

# LA NARRACIÓN EN LA ÉPOCA POSTMODERNA

Dante Liano\*

El siguiente texto inicia con subrayar la importancia de la narración desde los orígenes de la humanidad hasta nuestros días; prosigue con un breve resumen de los análisis narrativos producidos por la modernidad, bajo el signo de la ciencia. De ese modo, examina las clasificaciones de Propp, Aarne y Thompson, para describir, luego, a grandes rasgos, las tesis formalistas, estilísticas y estructuralistas. Se describe la irrupción de la postmodernidad, y se señala que la crítica a la sociedad moderna había comenzado ya con Schopenhauer y Nietzsche. Subraya el papel decisivo de Freud en la desarticulación del “sujeto centrado” y también la crítica a la razón instrumental proveniente de la ecocrítica. Por último, describe, basado en Lacan y Heidegger, cuáles son los postulados postmodernos respecto de la “verdad” de la narración, y la crisis del logocentrismo y el antropocentrismo.

Palabras clave: narración, análisis narrativa en la modernidad, Postmodernidad

## *Narration in the Postmodern Period*

The following text begins by underlining the importance of narrative from the origins of humanity to the present day; it continues with a brief summary of the narrative analyses produced by modernity, under the sign of science. In doing so, it examines the classifications of Propp, Aarne and Thompson, and then describes, in broad outline, the formalist, stylistic and structuralist theses. The emergence of postmodernism is described, and it is pointed out that the critique of modern society had already begun with Schopenhauer and Nietzsche. It underlines Freud's decisive role in the disarticulation of the “centred subject” and also the critique of instrumental reason coming from ecocriticism. Finally, it describes, based on Lacan and Heidegger, the postmodern postulates concerning the “truth” of narration, and the crisis of logocentrism and anthropocentrism.

Keywords: Narration, Narrative Analysis in Modernity, Postmodernity

## **Importancia de la narración**

Comencemos por subrayar la importancia de la narración, sea en el mundo moderno que al principio de la humanidad. Sobre este último punto, Will Storr, en *The Science of Storytelling*, inicia sus reflexiones con estas inquietantes palabras:

Sabemos ya cómo terminará todo. Moriremos, igual que todos los que amamos, y al final llegará la muerte térmica: todo, en el universo, dejará de transformarse, las estrellas se apagarán

\* Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

y no quedará nada más que el vacío infinito, helado y sin vida. La existencia humana, con todo su clamor y su arrogancia, está destinada a una eterna insensatez (La traducción es mía. NdA) (6).

Esta conciencia común, que provoca seguramente horror, tiene un remedio, según Storr. Ese remedio es la narración. Elaboramos largos exorcismos narrativos con la finalidad de encontrar objetivos llenos de esperanza y, más aún, de encontrar las fuerzas para alcanzar tales objetivos. Para ello, cubrimos la realidad con relatos que circulan por todas partes: en los periódicos, en los tribunales, en los estadios, en los salones de gobierno, en los patios de las escuelas, en los videojuegos, en los textos de las canciones, en nuestros pensamientos más íntimos y en las conversaciones. Las narraciones están en todas partes, porque todos nosotros estamos hechos de narraciones.

En su reseña al libro de Storr, Alex Preston dice

El novelista estadounidense John Barth afirmaba que, más que el tradicional “¿qué pasó después?”, la verdadera pregunta que todo lector se hace al leer es «la cuestión esencial de la identidad: el “¿quién soy yo?” personal, profesional, cultural e incluso específico de cada especie». Las historias son máquinas de ordenar y dar sentido, que ayudan a nuestros cerebros a convertir la frenética incoherencia de la existencia caótica en relatos comprensibles. Estas narraciones, como demostró Peter Brooks en su clásica obra crítica *Reading for the Plot*, “siguen la lógica interna del discurso de la mortalidad”: las historias tienen principio, medio y final porque nuestras vidas lo tienen. Cada vez que leemos una novela, nos damos una nueva forma de pensar sobre la forma y la estructura de nuestras propias vidas. E incluso en la era de la IA, la novela sigue siendo nuestra pieza tecnológica más sutil y sofisticada a la hora de responder a estas profundas preguntas existenciales (16).

Según Storr, son los relatos los que nos hacen humanos. En los albores de la humanidad, afirma, el lenguaje se desarrolló precisamente para que nuestros primeros congéneres pudieran intercambiar informaciones: comentar la acciones justas o equivocadas de los demás, castigar la mala conducta y premiar a los que se comportaban bien, lo cual daba cohesión a la tribu. Los ancianos se encargaban de transmitir la sabiduría común a través de relatos de todo tipo: antepasados heroicos, expediciones maravillosas, espíritus y magia: esto ayudaba a los niños a orientarse en el mundo físico, espiritual y moral (7). Aún ahora, insiste Storr, nuestro cerebro crea un mundo narrativo en el cual somos los protagonistas. Naturalmente, somos los protagonistas buenos, y llenamos ese mundo de personajes positivos y negativos, de manera que protagonizamos una novela, la narración de nuestra vida, la cual narración es un intento del cerebro para poner orden al caos de la realidad. Nuestra mente crea historias, más que razonamientos. Relatar es tan espontáneo como respirar (7). Nuestro cerebro nos hace sentir «como los héroes morales en el centro de una trama que se desarrolla durante nuestra vida» (Storr 7).

En este momento de su introducción a lo que llama “la ciencia de la narrativa”, Storr cree necesario aludir al “monomito” de Joseph Campbell (13), esto es, a la catalogación de las tramas propuestas por dicho autor. Como es bien sabido, Campbell divide el relato mítico en 17 partes, que vendrían a ser algo así como el esquema narrativo universal del relato. La curiosidad señalada por Storr es que el éxito de Campbell no ha sido solo académico, sino que se ha extendido a la aplicación de su modelo a novelas y series de televisión, que han obtenido un éxito notable. El ejemplo más interesante es el de la aplicación del esquema de Campbell a una de las películas de la serie *Star Wars*, el episodio intitolado *Una nueva esperanza*, con óptimos resultados.

En realidad, la preocupación de reducir las narraciones folklóricas a un esquema había sido realizada, antes, por el crítico ruso Vladimir Propp (31-92). Hablar de Propp nos lleva a dar un paso atrás, para reflexionar sobre el estudio científico de la narrativa, y no solo de la narrativa, sino de la literatura como ciencia. Hacia los primeros años del s. XX, la edad moderna estaba en pleno apogeo.

### Ciencia y estudios literarios

Todo había comenzado con Descartes, cuyo “pienso, luego existo”, no significó originalmente lo que podría parecer en esa frase aforística. Descartes inicia con una cuestión esencial: la realidad externa al ser humano existe, pero las limitaciones de los sentidos no permiten que tengamos un conocimiento exacto de lo real (cosa que ha sido constatada, actualmente, por los estudios de la neurociencia). Sin embargo, el hecho de saber que nos cuestionamos la percepción de la realidad, esto es, el hecho de pensar, certifica por lo menos que existimos. La reelaboración del mundo en nuestro cerebro puede ser fantasmática, pero al menos comprueba que, pensando, somos. No podemos conocer el mundo, pero sí conocer que estamos en el mundo. De esto deriva que el conocimiento es racional, no sensual (Descartes 54). Y de allí nace el racionalismo que se volverá hegemónico en la edad moderna a través de la *Crítica de la razón pura*, de Emanuel Kant. La edad moderna es la edad de la ciencia, en la que, a través de los instrumentos de la razón, inicia una lucha desesperada por aprehender la realidad.

Los grandes cambios tecnológicos del s. XVII darán lugar a las exploraciones y descubrimientos del s. XVIII y del s. XIX. Ciencia y técnica se vuelven la ideología dominante. El signo de la modernidad es lo científico: lo que se puede demostrar con la ciencia es aceptado; el resto, superchería, superstición, fantasía. De Darwin a Adam Smith, de la genética a la fisiognomía, solamente lo que es demostrable con el método científico es considerado válido. En el campo de las ideas, la base ideológica fundamental de la modernidad la provee Federico

Hegel: la dialéctica es el motor de la historia, una historia triunfal basada en un progreso imparable hacia la perfección humana. A partir de la hegemonía de la idea de modernidad, todas las ramas del saber se orientan hacia lo científico y no está exento de tal tendencia el análisis de la narrativa.

Mucho antes de la propuesta de Joseph Campbell, un grupo de jóvenes críticos rusos funda un movimiento que trata de fundar la ciencia de los estudios literarios. Podemos situar hacia 1914 la fundación del llamado “formalismo ruso” (Todorov 13-25). No podemos entretenernos en la propuesta de análisis de la poesía, pero sí enfocar la idea central de los formalistas: la técnica principal de la creación literaria es el llamado “extrañamiento”, esto es, el conjunto de técnicas utilizadas por el poeta para sacar a la palabra del automatismo del lenguaje de la comunicación, y, con esas técnicas, ver la expresión lingüística en su plena autonomía de significación. Por lo que nos interesa, esto es, la narración, sea Víctor Shklovskij que Boris Eijembaum tratan de ubicar las técnicas del relato con las que se realiza el “extrañamiento” narrativo y señalan algunas: la técnica del marco narrativo, la técnica del anillo, los paralelismos (Shklovskij 207-229; Eijembaum 231-247). Según un conocido ejemplo de Shklovskij, se trataría de hacer experimentar al lector elementos de la realidad como si fuera la primera vez que la observaran.

Quizá la derivación más importante del formalismo, por lo que respecta a la narración, sean los trabajos, ya mencionados, de Vladimir Propp sobre el cuento folklórico (Propp 227). Característica de la ciencia, en la modernidad, es el análisis, la catalogación y la clasificación. Es lo que hace Propp con un grupo de cien relatos folklóricos. De su análisis deduce treinta y una funciones narrativas y de esas funciones, siete esferas de la narración. Casi contemporáneamente a Propp, en los años Treinta del siglo XX, un crítico finlandés, Antti Aarne, propone una clasificación del relato folklórico universal, empresa gigantesca que se corresponde con los trabajos típicos del científicismo. La primera edición de su *The Types of the Folktale* es de 1910, con una revisión en 1928. La empresa, ciclópea, es retomada por Stith Thompson, quien, en 1961, publicará una edición definitiva con 2411 tipos de cuentos folklóricos de todo el mundo (Aarne 1-5). Por su parte, el mismo Stith Thompson elabora otra clasificación del cuento universal bajo el modesto nombre de *The Folktale* (11 y ss.), más reducido que el de Aarne pero con el mérito de razonar cada clasificación. De modo que la clasificación de Campbell llega después de intentos monumentales sobre la clasificación de las tramas narrativas.

No muy bien visto por la crítica dominante en la Unión Soviética, el formalismo ruso se disolvió y sus sucesores, en particular Roman Jakobson, se organizaron alrededor del Círculo Lingüístico de Praga, base del estructuralismo y de la semiótica. El aporte más importante de Jakobson al análisis literario y, en general, al análisis de los signos, probablemente sea su conocido circuito de la

comunicación. Del triángulo elemental emisor-mensaje-destinatario, Jakobson elabora una serie de funciones de la comunicación, de las que nos interesa la función poética, aquella en la cual el núcleo de la comunicación reside en el mensaje mismo (185-186). El desarrollo estructuralista del análisis literario encuentra, para la narración, su mayor exponente en Gérard Genette, quien construye un detallado cuadro de las relaciones entre el texto y la diégesis del texto (73-310). Con ser muy completo, el examen genettiano del texto narrativo se agota en sí mismo y deja muy poco espacio a la interpretación. Quizá por eso, otro desarrollo del esquema de Jakobson y del estructuralismo en general, la semiótica, genera una serie de importantes teorías que implican profundas interpretaciones del texto narrativo: sobresalen las reflexiones de Roland Barthes, Algirdas Greimas, Umberto Eco, Mijaíl Bajtín y Yuri Lotman, para citar algunos de los más significativos. Todos estos autores son una especie de bisagra, que se apoya y confirma el análisis científico del texto, según las normas de la modernidad y, al mismo tiempo, abren las puertas para el análisis contemporáneo del texto narrativo.

### **Críticas a la modernidad**

Desde el principio, la modernidad generó profundas críticas a su modo de interpretar el mundo. En modo particular, el racionalismo y el científicismo. Es necesario referirse a Aristóteles para iniciar este recorrido crítico. Según el filósofo griego, la distinción entre seres humanos y animales están en que los humanos poseemos el uso de la palabra. A través de este hecho, los seres humanos se yerguen como dueños de lo creado, por encima de los otros animales y también por encima de la naturaleza (1253). Ello funda una concepción del ser humano basado en el logocentrismo y en el antropocentrismo, con un añadido más: el patriarcado. No es una casualidad que, en el automatismo del lenguaje de la comunicación, hablemos del “hombre” como animal superior a los otros animales y a la naturaleza en general. Sutilmente, al usar el sustantivo “hombre”, damos por sentado la superioridad del varón sobre la mujer, quien implícitamente pasará a formar parte de la naturaleza.

Por lo que he logrado entender, una de las primeras teorías filosóficas adversas al racionalismo y al científicismo es la de Schopenhauer. El filósofo alemán, en la línea de Descartes, sostiene la imposibilidad del conocimiento, de modo que el ser humano está condenado a no tener un contacto efectivo con la realidad. La única manera en que los seres humanos pueden tener comunicación con la realidad es a través del arte, que rompe las barreras de los sentidos para establecer una comunicación espiritual superior (Schopenhauer 227-348). La línea inaugurada por Schopenhauer, de total desconfianza en el conocimiento

humano, está en contraposición directa con las ideas de un progreso dialéctico de la historia y del individuo. No parece casual la acogida que tuvo en los círculos literarios y artísticos, cuyo prestigio se vio disminuido por el triunfo de la ciencia y de la técnica. Al materialismo triunfante de la modernidad, los artistas respondieron con actitudes tendientes a la aristocracia espiritual, como sucedió con el modernismo español e hispanoamericano.

La crítica a la modernidad será continuada por Nietzsche, quien señala un punto central del nuevo estadio humano. Si la ciencia ha suplantado a la religión, y la idea de la existencia de Dios no entra en los cánones del racionalismo imperante, entonces el ser humano se encuentra solo (Žižek sostiene que la idea es, más bien, “Dios nos ha abandonado” (Fiennes). Esta soledad lo obliga a construirse a sí mismo más allá de sus límites, a convertirse, con la voluntad de potencia, en un *Übermensch*: que se ha traducido algo ambiguamente como “superhombre”. Más que el dominador de los otros animales y de la realidad circunstante, el ser humano se presenta como un huérfano de la creación, obligado a superarse a sí mismo.

Por tanto, logocentrismo, antropocentrismo y patriarcado comienzan a vacilar, en el seno mismo de la modernidad. Una de las ideas centrales de esta etapa de la historia será la de la unidad entre sujeto y razón, con la voluntad como instrumento operativo. Hay que citar nuevamente a Aristóteles, como fuente original de la idea de que, así como el ser humano se divide en cuerpo y alma, se divide también entre razón y voluntad; entre pensamiento y deseo. La idea se vuelve una columna de lo moderno: con la racionalidad, el hombre aplica su voluntad para lograr sus deseos. De allí dos frases populares: “querer es poder” y “el hombre es el arquitecto de su propio destino”.

Sin embargo, a principios del s. XX, las propuestas psicoanalíticas de Sigmund Freud ponen en seria crisis la idea del “sujeto centrado”, ese que aplica su voluntad a los dictados de la razón, en una unidad indestructible. En efecto, Freud descubre que, entre sujeto y razón, existe un tercer elemento que nadie había contemplado hasta ahora. Ese elemento está compuesto por todas las experiencias del individuo, en modo particular, las sufridas en los primeros cuatro años de vida. Puesto que la mayoría de los seres humanos olvida tales experiencias, deposita en un sector no consciente de su cerebro también los traumas (“heridas”) que ha sufrido en tal período y que (este es el aporte principal de Freud) determinan la conducta del individuo con la misma potencia de la razón. En resumen, muchas de nuestras acciones son provocadas por una parte de nosotros mismos que está oculta a nuestra conciencia (Gallegos 891-907). La ruptura de la unidad sujeto-razón se acompaña a otra ruptura, no menos importante: la de la razón instrumental. Uno de los presupuestos básicos de la modernidad era la separación entre el sujeto y el ambiente, según la cual el sujeto se constituía como dominador del ambiente (Wellmer 103-140).

A partir de los años Cincuenta del s. XX se comenzó a constatar que el progreso dialéctico preconizado por Hegel no podía ser infinito, porque los elementos naturales componen un número finito. En otras palabras, el progreso material y el dominio de la naturaleza comportaban la destrucción del ambiente y paradójicamente, la destrucción misma del ser humano. La tercera ruptura es la lingüística. La antigua idea de que “la palabra es la expresión de un concepto” fue puesta en duda, a finales del s. XIX, por Ferdinand de Saussure (30 y ss.), y definitivamente archivada con la teoría de los juegos del lenguaje de Wittgenstein (21). Si en psicología, en ecología y en lingüística la unidad del sujeto centrado se resquebrajaba, será Heidegger (137) quien hará vacilar los cimientos del cientificismo y de la racionalidad con su puesta en cuestión de la capacidad del lenguaje para captar lo real.

La puesta en cuestión de los presupuestos de la modernidad implica, también, la puesta en cuestión del logocentrismo, el antropocentrismo y del patriarcado. La cultura contemporánea, con la crítica de Derrida a estos tres postulados modernos, ha implicado el desarrollo de un importante instrumento crítico: la desconstrucción (387). En el campo del análisis literario, no se trata más de ejercitar la crítica “científica”: partir del texto mismo, analizarlo y regresar al texto, como en la propuesta de Leo Spitzer (7-53). La desconstrucción practica un estudio del texto en sus relaciones múltiples con todos los otros elementos de la cultura, en un esfuerzo interdisciplinar por abarcar los intercambios múltiples de la palabra artística con el mundo.

A este punto, es necesario regresar al principio: la narración. Quizá el mejor ejemplo para ilustrar el auge de la narrativa en el mundo contemporáneo sea el debate sobre el relato en la historiografía. Desde los años cincuenta del s. XX, la escuela de los Annales, en Francia, señaló el problema del uso de la narración en esa rama del saber, pues, como proponen Braudel (28) y Marc Bloch, la narración histórica se vale de las mismas técnicas narrativas de la literatura de ficción. Más adelante, Hayden White (35) y sobre todo Paul Ricoeur (286) ponen en discusión la validez de la palabra como instrumento de relación de la realidad. La relativización del saber, en la época contemporánea, hace hablar de “narraciones” en lugar de “hechos”, narraciones relativizadas según el punto de vista del narrador.

### **Narración y neurociencia**

El análisis de la narración ha sido emprendido por quienes han puesto en relación los últimos descubrimientos de la neurociencia con la literatura, y los resultados han sido sorprendentes, pues muchas de las virtudes atribuidas a la

literatura en la antigüedad han sido confirmadas por las observaciones de los neurocientíficos contemporáneos.

Valga un ejemplo, proporcionado por Fletcher en su *Wonderworks* (27-30). Luego de explicar las virtudes literarias del *Edipo Rey*, de Sófocles, Fletcher examina la tragedia griega a la luz de los últimos descubrimientos de la neurociencia. Estoy bien consciente de que la obra es una tragedia, por tanto, una obra de teatro para ser representada. Sin embargo, también es cierto que contiene una narración: el descubrimiento, hecho por Edipo, de sus orígenes y del cumplimiento de la profecía que acompañó a su nacimiento. Explica Fletcher que, cuando los griegos iban al teatro, podían experimentar la satisfacción de sentirse a gusto (a causa del gozo estético provocado por la obra de arte) y podían experimentar, también, la sensación de sentirse menos mal. Esta última experiencia era una operación consistente en vaciar el cerebro de experiencias negativas, como pena y ansiedad. En términos psiquiátricos: sentirse a gusto proviene de un aumento del bienestar, mientras que sentirse menos mal proviene de un mejoramiento de la salud mental, la condición psicológica fundamental para el bienestar del espíritu y para el funcionamiento cotidiano (Fletcher 25). Aristóteles había identificado uno de los resultados terapéuticos más importantes de la tragedia: la catarsis, entendida como una liberación de los sentimientos de miedo. En efecto, en la medicina antigua, *catharsis* significaba “purgante”. En el caso de la tragedia, un desahogo de los sentimientos de miedo ancestral y actual, bien presentes en la época (400 años antes de Cristo).

Naturalmente, el miedo puede ser un válido auxilio para salvar la vida. Los mecanismos que implementa delante de un peligro son la solución natural para actuar en nuestra defensa. Existe, sin embargo, un miedo insano, que proviene de experiencias traumáticas, y que deja una huella indeleble en el cerebro: es el llamado síndrome de estrés postraumático. Ese tipo de miedo, caracterizado por sentimientos predominantes de desamparo, aislamiento e hipervigilancia, está asociado a manifestaciones de ansia, rabia y depresión. Por desgracia, no existen terapias universales para tal síndrome, pero los últimos estudios psiquiátricos han realizado un par de hallazgos bastante importantes.

El primer hallazgo es que puede ser terapéutico revivir el trauma, en la memoria. Es lo que en términos psiquiátricos se llama “revisión autobiográfica”. Al contrario de lo que podría pensar, el trauma es indeleble, y la solución no es tratar de cancelarlo de nuestros recuerdos. La “revisión autobiográfica” es un esfuerzo por controlar las emociones negativas producidas al revivir el suceso y enseñar al paciente a convivir con él.

El segundo hallazgo es una técnica inventada por la psicóloga Francine Shapiro, a finales de los años Ochenta, llamada *eye movement desensitizing and re-*



*processing* (EMDR), que consiste en un movimiento a péndulo de los ojos mientras se rememora el trauma. En experimentos de laboratorio, se ha demostrado que tal movimiento puede estimular una pequeña región de nuestro cerebro, el circuito superior colículo-mediodorsal del tálamo, que ayuda a atenuar el miedo. Los resultados clínicos del EMDR han sido tan eficaces que el tratamiento ha sido recomendado por la Asociación Norteamericana de Psiquiatría, la Organización Mundial de la Salud y el Departamento de Asuntos de los Veteranos.

Fletcher señala que estos dos hallazgos están incorporados en la antigua tragedia griega. Dicha manifestación artística nos empuja a visitar nuestro pasado, a través de la representación de eventos fuertemente traumáticos, como suicidios, asesinatos y asaltos, interpretados por cantos corales, por ejemplo, este de *Agamenón*, de Esquilo:

Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento. Del corazón gotea en el suelo una pena dolorosa de recordar e, incluso a quienes no lo quieren, les llega el momento de ser prudentes (380).

El público estaba sentado en un anfiteatro al aire libre, rodeado de amigos y familiares, y todos escuchaban este recuerdo de las adversidades sufridas: “que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento”, en un ambiente que los sustraía de las presiones de la vida diaria para colocarlos en una gran comunidad protectora. Los espectadores no solo escuchaban este *memento*, sino que también lo veían. En efecto, el coro estaba formado por veinte actores, que no solo cantaban, sino que también danzaban. En un amplio espacio llamado *orquestra*, los actores oscilaban de un lado a otro del escenario, haciendo que los ojos de quien participaba se movieran de un lado a otro, rítmicamente, como en la técnica del EMDR. Fletcher advierte que esto no significa que la tragedia griega era específicamente terapéutica sino que sus efectos pueden ser tan positivos que, en los últimos años, las tragedias han sido representadas delante de veteranos de guerra, afectados del SPTD, con resultados beneficiosos.

A estas dos características, hay que añadir una tercera, que vuelve mucho más eficaz el tratamiento. Es lo que Fletcher llama el *Hurt Delay*: “la herida postergada”. El caso de *Edipo Rey* ilustra esa característica. Cuando la tragedia comienza, todos sabemos las terribles revelaciones que serán descubiertas por Edipo. En cierto sentido, poseemos una cierta omnisciencia, como si fuéramos los pequeños dioses de ese mundo circunscrito. Y, con nosotros, lo sabe el coro, que constantemente advierte a Edipo acerca de su *hybris*, esa obcecada búsqueda de la verdad parecida a la soberbia, que va a estallar al final de la tragedia. Hay dos cuestiones importantes, aquí. En primer lugar, la conciencia del espectador, que todo lo sabe, y que sabe también que aun de esos grandes dolores se

puede salir. Sin esa conciencia de ser superior al trauma, nadie puede curarse de él. Y la segunda, la más importante, es la constante intermediación del coro, un grupo de personas que cuida al protagonista, que lo trata de proteger, que lo advierte y lo consuela. A un cierto punto, el coro dice: “Entendemos tu dolor; es una catástrofe detrás de otra”. Y Edipo responde, con gratitud: “Oh, amigo, tú todavía eres mi constante cuidador”. Sobre todo, el coro dice a Edipo: “No estás solo”. Ese abrigo que los demás nos pueden dar en los momentos más difíciles es la clave para poder salir de situaciones de extremo dolor espiritual. Ellos conocen nuestra herida cuando nosotros aun no sabemos nada, cuando es una “herida postergada”. Y es eficaz terapéuticamente no solo para quien está sufriendo, sino también para nosotros mismos: «cuando experimentamos nuestra habilidad para asistir a los otros en su trauma, incrementamos la confianza en nuestra habilidad para manejar nuestro propio trauma» (Fletcher 30).

### **La narración en la postmodernidad**

Para terminar, volvamos a la cuestión inicial: la narración. Para hablar de la narración, necesitamos reflexionar sobre tres conceptos que definen las diferentes actitudes de la modernidad y la postmodernidad. Ellos son: la verdad, la veracidad y la verosimilitud. Digamos que, según el pensamiento de la modernidad, basado en la ciencia, verdad es todo aquello que se puede probar científicamente. De la misma forma, la veracidad es todo aquello que puedo comprobar documentalente. Mientras que verosimilitud es aquella construcción discursiva cuya configuración artística es lo suficientemente convincente como para hacerme creer que lo dicho parece verdad. Si yo afirmo que he nacido en tal fecha, para que esa afirmación sea veraz tengo que exhibir un documento, como el acta de nacimiento, que funciona como prueba documental de dicho aserto. En cambio, si yo escribo una narración ficticia en primera persona, tengo que inventar una forma del discurso verosímil, no necesariamente veraz, sino dicho de manera que parezca la verdad. Es la llamada “verdad literaria”.

Una de las cuestiones que caracterizan a la postmodernidad es su puesta en cuestión de la verdad. Podemos observar esta posición en Jacques Lacan, heredero de Sigmund Freud y de Martin Heidegger. Lacan elabora el siguiente razonamiento: el único punto de encuentro entre paciente y psicoanalista es la palabra. Cuando el paciente relata los acontecimientos de su vida, tiene, como solo instrumento, el lenguaje. De allí que el psicoanalista no trabaja sobre los hechos, sino sobre las palabras del discurso del paciente (25). De hecho, el trabajo del psicólogo o del psiquiatra, en el diálogo terapéutico, es del todo similar al del crítico literario: análisis de metáforas, imágenes, metonimias, alegorías. Como

el crítico literario, el psicoanalista procede a la deconstrucción del discurso del paciente y a la reconstrucción de ese discurso, al ponerlo en relación con otras experiencias y con la teoría psicoanalítica. Uno podría preguntarse, con legitimidad, qué tiene que ver esa operación con la verdad.

La constatación de Lacan podría extenderse (si seguimos el razonamiento de Heidegger) a todos los campos del saber. La única manera que un científico, de cualquier materia, tiene, para comunicar el resultado de sus investigaciones, es el lenguaje. Incluso una rama muy abstracta, como la matemática pura, tiene un lenguaje específico, hecho de funciones, fórmulas y ecuaciones. No digamos las llamadas ciencias humanas. Si todos los científicos usan un lenguaje, significa que enfrentan la aporía de la palabra, es decir, la aporía del signo. Un signo es una representación abstracta de otra cosa, diferente al signo. Dicho en manera brutal y simple: el signo no es la cosa. En célebre frase, Korzybsky lo había dicho: «el mapa no es el territorio» (Pula xvii). Es una representación del territorio en una escala bastante menor. De igual manera, para usar otra metáfora: “la palabra perro no muerde”.

En el período postmoderno, y también después de la postmodernidad, la correspondencia entre palabra (o, mejor, signo lingüístico) y lo real, resulta fuertemente en discusión. Parafraseando otra célebre frase de Korzybsky («Cuando usted dice que una cosa es, en realidad no lo es») (Pula xvii) cuando uno dice “este es un hecho”, en realidad, no es un hecho, sino una palabra que denomina a ese hecho. Y si es una palabra, entonces estamos hablando de un signo lingüístico, un fonema o una serie de fonemas que representan a lo real, pero que no son lo real. Esa profunda desconfianza en la palabra para nombrar el mundo viene ciertamente de Heidegger, en los tiempos recientes, pero nace, en la época moderna, con las dudas de Descartes, expuestas al principio. Tal desconfianza deriva en el relativismo típico de la contemporaneidad.

En virtud de ese relativismo, no se habla más de “verdad”, sino de “narraciones” o “narrativas”. Según tal posición, todos los razonamientos que he expuesto constituyen una narración, a la cual puede contraerse otra, alternativa o contraria. ¿Cómo, entonces, establecer la validez de una narración? Si seguimos a Lacan, tendremos que volvernos agudos críticos literarios, para desmontar la narración según sus técnicas (de las cuales he hablado extensamente) y sobre todo según un análisis de sus metáforas, imágenes, símbolos y alegorías. O, para seguir a los llamados “nuevos filósofos franceses”, establecer cómo esa narración se relaciona con el mundo circunstante, en todas sus manifestaciones: la política, el territorio, la sexualidad, el cuerpo, la etnia, la historia. La aspiración no sería más buscar la verdad de un determinado producto humano, sino su coherencia con todas las fuerzas que lo rodean. Un archipiélago de narraciones fuertemente entrelazadas cuya “verdad” reside en la potencia expresiva.

### Obras citadas

- Aarne, A. (1961): *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*. S. Thompson (Trans. and Elarged). Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Aristóteles (1997): *La política*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Braudel, F. (1991): *Escritos sobre historia. Posiciones de la historia en 1950*. México: FCE.
- Campbell, J. (2012): *L'eroe dai mille volti*, 1949. Torino: Lindau.
- Derrida, J. (1987): Lettre á un ami japonais. En *Psyché. L'invention de l'autre* (pp. 387-394). Paris: Galilée.
- Descartes, R. (2014): *Discorso sul metodo*. E. Mazza (Trad. e Ed.). Introduzione di C. Borghero. Torino: Einaudi.
- Eijembaum, B. (1968): Teoria della prosa. En T. Todorov, *I formalisti russi* (pp. 231-247). Milano: Einaudi.
- Esquilo (1986): *Tragedias*. Madrid: Gredos
- Fiennes, S. (Ed.) (2012): *Guida perversa all'ideologia* (doc.). Protagonista: Slavoj Žižek. Italia: Cecchi Gori Home. Video.
- Fletcher, A. (2022): *Wonderworks, Literary Invention and the Science of Stories*. New York: Simon & Schuster.
- Freud, S. (1996): *Lo inconsciente*. En S. Freud, *Obras Completas*, 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gallegos, M. (2012): La noción de inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 15, 4, 8, pp. 91-907. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=233025245010> (Consultado el 11/05/2022).
- Genette, G. (2006): *Figure III*. Torino: Einaudi.
- Heidegger, M. (1958): Hölderlin y la esencia de la poesía. En M. Heidegger, *Arte y poesía* (pp. 125-148). México: Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, R. (1966): *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Kant, E. (2016): *Crítica de la razón pura*, 1904. P. Ribas (Introd., trad., notas e índices). Madrid: Taurus.
- Lacan, J. (2005): *De los nombres del padre*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Lucas, G. (Dir.) (1977): *Star Wars: Episode IV. A New Hope*. G. Lucas (Guión).
- Preston, A. (2019, 16.4): *Review of The Scienze of Storytelling*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/16/science-of-storytelling-will-storr-review> (Consultado el 13/05/2022).
- Propp, V. (1966): *Morfologia della fiaba*, 1928. Torino: Einaudi.
- Pula, R. P. (1958): Preface to A. Korzybski, *Science and Sanity, An Introduction to Non Aristotelian Systems and General Semantics* (p. XVII). New York: Institute of General Semantics.
- Ricoeur, P. (1988): *Tempo e racconto 3: Il tempo raccontato*. Milano: Jaca Books.
- Saussure, F. (2009): *Corso di linguistica generale*. T. De Mauro (Ed.). Roma-Bari: Laterza.
- Schopenhauer, A. (2013): *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Torino: Einaudi.
- Shklovskij, V. (1968): La struttura della novella e del romanzo. En T. Todorov, *I formalisti russi* (pp. 205-227). Milano: Einaudi.
- Spitzer, L. (1968): *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.
- Storr, W. (2020): *La scienza dello storytelling*, 2019. Torino: Codice.
- Thompson, S. (1946): *The Folktale*. New York, Holt: Reinhardt & Winston, Inc.
- Wellmer, A. (1988): La dialéctica de modernidad y postmodernidad. En J. Picó (Compilación), *Modernidad y postmodernidad* (pp. 103-140). Madrid: Alianza.
- White, H. (1988): La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia. En P. Rossi (Ed.), *La teoria della storiografia oggi* (pp. 33-78). Milano: Il Saggiatore.
- Wittgenstein, L. (2021): *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi.