los teóricos de la literatura. Los primeros, tal vez, lo cuestionarán en aras del reduccionismo de la ciencia. Los segundos con toda seguridad lo encontrarán extrañamente obvio.[9]

* * *

El objeto de la narrativa son las vicisitudes de las intenciones humanas. Y puesto que hay millares de intenciones e infinitas maneras de que entren en conflicto —o así parecería— debería haber infinitas clases de relatos. Pero, extrañamente, no es éste el caso. Según un punto de vista, las narraciones realistas co-

[7] S. L. Washburn, "One Hundred Years of Biological Anthropology", en J. O. Brew (comp.), *One Hundred Years of Anthropology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968.

[8] G. Polya, *How to Solve It: A New Aspect of Mathematical Method*, 2a. ed., Princeton, Princeton University Press, 1971.

[9] El lector bien podría preguntarse cómo defino la diferencia entre la narrativa "en su grado más alto" como forma artística y los relatos comunes que la gente ofrece en respuesta a preguntas como la siguiente: "¿Qué es de tu vida?" Creo que es mejor posponer este asunto hasta el momento en el que me refiero al proceso de "subjuntivización" de la gran narrativa, el instrumento con el cual se crea no sólo un relato sino además un sentido de sus variantes contingentes e inciertas.

mienzan con un estado calmo, canónico o "legítimo" que es interrumpido, con lo cual se produce una crisis que termina con la restitución de la calma, dejando abierta la posibilidad de que el ciclo se repita. Teóricos de la literatura tan dispares como Victor Turner (antropólogo),[10] Tzvetan Todorov,[11] Hayden White (historiador)[12] y Vladimir Propp (folklorólogo)[13] señalan que existe cierta estructura profunda de ese estilo en la narrativa, y que los buenos relatos son realizaciones individuales bien constituidas de esa estructura. No todos los estudiosos de la literatura piensan igual. Barbara Herrnstein-Smith[14] es una de las voces disidentes notables.

Esto es lo irónico, depende la narrativa desde lo paradigmático.

Si fuese cierto que existen límites a los tipos de relatos, significaría que los límites son inherentes a las mentes de los escritores o los lectores (lo que uno es capaz de contar o de comprender), o que los límites constituyen un elemento convencional. En el primer caso, la suposición de que los límites de los relatos son innatos, sería difícil explicar el torrente de innovaciones que iluminan el devenir de la historia literaria. En el segundo, es decir, que el carácter del relato estuviese limitado por el peso de la convención, resultaría igualmente difícil explicar por qué hay tantas similitudes reconocibles en cuentos procedentes de todas las latitudes, y tanta continuidad histórica en cualquier lengua dada, cuyas literaturas han experimentado cambios tan drásticos como, digamos, la francesa o la inglesa o la rusa.

Los argumentos a favor y en contra son, en cierta medida, más interesantes que convincentes. Su poder de convicción se ve menoscabado no sólo por la existencia de las innovaciones literarias sino, sospecho, por la imposibilidad de decidir si, por ejemplo, el *Ulises* de Joyce o la trilogía *Molloy* de Becket se encuadran en una fórmula determinada o no. Al margen de todo esto ¿qué nivel de interpretación de un relato tomaremos para representar su "estructura profunda": *litera*, *moralis*, *allegoria* o *anagogia*? ¿Y la interpretación de qué autor: la de Jung, Foucault, Northrop Frye? ¿Y, como sucede con las antinovelas, cuando un escritor (por ejemplo, Calvino) explota las expectativas que tiene el lector sobre el relato ridiculizándolas ingeniosamente, se considerará que está transgrediendo la forma canónica o que está ajustándose a ella?

Además, como si lo expuesto no fuese suficiente, está el problema del discurso en el que se inscribe el relato y los dos aspectos del relato (a los que ya hemos aludido): *fabula* y *sjuzet*, lo atemporal y lo secuencial. ¿Cuál es imperioso, y de qué modo? Nadie negará que puede existir una estructura común en los antiguos cuentos folklóricos o en los mitos, tema al que volveré a referirme más

[10] Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, Nueva York, New York Performing Arts Journal Publications, 1982.

[11] Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

[12] Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", en W. J. T. Mitchell (comp.), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

[13] Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968.

[14] Barbara Herrnstein-Smith, "Narrative Versions, Narrative Theories", en Mitchell, *On Narrative*.

tan interesante? cxq' muestra argumentos (lógicos) para entender los interpretaciones, pero (parecieron) lo hace desde lo paradigmático sino desde lo narrativo

adelante. Pero ¿esos relatos proporcionan una estructura universal para todas las obras de ficción? ¿En el caso de Alain Robe-Grillet o, para tomar un autor en el que resulta aun más difícil decidir si su libro es una novela o un ensayo crítico, el *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes?[15]

Creo que lo mejor es adoptar la definición menos rígida posible para determinar cuando un relato "es" un relato. Y la que se me ocurre más útil es la que mencioné al principio: la narrativa se ocupa de las vicisitudes de la intención.

Propongo esta definición no sólo porque le permite al teórico cierta flexibilidad sino porque además tiene un "primitivismo" que resulta interesante. Por primitivo quiero decir simplemente que se puede afirmar sólidamente el carácter irreductible del concepto de intención (tanto como hizo Kant con el concepto de causalidad). Es decir, la intención es inmediata e intuitivamente reconocible: no parece requerir para su reconocimiento ningún acto interpretativo complejo por parte del espectador. La evidencia de esta afirmación es elocuente.

Existe un celebrado trabajo monográfico, poco conocido fuera de los círculos académicos de la psicología, escrito hace una generación por un estudioso belga de la percepción, el barón Michotte.[16] Con medios cinemáticos demostró que cuando los objetos se mueven unos con respecto a los otros dentro de condiciones muy limitadas, *vemos* la causalidad. Un objeto se mueve hacia otro, hace contacto con él, y se ve al segundo objeto moverse en una dirección coincidente: vemos a un objeto "lanzando" al otro. Las relaciones espacio-temporales pueden organizarse de diversas maneras de modo que puede verse cómo un objeto "jala" a otro, o lo "desvía", etcétera. Se trata de percepciones "primitivas", y son totalmente irrefutables: vemos la causa.

Para responder a la objeción de Hume de que esas experiencias causales derivan de la asociación, Alan Leslie repitió las demostraciones de Michotte con bebés de seis meses de edad. Su procedimiento medía las señales de sorpresa en el niño, que se expresa en una serie de actitudes registrables desde la expresión de la cara hasta las modificaciones del ritmo cardíaco y la presión sanguínea. Leslie mostró a los bebés una secuencia de presentaciones cinemáticas que en la organización espacio-temporal que tenían eran vistas por los adultos como causadas. Seguidamente entremezclaba una presentación no causal que estaba fuera de los límites espacio-temporales prescritos por Michotte, y el bebé manifestaba un estremecimiento de sorpresa. El mismo efecto podía lograrse haciendo una secuencia no causal de presentaciones seguida de una causal. En los dos casos, sostenía Leslie, se producía algún cambio cualitativo en la experiencia del niño que provocaba "desacostumbramiento" y sorpresa. Obsérvese que una alteración de la organización espacio-temporal de las muestras tan importante como la utilizada para variar las categorías no producía efecto alguno si estaba dentro de la categoría de la causalidad. El trabajo de Michotte y el de Leslie proporcionan argumentos sólidos a favor de la irreductibilidad de la causalidad como "categoría mental" en el sentido kantiano.[17]

lógica q' me permite entender las interacciones? Acaso gran modelo o un gran paradigma?

[15] Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, Nueva York, Knopf, 1985.

[16] A. Michotte, *The Perception of Causality*, Nueva York, Basic Books, 1963.

[17] Alan Leslie, "The Representation of Perceived Causal Connection", Tesis doctoral, Departamento de Psicología Experimental, Universidad de Oxford, 1979.

¿Puede demostrarse que la intencionalidad como concepto es primitiva? Fritz Heider y Marianne Simmel han usado además una película animada "desnuda" para demostrar la irrefutabilidad de la "intención percibida", en una especie de escenario con un pequeño triángulo móvil, un pequeño círculo móvil, un gran cuadrado móvil y un rectángulo vacío parecido a una caja, cuyos movimientos son vistos irrefutablemente como dos amantes perseguidos por un enorme matón quien, al verse frustrado, destruye la casa en la que ha estado buscándolos.[18] Judith Ann Stewart, más recientemente, ha mostrado que es posible organizar la relación espacio-temporal de figuras simples de modo que produzcan una intención aparente o "animicidad".[19] Nosotros simplemente *vemos* "la investigación", "la búsqueda de objetivos", "la persistencia en vencer obstáculos"; los vemos como dirigidos por la intención. Es interesante observar que, desde el punto de vista del trabajo precursor de Propp sobre la estructura de los cuentos folklóricos (tema al que volveremos enseguida), la percepción de la animicidad es inducida variando la dirección y la velocidad del movimiento de un objeto con respecto a un obstáculo.

Es de lamentar que todavía no contemos con un experimento sobre la intención aparente análogo a los experimentos que hizo Leslie con los bebés sobre la causalidad aparente. Lo tendremos bastante pronto. Si diese resultados positivos, tendríamos que llegar a la conclusión de que "la intención y sus vicisitudes" constituyen un sistema primitivo de categorías en función del cual se organiza la experiencia, por lo menos tan primitivo como el sistema de categorías de la causalidad. Digo "por lo menos", pues sigue siendo un hecho que la evidencia del animismo de los niños sugiere que su categoría más primitiva es la intención, si se considera que los sucesos causados físicamente son impulsados por lo psíquico, como en los primeros experimentos de Piaget que le valieron su primer reconocimiento internacional.[20]

* * *

Pero, si bien esos experimentos nos hablan del primitivismo de la idea de intención no nos dicen nada sobre el discurso que convierte a una narración no formulada en palabras en elocuentes y cautivantes relatos. ¿Qué hay en el relato oral

[18] Fritz Heider y Marianne Simmel, "An Experimental Study of Apparent Behavior", *American Journal of Psychology*, 57, 1944.

[19] Judith Ann Stewart, "Perception of Animacy", disertación doctoral, Universidad de Pensilvania, 1982.

[20] El test de un experimento sobre la percepción infantil de la animacidad o intención aparente sería comparable al procedimiento que utiliza Leslie para comprobar la percepción infantil de la causalidad. Este autor sintetiza su test de la manera siguiente: "Una vez adquirido el hábito, los bebés de 27 semanas recuperan más el interés cuando se invierte la dirección espacio-temporal de un suceso aparentemente *causal* que cuando se invierte la dirección espacio-temporal de un suceso muy similar pero aparentemente *no causal*". El mismo test puede usarse en el caso de exhibiciones aparentemente animadas y no animadas. Véase Alan Leslie y Stephanie Keeble, "Six-month-old Infants Perceive Causality", Medical Research Council, *Cognitive Development Unit*, 17 Gordon Street, Londres, WC1HOAH.

o la escritura de un cuento que produce la *literaturnost* de Jakobson?[21] En la *manera de contar* debe de haber "desencadenantes" que suscitan respuestas en la mente del lector, que transforman una fábula trivial en una obra maestra de la narración literaria. Evidentemente, el lenguaje del discurso es crítico, pero aun antes de él hay una trama, la trama y su estructura. Cualquiera que sea el medio —las palabras, el cine, la animación abstracta, el teatro—, siempre se puede distinguir entre la fábula o material básico del relato, los sucesos que se contarán en la narración, y la "trama" o *sjuzet*, el relato contado de acuerdo con una organización determinada de los sucesos. La trama es la manera y el orden en que el lector llega a saber lo que sucedió. Y el mismo relato puede contarse en una secuencia diferente. Esto significa, desde luego, que debe haber transformaciones de algún tipo que permitan que una estructura básica común del cuento sea organizada en diferentes secuencias que conservan su significado.

¿Qué podemos decir sobre la estructura profunda de los cuentos, el material del relato, o fábula, que se presta a diferentes órdenes de presentación? ¿Podría tratarse del tipo de estructura que examiné en párrafos anteriores y que previamente atribuí a Victor Turner, Hayden White, Vladimir Propp y Tzvetan Todorov? Es decir ¿una fábula "primitiva" entraña la transgresión de un estado legítimo, transgresión que seguidamente origina una crisis que es cortada de raíz o que persiste hasta que es solucionada? Si existiese una estructura equivalente en las mentes de los lectores, los espectadores del cine y el teatro, ¿esa fábula podría estructurarse en un orden lineal, con escenas retrospectivas (*flash-back*) o incluso *in media res*, comenzando prácticamente en cualquier parte (como logra hacer Robe-Grillet en el cine y la novela y como, por ejemplo, hace Michel Leiris en su autobiografía antinarrativa "experimental")?[22] No es necesario que adoptemos una postura con respecto a la cantidad de fábulas de ese tipo que existen (¿tantas, por ejemplo, como los arquetipos de Jung?), sino sólo con respecto a que tienen algún tipo de existencia en la mente del destinatario que le permite reconocerlas cualquiera que sea la expresión en que se encuentren.

Empero, hay algo más que lo expuesto. Kenneth Burke afirma que el "material del relato" implica *personajes* en *acción* con intenciones o *metas* situados en *ambientes* y utilizando determinados *medios*. El drama se genera, sostiene, cuando se produce un desequilibrio en la "proporción" de esos constituyentes. Es decir, un personaje (por ejemplo, Nora en *Casa de muñecas*), se encuentra en un ambiente inadecuado, o una acción no garantiza la consecución de la meta hacia la cual está conduciendo a un personaje.[23]

No obstante, ni la transgresión, la crisis o la restitución, ni los desequilibrios entre los cinco elementos de Burke, son descripciones suficientes del "material del relato" Pues son elementos del relato que no se basan en la acción y la interac-

[21] Roman Jakobson, "What is poetry?" en Jakobson, *Selected Writings*, Stephen Rudy (comp.), vol. 3, La Haya, Mouton, 1981.

[22] Michel Leiris, *Manhood: A Journey from Childhood into the Fierce Order of Virility*, Richard Howard (trad.), San Francisco, North Point Press, 1984.

[23] Kenneth Burke, *The Grammar of Motives*, Nueva York, Prentice-Hall, 1945.

ción sino en el personaje como tal. Las novelas de Conrad constituyen un buen ejemplo. La inescrutabilidad de Jim (incluso para el narrador que "cuenta" la historia) es central en el drama de *Lord Jim*. En *The Secret Sharer*, la fascinada obsesión del joven capitán con Leggatt pone en funcionamiento el relato. Algunos lectores plantean que Leggatt es un *Doppelgänger* que existe sólo en la mente del capitán. Tal vez, como en la receta para la tragedia que da Aristóteles en *El arte poética*, el drama es la elaboración de un personaje en acción en una trama limitada por un ambiente.

Ahora bien, tampoco esto puede ser una explicación completa si prestamos atención al argumento de Propp según el cual, en el cuento folklórico, el personaje es una *función* en una trama muy limitada, y el principal rol de un personaje es desempeñar un papel en la trama como héroe, ayudante, villano, etcétera. Pues si bien puede darse que en el cuento folklórico pulido por el tiempo, la materia del relato determine al personaje (y, por consiguiente, el personaje no puede ser central), es igualmente cierto que en la novela "moderna", la trama deriva del funcionamiento del personaje en un ambiente determinado (por ende, ¡resulta que uno de los primeros teóricos del modernismo sería Aristóteles cuando se refiere a la tragedia!).

El punto de vista de Greimas es que una característica primitiva o irreductible del relato (cualesquiera que sean las demás características que comprenda) consiste en que sucede conjuntamente en el plano de la acción y en la subjetividad de los protagonistas.[24] Y tal vez sea éste el motivo por el cual el engaño, la astucia y el malentendido se encuentran con tanta frecuencia en los mitos y los cuentos folklóricos desde "Caperucita Roja" hasta "Perseo y la Gorgona" y, a la vez, están en el centro mismo de tantas novelas y obras dramáticas modernas.

Desde la perspectiva psicológica, el criterio del "panorama dual" es interesante al sugerir cómo el lector es ayudado a ingresar en la vida y la mente de los protagonistas: sus conciencias son los imanes que producen la empatía. Además, la correspondencia entre la visión "interior" y la realidad "exterior" constituye uno de los conflictos humanos clásicos. El niño queda cautivado al oír cómo el Lobo Malo trata de engañar a Caperucita Roja y luego es desenmascarado por ella, o el adulto que lee "Arabia" de Joyce, que sufre la humillación del joven cuando sus sueños de llevarle un regalo a la muchacha vecina se desvanecen en la atmósfera chillona de la feria a la hora en que empiezan a cerrar los puestos.

En todo caso, la fábula del relato —su tema subyacente atemporal— parece ser una unidad que incorpora por lo menos tres constituyentes. Contiene un *conflicto* en el cual se encuentran sus *personajes* como consecuencia de intenciones frustradas debido a las circunstancias, al carácter de los personajes o, más probablemente, a la interacción de ambos. Y requiere una distribución desigual de la conciencia subyacente entre los personajes con respecto al conflicto. Lo que le da unidad al relato es el modo en que interactúan el conflicto, los personajes y la conciencia, para producir una estructura que tenga un comienzo, un desarrollo y un "sentido de final".[25] Si basta definir esta estructura unificada con la secuencia *estado calmo, transgresión, crisis, restitución de la calma*, es difícil de saber. Por cierto, no es *necesario* hacerlo, pues lo que uno busca en la estructura del relato es precisamente cómo se integran el conflicto, el personaje y la conciencia. Lo mejor es dejar este tema abierto y abordarlo con amplitud de miras.

[24] A. Greimas y J. Courtes, "The Cognitive Dimension of Narrative Discourse", *New Literary History*, 7, primavera de 1976, págs. 433-447.

No es necesario saber la secuencia en su totalidad pues lo que se busca es entender como se integra conflicto - personajes - conciencia

* * *

El lenguaje, cualquiera que sea el uso a que se lo destine, tiene la característica de estar organizado en diferentes niveles, cada uno de los cuales proporciona constituyentes para el nivel inmediatamente superior. Como observó Jakobson en su análisis clásico del sistema de sonidos del lenguaje, los rasgos distintivos del sonido lingüístico son determinados por los fonemas que ellos constituyen en el nivel inmediatamente superior; los fonemas se combinan según reglas en el nivel superior siguiente constituyendo los morfemas, etcétera.

Así también en los niveles que se encuentran por encima del sonido, en el caso de los morfemas, los lexemas, las oraciones, los actos de habla y el discurso. Cada nivel tiene su propio orden, pero ese orden es controlado y modificado por el nivel superior a él. Puesto que cada nivel está regido por el nivel superior a él, los intentos de comprender cualquiera de ellos aisladamente han fracasado. La estructura del lenguaje está constituida de manera que nos permite ir desde los sonidos del habla, pasando por los niveles intermedios, hasta las intenciones de los actos de habla y el discurso. El trayecto que seguimos para recorrer esa ruta varía de acuerdo con nuestro objetivo, y la narración de cuentos es un objetivo especial.

Tipos Lógico

Al formular una expresión determinada, *seleccionamos* palabras y las *combinamos*. La manera en que las selecionamos y combinamos dependerá del uso que deseamos darle a un enunciado. Jakobson llama a estos dos actos primitivos que constituyen el lenguaje —la selección y la combinación— eje *vertical* y eje *horizontal* del lenguaje. En el eje vertical de la selección predomina el requisito de preservar o modificar el significado mediante la sustitución de palabras o expresiones adecuadas entre sí: *muchacho*, *varón inmaduro*, *mozo*, etcétera. Pero la regla de la sustitución trasciende la sinonimia y llega hasta la metáfora. ¿Podemos decir que *potrillo*, *cordero*, *cervato* pueden sustituir a *muchacho*? Decimos que depende del contexto y el objetivo. ¿Y qué sucede con las sustituciones de un orden superior? ¿Cuál es más adecuada para Nueva York: "la ciudad más grande de Estados Unidos" o "el puerto en la desembocadura del Hudson"? Al igual que en el caso anterior, depende. ¿Y para reemplazar a *depresión*, elegimos *mal humor* o "garras destrozadas barrenando los lechos de mares silenciosos"? En el eje vertical habrá siempre una cuestión de elección: o bien conservar la referencia lo más literalmente posible, o bien crear un cambio de clima mediante

[25] Frank Kermode *The sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Nueva York, Oxford University Press, 1967.

la metáfora, o bien (como instaban Jakobson y el Círculo de Praga a los poetas) hacerlo "extraño" para superar la lectura automática.[26, 27]

Es probable que la escritura lógica o científica —o más bien, la escritura regida por los requisitos de un argumento científico— tienda a elegir las palabras con el objeto de asegurar una referencia clara y definida y un sentido literal. Así lo requiere la expresión acertada de los actos de habla de este tipo. *Litera* predomina sobre *moralis* y los otros niveles. Al relatar una historia, tenemos la restricción en cuanto a la selección de representar un referente ante los ojos de un protagonista-espectador, con una perspectiva que se ajuste al panorama subjetivo en el que se desarrolla la historia y sin dejar de prestarle la debida atención a la acción que tiene lugar. De modo que, desde el comienzo, la selección de las expresiones debe cumplir el requisito especial de esa forma especial de acto de habla que es el relato, sobre lo cual me explayaré enseguida, cuando examine una idea muy importante propuesta por Wolfgang Iser.

El segundo eje, el eje horizontal de la combinación, es inherente al poder generativo de la sintaxis para combinar palabras y frases. Su expresión más elemental es la predicación o, aun más primitivamente, la yuxtaposición de un comentario sobre un tema, cuando el tema es conocido o dado por supuesto y el comentario es algo nuevo que se le agrega. Veo una nueva especie de pájaro y le digo a mi compañero: "Vaya pájaro. Fantástico". El primer elemento es el tema, el segundo, el comentario. La predicación es una manera más evolucionada de hacer comentarios sobre temas que nos permite asignar una "función verdad" a la expresión como, por ejemplo, en oraciones comunes como las siguientes:

El muchacho tiene una pelota
El muchacho tiene un secreto
El muchacho tiene una ardiente ambición
El muchacho tiene una abeja en el gorro

El muchacho es lo dado, el predicado es nuevo. La oración puede ahora ser traducida a una proposición formal o lógica y puede verificarse si es verdadera en el contexto en el cual se hizo el enunciado.

[26] Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics" en T. Sebeok (comp.), *Style and Language*, Cambridge, Mass., M. I. T. Press, 1960. Sobre el Círculo de Praga véase Peter Steiner (comp.), *The Prague School: Selected Writings 1929-1946*, Austin, University of Texas Press, 1982; véase también Jan Mukarovsky, *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, trad. y comp. por John Burbank y Peter Steiner, New Haven, Yale University Press, 1977.

[27] En los estudios de asociaciones de palabras suele hacerse una distinción entre el eje "paradigmático" y el eje "sintagmático". El primero se refiere a las asociaciones que se basan en la sinonimia, la hiponimia o hiperonimia, como, por ejemplo, *perro-canino*, *perro-dálmata* y *perro-animal*. El segundo eje se refiere a una coherencia describible por una yuxtaposición admitida dentro de una estructura de sujeto-predicado, como, por ejemplo, *perro-corre* o *perro-amistoso*. Es una distinción similar a la de los ejes vertical y horizontal del lenguaje enunciada por Jakobson, pero la intención de este lingüista iba mucho más allá de la asociación de palabras. En realidad, llegó hasta proponer que la distinción podía utilizarse para diferenciar dos formas de tropos literarios, el metafórico (vertical) y el metonímico (horizontal), e incluso entre dos tipos de afasia, la metafórica (que afecta a la selección de palabras) y la metonímica (que afecta a la combinación de palabras).

En la medida en que un sujeto y un predicado son "transparentes" pueden ser convertidos con facilidad a una forma proposicional verificable; en realidad, una teoría común del significado, la teoría verificacionista, equipara el significado al conjunto de proposiciones verificables que genera un enunciado predicativo. Pero existen enunciados o locuciones que combinan lo dado y lo nuevo de un modo que resulta "extraño" o que, en el sentido de Henry James, tiene intersticios, o donde hay una distancia difícil de recorrer entre los dos. Un buen ejemplo para ilustrar esto lo constituyen los versos de Eliot:

> Debo haber sido un par de garras destrozadas
> Barrenando los lechos de los mares silenciosos[28]

Si se traducen estos versos literalmente como "Estoy deprimido por el envejecimiento" (teniendo en cuenta el contexto de todo "*Prufrock*", del cual se tomaron estos versos) no se capta la combinación horizontal de lo dado y lo nuevo que hay en el poema. Empero, según una interpretación, eso es lo que pueden querer decir, observando que en el eje vertical hemos traducido "garras destrozadas..." por "depresión por el envejecimiento". Sin lugar a dudas, como también subrayó Jakobson, el significado siempre implica una traducción. Pero hay algún sentido en el cual ni la traducción literal del nuevo término ni la combinación resultante de éste con el término dado logra dar una traducción poética. Y si tomamos enunciados predicativos en los que ni el sujeto ni el predicado son literales, el fracaso es todavía más evidente, como en estos versos de MacNeice:

> El sol en el jardín
> se endurece y se enfría.
> No podemos apresar el minuto
> en sus redes de oro;
> cuando se ha dicho todo
> no podemos pedir perdón.[29]

No sólo está "confuso" el eje vertical; ¿a qué se refiere "el sol en el jardín", y "se endurece" en este contexto? ¿"apresar"? Y luego, "apresar el minuto", etcétera.

El lenguaje de la poesía, o tal vez deba decir el lenguaje de la evocación, emplea metáforas para lo conocido y lo nuevo, dejando un poco en la ambigüedad los elementos a los cuales reemplazan. Cuando los términos son combinados, la combinación resultante entre lo conocido y lo nuevo ya no es pasible de ser convertida en proposiciones extensionales comunes. En realidad, en momentos decisivos, incluso se aleja del "contrato" que especifica que debe haber una clara distinción entre lo conocido y lo nuevo en las combinaciones predicativas.

De manera que ni vertical ni horizontalmente el lenguaje evocativo de la

[28] T. S. Eliot, "The love song of J. Alfred Prufrock", en *Collected Poems: 1909-1962*, Nueva York, Harcourt, Brace y World, 1963, págs. 3-7.

[29] Louis MacNeice, "The Sunlight on the Garden", en *Collected Poems, 1925-1948*, Londres, Faber y Faber, 1949.

poesía y la narrativa se ajusta a los requisitos de simple referencia o de predicación verificable. Sin duda, los relatos literarios se refieren a sucesos de un mundo "real", pero representan a ese mundo con un aspecto extrañamente nuevo, lo rescatan de la obviedad, lo llenan de intersticios que incitan al lector, en el sentido de Barthes, a convertirse en escritor, en el compositor de un texto virtual en respuesta al texto real. Al final, es el lector quien debe escribir para sí mismo lo que *él* se propone hacer con el texto real. Cómo leer, por ejemplo, estas líneas de Yeats:

> El alboroto de los gorriones en los aleros,
> El brillo de la luna y todo el lechoso cielo,
> Y toda la famosa armonía de las hojas,
> Habían borrado la imagen del hombre y su grito.[30]

Lo cual nos lleva directamente a las reflexiones de Wolfgang Iser en *The Act of Reading*, sobre qué tipo de acto de habla es una narración.[31] Voy a referirme sólo a una parte de su argumento la que es fundamental para el mío. Con respecto a la narración, dice: "el lector la recibe componiéndola". El texto mismo tiene estructuras que presentan dos aspectos: un aspecto *verbal* que guía la reacción y evita que resulte arbitraria, y un aspecto afectivo que es desencadenado o "preestructurado por el lenguaje del texto". Pero la preestructura está subdeterminada: los textos ficcionales son inherentemente "indeterminados".

> Los textos ficcionales constituyen sus propios objetos y no copian algo que ya existe. Por esta razón no pueden tener la determinación plena de los objetos reales y, en realidad, es el elemento de indeterminación el que induce el texto a "comunicarse" con el lector, en el sentido de que lo inducen a participar en la producción y en la comprensión de la intención del trabajo.

Es esta "relativa indeterminación de un texto" la que "permite un espectro de actualizaciones". Y así, "los textos literarios inician 'producciones' de significados en lugar de formular realmente significados en sí".

Y es eso lo que se encuentra en la médula de la narración literaria como acto de habla: un enunciado o un texto cuya intención es iniciar y guiar una búsqueda de significados dentro de un espectro de significados posibles. La narración de cuentos, además, es un acto de habla cuyas condiciones de expresividad son únicas. El acto de habla se inicia dando algún tipo de indicación a un oyente o lector: primero, que se va a relatar una historia; segundo, que es real o ficcional, y, tercero (optativo), que pertenece a un género: un cuento triste, una fábula moralista, un relato que ilustra un castigo merecido, un escándalo determinado, un acontecimiento de la vida de uno. Además, hay una condición de estilo: que la forma del discurso en la que se constituye el relato deje abierta la "producción de significados", en el sentido de Iser. Es esta última condición la que nos lleva directamente a las propiedades discursivas de los relatos, a las cuales me referiré a continuación.

[30] William Butler Yeats, "The Sorrow of Love", en Richard J. Finneran (comp.) *The poems of W. B. Yeats*, Nueva York, MacMillan, 1983. Véase también R. Jakobson y S. Rudy; "Yeats; Sorrow of Love Through the Years", en R. Jakobson, *Selected Writings*, III, La Haya, Mouton, 1981, pág. 600.

[31] Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978. Las citas corresponden a las páginas 21 y 61.

* * *

El discurso, si Iser tiene razón en lo que afirma sobre los actos de habla de la narrativa, debe depender de las formas de discurso que reavivan la imaginación del lector, que lo comprometen en la "producción del significado bajo la guía del texto". Debe permitirle al lector "escribir" su propio texto virtual. Y hay tres características del discurso que me parecen esenciales en este proceso de compromiso.

La primera es el desencadenamiento de la *presuposición*, la creación de significados implícitos en lugar de significados explícitos. Pues con estos últimos, los grados de libertad interpretativa del lector quedan anulados. Los ejemplos abundan, pero *The Periodic Table* de Primo Levi ofrece un caso especialmente interesante. Su presentación sutil de las propiedades de un elemento determinado en cada "cuento" —argón, hidrógeno, cinc, etcétera— proporcionan un marco presuposicional en función del cual pueden "interpretarse" los relatos. Enseguida me referiré a la manera en que el marco presuposicional desencadena la interpretación.

La segunda es lo que llamaré *subjetificación*: la descripción de la realidad realizada no a través de un ojo omnisciente que ve una realidad atemporal, sino a través del filtro de la conciencia de los protagonistas de la historia. Joyce, en los cuentos de *Dublineses*, rara vez insinúa cómo *es* el mundo realmente. Sólo vemos las realidades de los personajes mismos, y nos quedamos como los prisioneros de la caverna de Platón, viendo sólo las sombras de los sucesos que nunca podremos conocer directamente.

La tercera es una *perspectiva múltiple*: se ve al mundo no unívoca sino simultáneamente a través de un juego de prismas cada uno de los cuales capta una parte de él. El poema de Auden sobre la muerte de Yeats es un ejemplo excelente: la muerte del poeta es vista en los instrumentos de los aeropuertos en invierno, en la rueda de la Bolsa, en el cuarto de un enfermo, en las "entrañas de lo vivo".[32] Roland Barthes afirma en *S/Z* que sin la existencia de códigos múltiples de significación un relato es sólo "leíble", no "escribible".

Sin duda existen otros medios con los cuales el discurso mantiene el significado abierto o "producible" por el lector, entre ellos, la metáfora. Pero los tres mencionados bastan como ejemplo. Juntos logran *subjuntivizar la realidad*, que es mi manera de traducir lo que Iser quiere decir cuando habla de acto de habla narrativo. Tomo mi significado de "subjuntivo" de la segunda acepción dada en

[32] W. H. Auden, "In memory of W. B. Yeats (m. enero de 1939)".

el *Oxford English Dictionary*: "Designa un modo (lat., *modus subjunctivus*) cuyas formas se emplean para denotar una acción o estado concebidos (y no realizados) y, por consiguiente, se utiliza para expresar un deseo, una orden, una exhortación, o un suceso contingente, hipotético o futuro". Por ende, estar en el modo subjuntivo es estar intercambiando posibilidades humanas y no certidumbres establecidas. Un acto de habla narrativo "logrado" o "aceptado" produce, por lo tanto, un mundo subjuntivo. Cuando uso el término *subjuntivizar*, lo hago en este sentido. ¿Qué podemos decir de alguna manera técnica sobre los medios con los cuales el discurso representa una "realidad subjuntiva"? Porque, con toda seguridad, ésa es la clave del discurso en las grandes obras de ficción. Abordaré ahora algunas de las modalidades más sistemáticas en las cuales se logra lo expuesto.

Comencemos con el caso conocido de los actos de habla y la ampliación de la idea que hace Paul Grice, es decir, lo que él denomina el Principio de Colaboración que rige la conversación ordinaria. Propone este autor máximas de cantidad (decir sólo lo necesario), de calidad (decir sólo la verdad, y decirla con claridad) y de concisión (decir sólo lo relacionado con el tema de conversación).[33] Por muy necesarias que sean estas máximas para regular la colaboración en el diálogo, de hecho son guías para la trivialidad: ser breve, claro, sincero y conciso es ser monótono y literal. Empero, la existencia de esas máximas (por muy implícitas que nos resulten), sostiene Grice, nos permite transgredirlas con la finalidad de *querer decir más de lo que decimos* o para significar una cosa distinta de la que decimos (una ironía, por ejemplo) o para querer decir menos de lo que decimos. Expresarse de esta manera, mediante el empleo de esas transgresiones intencionales o "elementos implícitos de la conversación", es crear intersticios y suscitar presuposiciones para llenarlos. Como en el diálogo siguiente:

—¿Dónde está Juan?
—Bueno, vi un VW amarillo estacionado frente a la casa de Susana.

El lector-oyente, si quiere quedarse en la escena narrativa, debe completarla, y en esas circunstancias entra en complicidad con los personajes en ese intercambio. ¿Por qué el que contesta no dice directamente (con claridad) que Juan está en casa de Susana? ¿Se trata de una visita clandestina? ¿Juan está "haciendo su ronda"? En los "recetarios" en los que se enseña a escribir cuentos se insiste en el empleo de enunciados implicativos para aumentar la "tensión narrativa", los cuales pueden perder con facilidad su efecto cuando se los utiliza en exceso. No obstante, proporcionan los medios para el tipo de conversación indirecta que obliga al lector a "producir el significado".

La presuposición es un antiguo y complejo tema de la lógica y la lingüística, y merece un examen detenido por parte del estudioso de la narrativa. Una presuposición definida desde el punto de vista formal, es una proposición implícita cuya fuerza se mantiene invariable, ya sea que la proposición explícita en la que está incluida sea verdadera o falsa. Su carácter y funcionamiento han sido descritos brillantemente por Stephen Levinson, por L. Karttunen y Richard Peters,[34] y por Gerald Gazdar,[35] y sus análisis de los desencadenantes, filtros, tapones y huecos presuposicionales son ricos en sugerencias para el análisis de textos literarios. Se refieren a las denominadas "expresiones de la herencia" y al modo en que una presuposición se incorpora en el discurso a fin de proyectarse en los enunciados siguientes. Los desencadenantes realizan esa proyección. Cuatro ejemplos simples servirán para ilustrar este modo de funcionamiento:

Desencadenante	*Presuposición*
Descripciones definidas:	
Juan vio/no vio la quimera.	Existe una quimera.
Verbos factivos:	
Juan se dio cuenta/no se dio cuenta de que estaba arruinado.	Juan estaba arruinado.
Verbos implicativos:	
Juan se las ingenió/no se las ingenió para abrir la puerta.	Juan trató de abrir la puerta.
Iterativos:	
Ya no se consiguen más las fustas de calesas	Solía conseguirse fustas de calesas.

Hay muchos otros desencadenantes. Creo que está claro (aunque los detalles no son fáciles) que el desencadenamiento de presuposiciones, como las transgresiones intencionales de las máximas de la conversación, constituye un medio fecundo de "significar más de lo que se está diciendo", o de penetrar más allá de la superficie del texto, o de llenar el texto de significado con el fin de crear una obra narrativa.

El empleo de presuposiciones se ve facilitado enormemente por un "contrato" informal que rige los intercambios lingüísticos. Como han observado Dan Sperber y Deirdre Wilson, normalmente suponemos que lo que alguien dice *debe* tener sentido, y cuando no nos resulte claro ese sentido, buscaremos o inventaremos una interpretación de la locución para darle sentido.[36] A continuación se

[33] H. P. Grice, "Logic and Conversation", en P. Cole y J. L. Morgan (comp.), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Nueva York, Academic Press, 1975; *ídem*, "Presupposition and Conversational Implicature", en P. Cole (comp.), *Radical Pragmatics*, Nueva York, Academic Press, 1981.

[34] L. Karttunen y R. S. Peters, "Requiem for Presupposition", en *Proceedings of the Third Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley, 1977. Véase un excelente análisis de este trabajo en Stephen Levinson: *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; en este libro hay además un excelente panorama de los temas relacionados con el desencadenamiento de las presuposiciones.

[35] Gerald Gazdar, *Pragmatics: Implicature, Presupposition, and Logical Form*, Nueva York, Academic Press, 1979.

[36] Dan Sperber y Deirdre Wilson, "Mutual Knowledge and Relevance in Theories of

transcribe un ejemplo, tomado de Sperber y Wilson. La escena transcurre en una calle de Londres:

—¿Quiere comprar una rifa para la *Royal Naval Lifeboat Institution*?
—No, gracias, paso los veranos en Manchester.
—¡Ah!, sí, desde luego.

Evidentemente, no podemos presionar a un lector (u oyente) para que haga infinitas interpretaciones de las oscuras observaciones nuestras. Pero podemos avanzar un trecho sorprendentemente largo, siempre que comencemos con algo parecido a lo que Joseph Campbell llamó una "comunidad instruida mitológicamente".[37] Y, en realidad, la mayoría de los mecanismos y tropos que usamos al contar o escribir relatos no son en general tan exigentes como el del ejemplo de Sperber y Wilson.

Con respecto a la descripción inicial de las modalidades paradigmática y narrativa de pensamiento, diremos que las dos sin duda sacan ventaja de la presuposición, aunque sea sólo en aras de la brevedad. Si se descubriera al científico o el filósofo analítico o el lógico desencadenando presuposiciones de manera encubierta, se lo convertiría en el centro de las bromas por complicar las cosas en lugar de dejarlas hablar por sí mismas. Sus presuposiciones deben ser inocultables, así de fácil. El escritor de ficción que *no* usa esa manera de desencadenar presuposiciones, sencillamente fracasará. Su relato carecerá de relieve.

¿Qué se puede decir de la subjetificación, la representación del mundo del relato a través de la conciencia de sus protagonistas? Freud observa en "El poeta y el ensueño" que el acto de composición es, después de todo, un acto de descomposición: la separación que hace el artista de su propio elenco interno de personajes para incorporarlos a los personajes del relato o la obra dramática. La trama pasa a ser una actualización hipotética de la propia "psicodinámica" interna del lector. Freud, el psicólogo, pensó, desde luego, que se lograba inconscientemente, y Milosz, el poeta, coincide con él:

> En la esencia misma de la poesía hay algo indecente:
> Se nos pone delante algo que no sabíamos que teníamos en nosotros,
> Así que parpadeamos, como si un tigre hubiese aparecido de un salto
> y estuviese parado en medio de la luz, agitando el rabo.[38]

Freud pensaba que "hacer externo el drama interno" ayuda al lector a identificarse no sólo con los personajes sino también con los conflictos humanos en los cuales se encuentran. Pero este tipo de razonamiento no nos sirve de mucho para comprender el discurso. ¿Hay algo más preciso que pueda decirse sobre el lenguaje que se utiliza en los relatos para evocar panoramas subjetivos y perspectivas múltiples? Porque ésta es la cuestión que planteo: ¿cómo hace el lenguaje para representar una realidad subjuntiva?

Una idea de Todorov viene bien como punto de partida.[39] Su planteo es aproximadamente el siguiente (digo "aproximadamente" porque voy a agregar elementos que no forman parte de su análisis). Supóngase que presentamos primero una "manera de decir" que sea tan simple, expositiva y no subjuntiva como resulte posible: *x comete un delito*. En efecto, esta expresión describe un "producto" o suceso. Afirma algo. Todorov sugiere que hay seis transformaciones simples que transforman la acción del verbo que pasa de ser un hecho consumado a ser un hecho psicológicamente en desarrollo y, por consiguiente, contingente o subjuntivo en el sentido que le hemos dado nosotros. Sus seis transformaciones simples son las siguientes:

Modo. La modalidad, que es, literalmente, un auxiliar modal del verbo, subjetifica la acción: debe, podría, puede, etcétera. Los auxiliares modales ordinariamente se clasifican en epistémicos y deónticos; los primeros tienen que ver con lo que puede o tiene que ser, los segundos con obligaciones de valor: *x tiene que cometer un delito* y *x debe cometer un delito*. Y dentro de cada clase hay otra subdivisión entre lo necesario y lo contingente, por ejemplo *x tiene que cometer un delito* y *x podría cometer un delito*, ambos son desencadenantes "en perspectiva". Las transformaciones modales tienen el efecto, además, de dejar implícito un contexto para un acto: x tiene que o debe, por algún motivo implícito y no expreso, hacer lo que el verbo requiere.

Intención. Aquí, el acto está directamente incluido en su intención: *x piensa cometer un delito* (o *espera, tiene la intención de*, etcétera).

Resultado. Es una transformación —como en *x logra cometer un delito*— cuyo efecto es presuponer la intención y a la vez plantear y dejar abierta la pregunta de cómo sucedió todo.

Manera. Como en *x está ansioso por cometer un delito*, subjetifica el acto y crea una actitud que modifica la intención de la acción.

Aspecto. Se refiere a una forma de señalar la temporalidad no relacionada con un indicador abstracto como el del tiempo verbal sino con el devenir concreto en el cual ocurre la acción: por ejemplo, *x está comenzando a cometer un delito* (*está en medio de*, etcétera). En *Time and Narrative*, de Paul Ricoeur, figura un interesante análisis de la manera en que el vacío abstracto del tiempo, definido por el tiempo verbal, debe incorporarse a una actividad concreta y progresiva para constituir el tiempo narrativo.[40] Las transformaciones aspectuales son probablemente el modo más directo de proporcionar o evocar esa calidad de lo concreto.

Comprehensión", en N. V. Smith (comp.), *Mutual Knowledge*, Londres, Academic Press, 1982. El informe de Sperber y Wilson, desde luego, depura enormemente la cuestión relativa al grado y tipo de conocimiento mutuo necesario para asegurar la existencia de una comunidad instruida mitológicamente.

[37] Joseph Campbell, *The Heroe with a Thousand Faces*, Nueva York, Pantheon Books, 1949.

[38] Czeslaw Milosz, "Ars poetica?" en Milosz, *Bells in Winter*, Nueva York, Ecco Press, 1978, pág. 30.

[39] Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

[40] P. Ricoeur, *Time and Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

Estado. Como en *x no va a cometer un delito*, es una transformación que abre la posibilidad de la existencia de un deseo, una serie de circunstancias, una posibilidad, una acusación, que podría haber causado un delito. La negación es un poderoso desencadenante de presuposiciones sobre lo posible. "Yo no cometo delitos" abre un mundo de perspectivas diferentes.

Todorov propone además seis transformaciones complejas cuyo efecto es alterar una oración agregando una frase verbal que modifica la frase verbal original o principal.[41] Todas sus frases verbales complejas tienen la función de sumar "factividad" al original, es decir, un estado de actividad mental que acompaña a la frase verbal principal. Sitúan a la actividad en el panorama de la conciencia. Son las siguientes:

Apariencia:	x finge que ha cometido un delito
Conocimiento:	x se entera de que y ha cometido...
Suposición:	x prevé que cometerá...
Descripción:	x informa que ha cometido...
Subjetificación	x piensa que ha cometido...
Actitud:	x goza cometiendo...

Para decirlo con las palabras de Todorov, la transformación, simple o compleja, "permite que el discurso adquiera un significado sin que éste sea exclusivamente información". Supongo que "exclusivamente información" significa para él una forma de exposición que reduce al mínimo la presuposición, que le impide al lector ir mucho más allá de la información dada. El empleo de esas transformaciones, por otra parte, debe engrosar la red conectiva que mantiene a la narración unida en su descripción de la acción y la conciencia.

¿Puede el sistema de transformaciones de Todorov servir para distinguir una buena narración de, por ejemplo, una buena exposición? Nuestro grupo de estudio trató de hacerlo, comparando uno de los cuentos de *Dublineses*, de Joyce, con un trabajo de magnífica prosa expositiva de la antropóloga Martha Weigel. El cuento que elegimos fue "Polvo y ceniza", un cuento sobre el cual habíamos trabajado intensamente. Es un relato en el que se entreteje lo ritual: María distribuyendo las broas a las otras muchachas en la lavandería, su viaje en tranvía desde Ballsbridge hasta Pillar y luego a Drumcondra, la fiesta de la Víspera de Todos los Santos y su juego ritual del gallito ciego. Esto inspiró la elección, a fin de hacer una comparación, de un texto expositivo al que se pudiese aplicar el mismo análisis y que tratase de una acción ritual. Martha Weigel es antropóloga y una escritora muy refinada. Su tema es la región sudoccidental y su especialidad, los Penitentes, sobre quienes ha escrito un libro famoso, *Brothers of Light, Brothers of Blood*. En ese libro hay un capítulo sobre los rituales. Ese fue el capítulo que elegimos.[42]

Gwyneth y yo nos pusimos a comparar el cuento "Polvo y ceniza" de Joyce (cuya extensión es de ciento trece oraciones) y el capítulo de Weigel sobre los rituales de los Penitentes, por lo menos sus primeras ciento trece oraciones. Los resultados del ensayo, si bien pueden no ser representativos de ningún otro texto a excepción de estos dos, fueron tan llamativos que puede perdonárseme que los incluya en este libro. Véase, por ejemplo, la cantidad de transformaciones todorovianas que aparecen cada cien oraciones de texto en el cuento de Joyce y en la exposición de Weigel:

Transformación todoroviana	*"Polvo y ceniza" de Joyce*	*"Rituales" de Weigel*
Simple	117,5	34,6
Compleja	84,9	16,0
Total	202,4	50,6

O bien, en el más sintético de los resúmenes, el cuento contiene en promedio dos transformaciones por oración; el informe antropológico, sólo una cada dos oraciones.

Desde luego, se trata de la suma de palabras más burdamente simple, por muy inspirada que esté en una hipótesis sobre el modo de lograr la subjuntivización. No dice nada sobre los contextos en los que se utilizan esas transformaciones ni sobre los usos a los que se aplican. ¿Por qué una de cada tres oraciones de Joyce contiene transformaciones de manera, mientras que en el texto de Weigel sólo hay una de cada diez oraciones? O bien ¿por qué la cuarta parte de las construcciones de Joyce tienen un indicador temporal de aspecto, mientras que en Weigel la proporción es de una cada cincuenta? Queda para el futuro la realización de un análisis más sutil.

Por otra parte, deseo decir algo sobre la "respuesta del lector" al cuento de Joyce. En nuestra investigación, les pedimos a los lectores que nos contaran la historia con sus propias palabras, que creasen, para decirlo así, un texto virtual. Tampoco en este caso puedo alegar la representatividad de nuestros resultados, pero analizamos la versión oral de uno de ellos, un joven de alrededor de 18 años, muy aficionado a leer obras de ficción, que leía el cuento por primera vez. Nos lo contó un día después. Su versión de "Polvo y ceniza" tenía una extensión de sólo veinticuatro oraciones (naturalmente más breve que el cuento), frente a las ciento trece de Joyce. En la comparación entre el texto de Joyce y la versión del lector, los números se refieren también a la frecuencia de las transformaciones cada cien oraciones:

Transformación todoroviana	*"Polvo y ceniza" de Joyce*	*Texto virtual del lector*
Simple	117,5	235,3
Compleja	84,9	91,1
Total	202,4	326,4

¿El lector recoge la lengua subjuntivizada del cuento? Bien, en el relato oral del lector aparece el doble de transformaciones simples que en el cuento de Joy-

[41] Todorov, *The Poetics of Prose*, pág. 233.

[42] Martha Weigel, *Brothers of Light, Brothers of Blood: The penitentes of the Southwest*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976.

ce y la misma cantidad, por lo menos, de transformaciones complejas. Nuestro lector está simplemente reproduciendo el cuento y también su discurso. En realidad, los dos textos, el real y el virtual, concuerdan aun más en lo que se refiere al orden de frecuencia de las transformaciones empleadas. Primero veamos las transformaciones simples:

Transformación todoroviana	*"Polvo y ceniza" de Joyce*	*Orden*	*Texto virtual del lector*	*Orden*
Manera	33,6	1	83,0	1
Aspecto	24,7	2	38,0	3,5
Estado	23,8	3	50,0	2
Modo	18,6	4	38,0	3,5
Resultado	10,6	5	25,0	5
Intención	6,2	6	1,3	6

Y la equivalencia en la transformación compleja fue igualmente estrecha:

Transformación todoroviana	*"Polvo y ceniza" de Joyce*	*Orden*	*Texto virtual del lector*	*Orden*
Descripción	41,6	1	46,0	1
Subjetificación	17,7	2	13,8	2
Actitud	11,5	3	8,0	4,5
Conocimiento	9,7	4	11,3	3
Apariencia	2,6	5	8,0	4,5
Suposición	1,8	6	4,0	6

Lo que resulta vivamente interesante es que nuestro joven lector nos proporcionó un texto virtual que, a mi juicio, Joyce no habría imaginado. (Figura en el Apéndice, junto al texto de Joyce.) No deseamos dar mucha importancia a esta coincidencia especial entre el discurso de un lector y el texto de un cuento. Pero los "resultados" de este primer experimento señalan realmente algunas hipótesis. La primera es que el "modo" —el *modus subjunctivus*— del cuento se mantiene en la lectura, así como también la esencia del cuento mismo, tanto en el sentido de la fábula como en el de la *sjuzet*. Hay transformaciones, naturalmente, y (como puede verse al comparar el relato del lector con el de Joyce en el Apéndice) aparecen principalmente como supresiones. Sin duda, estas supresiones sirven para "agudizar, nivelar y asimilar" elementos del cuento (para usar los términos de Sir Frederic Barlett en su obra clásica *Remembering*).[43] En el relato oral, la Dublín de fines de siglo se parece un poco más a la Nueva York actual; el episodio del hombre del tranvía con aspecto de militar está más destacado en el texto virtual que en el real; los sucesos de la lavandería aparecen un tanto deslucidos.

Empero, tal vez la transformación cualitativa más interesante de la versión oral es el manejo de la subjuntividad que hace el lector. Primero cuenta la historia de una manera que sugiere una actitud omnisciente sobre todo lo que sucede. Esto es luego modificado por la intercalación en el relato de la expresión "dice" y "decía", con la que se refiere al autor. Seguidamente el lenguaje subjuntivizante se apodera del texto virtual. El lector dice entonces de María que "ella va a", "ella desea", "ella recuerda cuando", "ella piensa qué más desea", "ella se ve obligada a", "ella se acostumbra a". O bien "ellos empiezan a ser felices", o "María le dijo a Joe que debía reconciliarse con su hermano Alfy" o "María dice que lo siente". O, para dar un ejemplo notable de la preservación del modo: "y Joe dice, tú sabes, puesto que es una linda noche no me enojaré por eso, pero tú sabes, él no; a él no lo hace realmente feliz que ella haya sacado el tema". El panorama subjetivo es muy colorido en el texto virtual, aunque se intercalan "asuntos" sin transformar ("ella va allí y les da a los niños sus masitas"), pero sólo lo suficiente para mantener una línea de acción simultánea con la línea subjetiva.

Además, formulamos a nuestro lector muchas preguntas después de que hubo relatado el cuento para poder profundizar un poco más en su actividad interpretativa. Porque el análisis del texto virtual (la versión oral) es sólo una manera de descubrir qué significa para un lector un cuento como "Polvo y ceniza". Cuando se le preguntó qué le había impresionado especialmente en el cuento, eligió el tema de la bruja: "su nariz casi le tocaba el mentón". Se pregunta si su aspecto de bruja no se opone a la cualidad casi santa que se le atribuye. Luego dice *¿ella piensa* que es santa mientras que los otros la compadecen realmente?

Su búsqueda de una fábula atemporal ha comenzado: "Tenía la sensación de que había algún tipo de maldad que provenía de ella... aunque era tan buena con todos, tenía alguna maldad oculta creciendo dentro de ella, o algo así". Y luego, "como artificialmente buena, casi, como si no tuviera enemigos reales, ella tenía ¿vio? ella era buena con todos, y quería que todos ¿vio? fuesen buenos con ella y la respetasen, que es lo que consiguió. Pero estaba eso, eso, no es posible que un ser humano sea así, ¿vio? excepto, ¿vio? que sólo viésemos una parte de ella; no sabemos cómo es la otra parte de ella". Y más adelante, agrega: "Casi me sentí feliz de que él (el viejo del ómnibus), de que le hubiese robado su pastel, porque es como si nunca... ella era tan ingenua que nunca había tenido una experiencia como ésa, y me sentí feliz de que por lo menos hubiese tenido alguna experiencia negativa, porque no todo es siempre justo ¿vio? muy bien y todo. Suceden cosas malas realmente, cuando uno confía tanto en todo el mundo".

A partir de esta interpretación, el lector plantea una serie de preguntas sobre el simbolismo como, por ejemplo, ¿por qué estaban "celebrando la Víspera de Todos los Santos de esa manera ritual, como si fuese Navidad"? ¿Es un cuento sobre la pérdida de la inocencia? Por último, decide que sí.

Iser observa en *The Act of Reading* que los lectores tienen una *estrategia* y un *repertorio* que aplican al texto. La principal estrategia de este lector parecía consistir en tratar de conciliar el "material" del cuento con su repertorio de conflictos humanos, su colección de posibles fábulas. El lector dice al principio en muchas palabras que "no está seguro de lo que el cuento está tratando de decirnos" pero admite que lo ha atrapado. Su interpretación de "Polvo y ceniza" según la cual es un cuento sobre "el costo de la inocencia protegida por el autoengaño" es, por decirlo así, su impronta personal impuesta al cuento; pero no es to-

[43] Sir Frederick Barlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.

talmente idiosincrática. Para empezar, no se trata de una interpretación atípica desde el punto de vista cultural (lo sabemos por otros lectores), en especial en un adolescente alfabeto de Nueva York de alrededor de 18 años. Tampoco es una interpretación que esté forzando el texto: si hubiésemos pedido a otros lectores que "calificaran" la adecuación cultural de la interpretación de nuestro joven (que es lo que estamos haciendo en nuestra investigación actual), la habrían calificado bien. Y en lo que respecta a captar la intención del autor, ¿qué se puede decir? Si fuera posible convocar la sombra de Joyce; ¡sin duda transformaría la pregunta en un juego de palabras para *Finnegan's wake*!

Evidentemente, nunca podrá determinarse a ciencia cierta si la interpretación del lector coincide con el cuento real, y en qué medida lo hace, si hace justicia a la intención que tuvo el autor al contar la historia o si se ajusta al repertorio de la cultura. Pero, en todo caso, el acto de crear una narración de una clase determinada y con una forma determinada no tiene por objeto suscitar una reacción estándar sino recuperar lo más adecuado y emocionalmente vivo del repertorio del lector. De modo que la "gran" narración consiste, inevitablemente, en abordar conflictos humanos que resulten "accesibles" a los lectores. Pero, a la vez, los conflictos deben presentarse con la suficiente subjuntividad para que puedan ser *reescritos* por el lector, a fin de permitir el juego de su imaginación. No cabe esperar que los procesos implícitos en esa reescritura puedan "explicarse" de otro modo que no sea el interpretativo, sin duda con la misma precisión con que, por ejemplo, un antropólogo "explica" lo que significa la riña de gallos balinesa para los apostadores (para tomar un ejemplo del conocido trabajo de Clifford sobre ese tema).[44] Todo lo que se puede hacer es interpretar la interpretación del lector de una manera tan detallada y completa como sea psicológicamente posible.

Por último, lo que preguntamos es cómo sucede que el lector se apropia de un texto extraño. Sobre este punto, hay un instructivo diálogo entre Marco Polo y el Kublai Khan en *Ciudades invisibles* de Italo Calvino. Comienza cuando Marco dice:

> "Señor, ahora ya le he contado sobre todas las ciudades que conozco."
> "Todavía queda una de la que nunca hablaste."
> Marco Polo inclinó la cabeza.
> "Venecia", dijo el Khan.
> Marco sonrió. "¿De qué otra cosa cree que le he estado hablando?"
> Al emperador no se le movió un pelo. "Y sin embargo nunca te he oído mencionar ese nombre."
> Y Polo dijo: "Cada vez que describo una ciudad estoy diciendo algo de Venecia".
> "Cuando te pregunto por otras ciudades, quiero que hables de ellas. Y de Venecia, cuando te pregunto por Venecia."
> "Para distinguir las cualidades de las demás ciudades, debo hablar de una primera ciudad que está implícita. Para mí es Venecia."[45]

[44] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973.

[45] Italo Calvino, *Invisible Cities*, trad. de William Weaver, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972. Las citas corresponden a las págs. 86 y 82.

Ahora bien, existe algo más que la asimilación de cuentos extraños a los dramas familiares de nuestra vida, aun más que trasmutar nuestros propios dramas en ese proceso. No sólo entran en juego los cuentos extraños y los dramas familiares, sino algo más a un nivel de la interpretación que trasciende el relato. Es esa forma de significado atemporal que "contiene" o representa aunque no está "en" el relato: es el motivo principal, el conflicto, tal vez lo que los formalistas rusos denominaron *fábula*. Hay otro diálogo entre Marco y Kublai, que comienza a captar el sentido de ese significado, esa significación que trasciende los detalles. Marco describe un puente, piedra por piedra.

> "Pero, ¿cuál es la piedra que sostiene el puente?", pregunta el Kublai Khan.
> "El puente no está sostenido por una u otra piedra", responde Marco, "sino por la línea del arco que forman."
> El Kublai Khan se queda en silencio, reflexionando. Luego agrega: "¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me interesa es el arco".
> Polo responde: "Sin piedras no hay arco".

Sin embargo, no es exactamente el arco. Es, más bien, para *qué* sirven los arcos en todos los sentidos en los cuales un arco sirve para algo: por su bella forma, por los abismos que cubren con seguridad, para cruzar de un lado a otro, por la oportunidad de verse a sí mismo reflejado con la cabeza para abajo cuando se está de pie. Así el lector va de las piedras a los arcos y a la significación de los arcos en una realidad más amplia, va y viene entre ellos tratando de construir un sentido del relato, su forma, su significado.

A medida que nuestros lectores leen, a medida que empiezan a construir un texto virtual propio, es como si emprendiesen un viaje sin llevar mapas y, no obstante, poseen una cantidad de mapas que *podrían* dar indicios y, además, saben mucho sobre viajes y sobre la confección de mapas. Las primeras impresiones del terreno nuevo se basan, desde luego, en viajes anteriores. Con el tiempo, el nuevo viaje adquiere un perfil propio, aunque su forma inicial fuese un préstamo del pasado. El texto virtual llega a ser un relato por mérito propio, y su misma extrañeza es sólo un contraste con el sentido de lo ordinario que tiene el lector. Por último, debe darse al panorama ficcional una "realidad" propia, el paso ontológico. Es entonces cuando el lector hace la pregunta decisiva de la interpretación: "¿De qué se trata?". Pero, no se refiere, desde luego, al texto real —por muy grande que sea su riqueza literaria— sino al texto que el lector ha construido bajo su influencia. Y ése es el motivo por el cual el texto real necesita la subjuntividad que permite que el lector cree un mundo propio. Como Barthes, creo que el mayor regalo que puede hacerle un escritor a un lector es ayudarlo a llegar a ser un escritor.

Si le he dado mucha importancia a lo contingente y lo subjuntivo no tanto con respecto a la narración de historias sino con respecto a la comprensión de és-

tas, se debe a que la modalidad narrativa permite llegar a conclusiones no sobre certidumbres en un mundo prístino, sino sobre las diversas perspectivas que pueden construirse para que la experiencia se vuelva comprensible. Más allá del propio Barthes, creo que el regalo que el *gran* escritor le debe al lector es hacerlo un escritor *mejor*.

* * *

Tal vez la mayor hazaña de la historia del arte de narrar fue el salto del cuento folklórico a la novela psicológica que pone el motor de la acción en los personajes y no en la trama. Lo que hace de "Polvo y ceniza" un cuento fecundo no son los acontecimientos sino María. Sin ella, los insignificantes acontecimientos del relato (e incluso éstos son vistos a través de los ojos de los protagonistas) no tendrían sentido. Así como está narrada la historia, son vívidas epifanías de la mediocridad; la mediocridad de María y, a través de ella, de nuestra propia mediocridad.

Lo que hay en la médula de un relato psicológico es la noción de un "personaje" o de un "elenco de personajes". Nuestro joven lector de "Polvo y ceniza" finaliza diciendo: "Es realmente una historia deprimente cuando se llega al fondo... ¿qué representa todo eso para María? ¿a dónde conduce todo eso? Trabaja, es una dama anciana... probablemente ella no le ha hecho conocer nada al lector". Nuestro joven ha convertido la historia en un cuento de personaje, personaje y circunstancia.

El personaje es una idea literaria extraordinariamente escurridiza. Tal vez lo sea por razones extraliterarias. Incluso en la "vida real" siempre resulta discutible si las acciones de las personas deben atribuirse a las circunstancias o a sus "tendencias permanentes" (su carácter). Aristóteles, en *El arte poética*, distingue convenientemente entre "agente" (*pratton*) y "personaje" (*ethos*).[46] El primero es una figura en un drama cuyas acciones simplemente cumplen los requisitos de la trama y nada más, mientras que el segundo tiene otros rasgos además de los requeridos. Pero no resulta claro de ningún modo pues, como nos recuerda Ricoeur en *Time and Narrative*, la idea de *mimesis* de Aristóteles comprende el concepto de que el drama representa al "personaje en acción", y la acción sin duda implica la trama y su ambientación. Además ¿puede haber una figura en un drama que haga *sólo* lo que requiere la trama sin dar algún indicio de cómo sería él o ella en términos más generales? Como lo dice Seymour Chatman, "Si se asigna un rasgo a una acción ¿por qué no queda abierta la compuerta?"[47] Pregúntesele a un lector si se encontraría a gusto comprándole un auto de segunda mano a un "falso héroe" en un cuento de hadas proppiano, o qué tipo de relación podría haber tenido ese falso héroe con su padre. Pronto quedará claro que, como

[46] Aristóteles, *Poetics*. Hay una edición completa muy accesible: Richard McKeon (comp.), *Introduction to Aristotle*, Nueva York, Random House, Modern Library, 1947.

[47] Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, pág. 109.

Salomon Asch lo demostró hace una generación atrás,[48] el personaje (o tal vez debamos llamarlo el personaje *aparente*) no es un conjunto de rasgos autónomos sino una concepción organizada, por mucho que podamos construirlo a partir de todos los pedazos y pistas que encontremos.

Asch explicó su punto de vista demostrando cuán diferente era la interpretación del rasgo *inteligente* según que el personaje al que se le atribuía fuese descrito además como *frío* o *cálido*. En el primer caso, inteligente significaba "astuto", mientras que en el segundo se interpretaba como "sabio". El personaje aparente es percibido como una *Gestalt*, no como una enumeración de rasgos que justifican determinadas acciones. Y la *Gestalt* parece estar construida de acuerdo con algún tipo de teoría sobre la manera de ser de las personas. Por ejemplo, éstas tienen cierta clase de característica central que dirige su conducta desde adentro. Pero si la persona en cuestión se comporta de un modo que transgrede esa característica central, lo explicamos con facilidad invocando las circunstancias.[49] Mi colega Henri Zuker y yo hicimos una variante del experimento de Asch con un grupo de lectores tipo en edad universitaria. Para empezar, les dimos una lista breve de rasgos coherentes que caracterizaban a una persona imaginaria, como, por ejemplo, *espiritual, introvertido, religioso*, a lo cual respondían definiéndola como "una persona con características de santo". Luego agregamos a esa lista *práctico* e *interesado*. Uno de los lectores contestó: "Seguro. Un buen hombre, pero probablemente anda en uno de esos negocios sanguinarios". Otro: "He conocido gente así, como los granjeros menonitas o *amish* del lugar donde me crié; son buenos dentro de su grupo, pero capaces de imponer duras condiciones afuera". (Resulta bastante interesante que, cuando los individuos empiezan a hablar de las "circunstancias", su lenguaje se satura rápidamente con las transformaciones de Todorov.)

La inseparabilidad del personaje, el ambiente y la acción debe estar profundamente enraizada en el carácter mismo del pensamiento narrativo. Tan sólo con dificultades podemos concebirlos aisladamente. Existen diferentes maneras de combinar esos tres factores para construir los *dramatis personae* de la ficción (o de la vida). Y de ningún modo se trata de construcciones arbitrarias. En ellas se reflejan procesos psicológicos como los observados por Asch y otros psicólogos. Se reflejan, además, nuestras creencias sobre el modo en que las personas se insertan en la sociedad. Asimismo, las distintas maneras en las que podemos interpretar a las personas suelen contradecirse mutuamente, y esa contradicción nos deja perplejos. En realidad, el acto de interpretar a otra persona es casi inevitablemente problemático. Por todo eso, la elección de una interpretación en lugar de otra casi siempre tiene consecuencias reales en el tipo de relación que establecemos con los demás. 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 inheren-

[48] Salomon Asch, "Forming Impressions of Personality", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 41, 1946, págs. 258-290.

[49] Propp, *The Morphology of the Folktale*.

temente dramático. Es lo que hace que el relato de personaje sea mucho más subjuntivo que el cuento folklórico o el mito.

¿Cómo definir los diferentes modos que tenemos de interpretar "lo personal" en la literatura? Podríamos, desde luego, adoptar los tipos caracterológicos presentados en las teorías de la "personalidad" desde Galeno hasta Freud y Jung, y ver si los lectores de obras de ficción usan las mismas categorías. Pero es demasiado especializado. Ya sabemos que incluso los lectores más comunes penetran más allá de las simples descripciones de los caracteres y toman en cuenta las circunstancias y el ambiente. Necesitamos, en cambio, una "morfología" de las personas que capte el sentido común, que tome en cuenta la serie de preocupaciones que he mencionado. Luego podemos investigar cómo los lectores combinan de hecho el personaje, la trama y la acción al hacer el texto virtual.

Amélie Rorty presenta un análisis que, a mi juicio, viene al caso.[50] En él se distinguen personajes, figuras, personas, personalidades e individuos. Comienza con un esquema: "Los *personajes* están bosquejados, sus rasgos aparecen esbozados; no se supone que estén estrictamente unificados. Se encuentran en las novelas de Dickens, pero no en las de Kafka. Las *figuras* se encuentran en los cuentos aleccionadores, las novelas ejemplares y la hagiografía. Presentan relatos de modelos de vida que deben imitarse. Las *personalidades* son poseedoras de sus cualidades. Los *individuos* son centros de integridad: sus derechos son inalienables". El empleo de estas variantes de interpretación está lleno para Rorty, de consecuencias humanas: "somos entidades diferentes pues nos concebimos a nosotros mismos explicados según estos diversos criterios. Nuestras facultades de acción son diferentes, nuestras relaciones recíprocas, nuestras características y nuestras convenciones, nuestros propios éxitos o fracasos, nuestra concepción de las restricciones y libertades adecuadas de la sociedad variarán de acuerdo con la concepción que tengamos de nosotros mismos como personajes, personas, personalidades, individuos".

Voy a sintetizar las ideas de Rorty y retomar luego más directamente el tema general. Esta autora ve a los *personajes* como el resultado de una evolución que tiene su origen en el concepto griego del héroe. El héroe es conocido por sus hazañas. "Cuando se acrecienta la distancia entre el héroe y los dioses, su heroísmo empieza a ser ejemplificado con su carácter y no con la pura gloria de su acción." Los personajes no tienen crisis de identidad, puesto que no hay presupuestos sobre su unidad; pero la desarmonía entre sus características causa problemas; en su acción, no en su ser. Saber qué clase de personaje es una persona es conocer cuáles son las circunstancias que le convienen más, porque no todos los personajes son adecuados para la misma vida. La tragedia de un personaje es encontrarse en circunstancias en las que su temperamento ya no se necesita, ya no es el adecuado. "Los personajes en épocas de grandes cambios sociales... probablemente serán trágicos." Y luego: "En la ficción, los personajes nos resultan queridos porque son predecibles, porque nos permiten tener la superioridad de

[50] Amélie Rorty, "A Literary Postscript: Characters, Persons, Selves, Individuals", en A. O. Rorty (comp.), *The Identities of Persons*, Berkeley, University of California Press, 1976. Las citas corresponden (en orden) a las siguientes págs.: 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 315.

los dioses, quienes pueden prever el futuro amorosamente y, en consecuencia, perdonar con mayor facilidad lo que está preestablecido".

Las *figuras* "están definidas por el lugar que ocupan en un drama revelado; no se les asignan los roles por sus rasgos sino que, en cambio, tienen los rasgos de sus prototipos del mito o de las sagradas escrituras. Las figuras son personajes cuya importancia proviene de la escritura, llegan a ser como títeres... Tanto sus roles como sus rasgos provienen del lugar que ocupaban en la antigua narrativa. La narración, la trama, está en primer lugar..." Hagan lo que hagan las figuras, siempre están cumpliendo sus roles. Una confidente puede haber ido a comprar pescado, pero su rol real es el de compartir confidencias. "Una figura no está formada por la experiencia ni le pertenece la experiencia." Son María o Marta, Pedro o Pablo, el Che Guevara o Paul Bunyan.

La idea de *persona*, sugiere Rorty, proviene de dos fuentes: de los *dramatis personae* del teatro, y del derecho. "Los roles de una persona y su lugar en la narración proceden de las opciones que la colocan en un sistema estructural, en relación con los demás." En esto es fundamental la idea de un centro unificado de acción y elección; la unión de la responsabilidad legal y teológica. El interés en las personas, por ende, se centra en la asignación de la responsabilidad. La esfera de acción de una persona está delimitada por el poder que tenga para influir en los que la rodean, esfera de la cual es responsable.

Cuando concebimos a las personas exclusivamente como fuentes de responsabilidad, las vemos como almas o mentes, comprometidas con la *res cogitans*. Cuando las pensamos como poseedoras de derechos y facultades, las vemos como *personalidades*. "Cuando una sociedad ha cambiado de modo que los individuos adquieren sus derechos gracias a sus facultades, en lugar de que sus facultades sean definidas por sus derechos, el concepto de persona se ha transformado en el concepto de personalidad." Jane Austen describe un mundo de personas a punto de convertirse en personalidades, Trollope, una que ya ha llegado a ser un mundo de personalidades, en el cual la propiedad requerida para tener prestigio ya no es la de la tierra sino una renta segura merecida por las cualidades propias.

Por último, la *individualidad*, nacida de la corrupción de las sociedades de personalidades: "Comienza con la conciencia y termina con la toma de conciencia". En su esencia hay un contraste del individuo *versus* la sociedad: "un individuo trasciende y rechaza lo que es coercitivo y opresivo en la sociedad y lo hace desde una posición natural original... Los derechos de las personas se formulan *en* la sociedad, mientras que los derechos de los individuos se exigen *a* la sociedad". Y así Molly y Malone, la simpleza de un soldado individual en medio de una guerra insana, falsa como la redistribución de la propiedad.

Cada una de las distinciones expuestas es un modo de interpretar, así como también un modo de describir, y en ninguno de los dos están claros los límites. Las descripciones logran ser dramáticas al encarnar un conflicto: ¿Leggart, en *The Secret Sharer*, es una "figura" o un "individuo" en el sentido de Rorty? Y así como los escritores alteran su "presentación" de lo personal —desde las figuras de Homero hasta los personajes de Eurípides, desde las personas de Jane Austen hasta las personalidades de Trollope, desde las personalidades de Conrad hasta los individuos de Beckett— también los lectores varían en su enfoque de

lo personal. En la vida ¿se trata de un senador en aras de una cruzada o de un amante "macho" de Marilyn Monroe, un delincuente adolescente a la luz del amor o a la luz de la justicia, cuál Roger Casement, cuál de los dos Parnells? En la literatura, ¿el Zuckerman de Roth es un personaje que busca el ambiente donde se desbloquearán sus dones, la figura en un drama moralista o el individuo en rebelión?

Lionel Trilling, en la reseña de *The Lonely Crowd* de David Riesman, formuló la conjetura de si la sociología moderna iba a ocupar el lugar de la novela como ventana hacia las vidas de los que pertenecen a "otras" clases sociales.[51] Pero puede no tener razón. Porque la anomalía de lo personal —su prominente alternatividad— no puede captarse salvo mediante el vehículo de la narración. Y es esta alternatividad —esta inconstancia inherente para decidir cuál es la definición correcta de lo personal— lo que da a la novela de personaje, la novela psicológica, su fuerza, su subjuntividad y su poder de perturbación.

* * *

Un punto más y termino con este tema. Se trata de la narrativa y la historia. En un libro sobre historiografía, Dale Porter plantea algunas cuestiones sumamente interesantes sobre las ventajas y los inconvenientes de la historia narrativa.[52] No quiero evaluar sus argumentos, sino comentar un motivo recurrente en su trabajo (al igual que en informes anteriores de Bryce Gallie[53] y de Isaiah Berlin[54]). Existe el supuesto, sin duda implícito, según el cual una crónica narrativa nos expone a "errores" que consisten en alejarse de una realidad original que se comprende mejor con un método más sistemático, "lógico-científico". Después de todo, lo que conocemos, los *annales* por ejemplo, es que en la Navidad del año 800 el papa León III coronó a Carlomagno como emperador del Sacro Imperio Romano en el Vaticano.[55] Cuando un historiador del nivel de Louis Halphen[56] sitúa estos "hechos" escuetos en una red de intenciones imperiales y papales y de "criterios mundiales" cambiantes ¿se expone a errores que son más notables e imaginarios que, por ejemplo, los errores a los que se expone un historiador serio y contenido que evita las narraciones? Que uno hace algo más verificable que el otro, habrá pocos que lo pongan en duda. Las transacciones y el comercio, el flujo de capitales, etcétera, son realidades documentables de una manera en que no pueden serlo las intenciones y el creciente "sentido de lo europeo". ¿Entonces la crónica de Halphen debe considerarse una forma de ficción (o "facción") o historia ficcionalizada?

El economista Robert Heilbroner observó una vez que cuando fallan los pronósticos basados en las teorías económicas, él y sus colegas se ponen a contar historias (sobre los gerentes japoneses, sobre la "serpiente" de Zurich, sobre la "determinación" del Banco de Inglaterra de evitar la caída de la libra). Aquí se produce una curiosa anomalía: los empresarios y los banqueros en la actualidad (como los hombres de negocios de todas las épocas) guían sus decisiones por esas historias, aun cuando existe una teoría viable. Estas narraciones, una vez representadas, "hacen" los sucesos y "hacen" la historia. Contribuyen a la realidad de los participantes. Para un economista (o un historiador de la economía) ignorarlas, aun argumentando que las "fuerzas económicas generales" configuran el mundo de la economía, sería como ponerse anteojeras. ¿Puede alguien decir a priori que la historia es completamente independiente de lo que sucede en las mentes de los que intervienen en ella? Tal vez las narraciones sean el último recurso de los teóricos de la economía. Pero son probablemente la materia vital de aquellos cuyo comportamiento estudian.

De modo que embellecemos nuestros *annales*, los convertimos en *crónicas* y por último en *historias* narrativas (para usar la manera de decirlo de Hayden White[57]). Y así constituimos la realidad psicológica y cultural en la que los participantes de la historia viven realmente. Al final, lo narrativo y lo paradigmático existen uno junto al otro. Razón de más para que tratemos de comprender en qué consiste narrar e interpretar grandes relatos y cómo éstos crean una realidad que les pertenece, tanto en la vida como en el arte.[58]

[51] Lionel Trilling, reseña de *The Lonely Crowd* de David Riesman, en Trilling, *A Gathering of Fugitives*, Boston, Beacon Press, 1956.

[52] Dale Porter, *The Emergence of the Past: A Theory of Historical Explanation*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

[53] W. Bryce Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding*, Nueva York, Schocken Books, 1968.

[54] Isaiah Berlin, *Historical Inevitability*, Londres, Oxford University Press, 1955.

[55] Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

[56] Louis Halphen, "The Coronation as the Expression of the Ideals of the Frankish Court", en Richard Sullivan (comp.), *The Coronation of Charlemagne: What did it signify?*, Boston, D. C. Heath, 1959.

[57] White, "The Value of Narrativity".

[58] Al lector no familiarizado con los estudios contemporáneos sobre teoría literaria, la "ración K"* de libros que se ofrece a continuación le servirá para entrar en el tema de la literatura. W. J. T. Mitchell (comp.), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981; Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978; Susan Suleiman e Inge Crosman (comps.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980; Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1982; Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, Nueva York, Hill y Wang, 1974; Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982; Iser, *The Act of Reading*; Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978; Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1976. Empero, toda selección es arbitraria, y yo no puedo hablar como profesional de la literatura o como un estudioso sin prejuicios. Se podría elegir también un conjunto de autores totalmente diferente y hallar una interesante entrada en este complejo campo: E. D. Hirsch, Frank Kermode, Bakhtin (en especial, su *Dialogical Imagination*), Northrop Frye, o bien, *El arte poética* de Aristóteles o los ensayos de Harold Bloom, quien tiene sus raíces en una tradición totalmente diferente de la mayoría de los teóricos y críticos actuales.

* "Ración K": Se denominó así una pequeña ración de alimentos de emergencia creada para las tropas norteamericanas en la Segunda Guerra Mundial. [T.]