

¿Por qué narramos?

Responder que narramos porque la tendencia a narrar nos acompaña desde siempre –o por lo menos desde cuando nos convertimos en homo sapiens– es igual a decir que andamos en dos piernas porque la tendencia a hacerlo nos acompaña desde esa misma época. Si a algún despistado le parece ingeniosa esa respuesta, le costará fijarse en el asombro de que narramos porque sí, o sea, gracias a un argumento que se muerde la cola.

Para ser honestos con el ejemplo, caminamos erectos por una adaptación a los ambientes de nuestro antepasado evolutivo, y debemos suponer que narramos por lo mismo: de alguna manera, teníamos que organizar nuestra experiencia para orientarnos en el tiempo y el espacio de los que ya empezábamos a ser conscientes.

Al liberar nuestras manos, y desarrollar un cerebro muy grande para un mono promedio, dimos un salto a un mundo simbólico que es obra propia. El resultado fue un entramado cultural lleno de significados que configuró nuestra psiquis. En eso, la aparición del lenguaje jugó papel clave.

* Comunicador social y periodista. Magister en Comunicación de la Universidad del Norte. Trabajó en medios como La Libertad, Diario del Caribe, El Tiempo y El Universal de Cartagena. Docente de periodismo de la Universidad del Norte. Es autor del libro *En este mundo historial* (2010), editorial La Cueva. El texto guía *El camino de la crónica*, dos ediciones (2017 y 2020, ediciones Uninorte).

¿POR QUÉ NARRAMOS?

Y primero fue un mundo sin escritura que no alcanzamos a imaginar tan habituados como estamos a registrar por escrito los sonidos de la lengua, como nos advierte Walter Ong. Así, por ejemplo, cuando escuchamos “perro” se nos viene a la mente no solo la imagen del animal, sino que evocamos, letra por letra la secuencia gráfica del nombre. Es decir, la vinculación con el registro gráfico es automática. Eso lo entendería mejor quien está tratando de aprender un idioma extraño. En ese mundo sin escritura, pero con el lenguaje como sistema simbólico primario, se desarrolla la capacidad de manejar lo ausente a través de la representación. El presente se experimenta como una transición entre lo que fue y lo que será. Se es consciente de una línea de tiempo proyectada hacia el futuro, y sobre eso se construyen tanto la individualidad como el sentido colectivo. Esa disposición secuencial pasa a ser el modo preferencial de pensamiento con el que le damos sentido a la existencia.

Eso nos lo advierte, de paso, el filósofo catalán Joan-Carles Mélich. Dice él: es imposible responder la pregunta “¿quién soy?” (ni de manera individual ni colectiva) al margen de la memoria, al margen del pasado recordado, al margen del pasado narrado. Somos narración andante, vamos avanzando como historia individual dentro del gran teatro del mundo al que hemos sido arrojados. Somos actores de nuestra propia historia y no tenemos más remedio que serlo.

Y así ha sido en todo tiempo y lugar. Cuando nuestra especie se refugiaba en cavernas, lo que hacía, para registrar sus idas y venidas -sus lances y trances-, para tenerlos como guía o referencia, era lo que hoy se conoce como arte rupestre, escenas de caza, por ejemplo o relación de animales, que no son sino testimonio de la experiencia complicada de esos días. Ese fue el relato primario, a

través de un ejercicio pictórico que ya cumplió 35 mil años.

El horizonte se amplió con el excepcional código lingüístico. Dice la investigadora española Marta Llorente, que, al examinar la manera en que nuestros abuelos homínidos distribuían sus espacios, los ritmos implicados del movimiento permiten interpretar cómo el espacio recorrido se insertaba en la memoria de las primeras comunidades. “Los caminos que, aún con extremo esfuerzo, puede recorrer un individuo a lo largo de la vida probablemente constituyen el argumento de los primeros relatos”, asegura ella.

Pero con todo y su complejidad, el lenguaje de sonidos no alcanzaba para transmitir conocimientos de manera ordenada y efectiva entre padres e hijos o entre una generación y otra. La fugacidad de la lengua, imposible de congelar en tanto sonido, obligaba a la adopción de recursos nemotécnicos asociados con el ritmo, la repetición y la acumulación de palabras y frases. Los cantores arcaicos (los aedos griegos, por ejemplo) eran especialistas en eso. La concepción y reproducción de esa experiencia vital no tenía más remedio que el orden secuencial para conservarse en la mente: es la disposición de un hecho después otro, es decir, la narración como la conocemos hoy.

Con esta modalidad instalada en la conciencia, se empiezan a llenar los vacíos de lo desconocido. Los orígenes ancestrales se vuelven una proyección de la realidad vivida y nacen los mitos. Lo mismo pasa con la incertidumbre de lo que vendrá. Construidos de esa forma, los mitos permean la psiquis humana. La narración asume, entonces, una labor terapéutica, pues brinda un orden en el caos, un alivio frente al absolutismo de la realidad, como lo denominó el filósofo alemán, Hans Blumenberg, gran estudioso de los mitos

Tendrían que llegar los griegos para que el pensamiento lógico científico -el que el psicólogo norteamericano Jerome Bruner denomina paradigmático- se abriera camino y reclamara sus espacios. Hasta ese momento del siglo VIII antes de Cristo, cuando los griegos entraron en contacto con los fenicios y adaptaron los signos contables de estos comerciantes del mar para construir el primer alfabeto, todo había sido tradicional oral. Las gestas míticas de tiempos de dioses y héroes pudieron, por fin, consignarse por escrito, con lo que se inició la literatura en las obras de Homero, y el pensamiento se pudo concentrarse en otras posibilidades.

La singularidad griega en el manejo del Estado, con la deliberación y el examen horizontal de las decisiones en el ágora, catapultaron el nacimiento de la filosofía; pero con Platón a la cabeza en el siglo IV antes de Cristo, ese pensamiento lógico y ordenado, más cercano, según él, a la trascendencia de ideal y perfecto, actuó en desmedro de la narrativa, considerada esta como un ejercicio de suplantación. La imaginación en juego no era lo recomendable a la luz de la metafísica platónica. A su juicio, eso distorsionaba el acceso a las esencias. Si hubiera sido por él, manda a quemar los libros creativos, poéticos y retóricos. Con todo y eso, el gran filósofo escogió, para escribir, los modos expresivos de la puesta en escena del teatro. Esta gran sombra filosófica que nos cubre todavía en occidente alcanzó el cenit con Aristóteles, alumno destacado de Platón. Este capital filósofo, a pesar de haber producido las primeras grandes reflexiones de lo mimético a partir de Homero, Herodoto, los sofistas y la tragedia, sentó las bases definitivas de la lógica como pensamiento ordenado. A partir de allí, se instaló para siempre el pensamiento paradigmático que impulsó el desarrollo de la ciencia y la tecnología.

Pero los esquemas narrativos no murieron, sino que se proyectaron de manera distinta a partir de la aparición de la escritura. El psicólogo norteamericano, Jerome Bruner dice que ambos pensamientos se usan, cada uno, en su momento, y sus proporciones de uso dependen de cada énfasis y cada circunstancia. Por su parte, el antropólogo catalán Lluís Duch va un poco más allá y asegura que logos (pensamiento paradigmático) y mythos (pensamiento narrativo) han pasado a co-implicarse: hay logos en el mito y mito en el logos. El ser humano, a su juicio, es logo-mítico.

¿Pero de dónde surge el problema de lo mal respondida que suele ser la pregunta de por qué narramos? Quizás de que, en el plano educativo, el abordaje de las narraciones está contaminado por el entendido de que son un ejercicio de decoración. Se va más por la forma expresiva que por sus implicaciones mentales. Eso es hijo de la tendencia a considerar el arte como si las obras de su expresión estuvieran desconectadas de la experiencia que las hizo posible. Esa la advertencia que nos ha llegado desde el pragmatismo norteamericano, con John Dewey a la cabeza, y nos sirve para examinar el caso. Dewey nos recuerda, por ejemplo, que el mundo está lleno de cosas indiferentes y hasta hostiles a la vida humana. Así se configura la experiencia. Porque esos procesos por los que la vida se mantiene tienden a arrojarla fuera de su ajuste con su entorno. Sin embargo, si la vida continúa y al continuar se ensancha, hay una superación de los factores de oposición y conflicto, hay una transformación de dichos factores en aspectos diferenciados de una vida más altamente poderosa y significativa. Eso se llama experiencia, y en nuestro caso, pone en evidencia una dimensión dramática propia de la narrativa.

¿POR QUÉ NARRAMOS?



¿Estás ahí? de Timothy Hall

Agrega Dewey: “La maravilla de lo orgánico, de lo vital, la adaptación a través de la expansión (en vez de la contracción y la acomodación pasiva) se realiza efectivamente. Aquí está el en germen el equilibrio y la armonía alcanzada a través del ritmo. El equilibrio no se adquiere mecánicamente y de un modo inerte, sino a partir de la tensión y a causa de ella”. O sea que como consecuencia de una transacción con nuestros entornos estamos en constante reajuste para mantenernos con vida. Es como si quedara claro que el teatro no imita la vida, sino al revés: tenemos que actuar dentro de una obra de teatro a la que hemos sido arrojados y que algún día abandonaremos. Dicho de otra manera, nos queda otro remedio que asumirnos, comprendernos y construirnos de manera narrativa.

Pero, como dice el antes mencionado Bruner, en la mayoría de las escuelas, las artes de la narración- la canción, el teatro, la ficción, lo que sea- son tratadas no como expresiones de la modalidad capital para entendernos, sino como algo “para aderezar el ocio”, a veces,

incluso, como algo moralmente ejemplar. Y ocurre eso con todo y que enmarcamos las explicaciones sobre nuestros orígenes culturales y nuestras más celebradas creencias en forma de historia, “y no es solo el contenido de estas historias lo que nos engancha, sino su artificio narrativo”.

Nuestra experiencia inmediata, lo ocurrido ayer o el día anterior, se enmarca en la misma forma relatada, nos recuerda Bruner sin parar. Por eso, toca darle la vuelta a la manera en concebimos la narración y empezar a entenderla no solo como ejercicio expresivo en la letra o el dibujo, sino como producto singular de la conciencia humana, “que impone orden y coherencia a nuestras experiencias en nuestro espacio y nuestro tiempo”, como dice Duch. No es solo decoración, entonces, sino algo capital y definitivo.

La narración ha sido –y será siempre- la forma expresiva privilegiada e insustituible para la constitución histórica del rostro cambiante y pasible del ser humano. Y lo es porque otorga orientación y significación a

todas las experiencias humanas desde el nacimiento. Dicho en palabras de Duch, "los humanos tenemos una continua necesidad de narraciones para presentarnos y representarnos a los otros y a nosotros mismos descubriendo al mismo tiempo nuestra propia mortalidad".

La experiencia humana tiene carácter temporal, nos recuerda también el filósofo francés Paul Ricoeur. El mundo desplegado en toda obra narrativa es temporal. Es su trilogía magna 'Tiempo y narración', este autor subraya la circularidad de este enunciado: "El tiempo se hace humano en cuanto se articula en modo narrativo". A su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal. En últimas, las personas construyen su identidad a través de la narración de sus vidas. La continuidad temporal y la coherencia narrativa son esenciales para la comprensión de uno mismo.

Pero, sobre todo, insiste Ricoeur en que la narración no solo remite al ejercicio de contar una serie de eventos dispuestos en orden secuencial con la operación mediadora de la trama que le imprime dirección y coherencia. Es, más que todo, un proceso complejo de imitación, interpretación y construcción de significado a través del tiempo.

Y en este punto, llegamos a otro aspecto que nos configura como narradores inevitables: la particularidad genérica, una de las raíces más profundas a partir de las cuales las construcciones narrativas dan forma a las realidades que crean.

Este es un asunto trabajado por autores de todas las especies, como el psicoanalista suizo Carl G. Jung, por ejemplo, y que le han merecido críticas por venir de quien vienen; pero que es fácilmente observable en las películas de hoy. Es como si dijéramos que los patrones narrativos siempre son los

mismos, que se heredan. Cualquier cuento que parezca nuevo, es, en realidad, el mismo de otras épocas y de otros espacios, pero contado por otros narradores y representado por diferentes autores.

En la Epopeya de Gilgamesh, el primer gran relato registrado del que tenemos noticia (2.500 años antes de Cristo en Mesopotamia), aparece, por ejemplo, el proceso de humanización de una bestia (Enkidu) como consecuencia del amor de una mujer. Con todas las variaciones por matices y adaptaciones, hemos visto eso en La Bella y la Bestia, en King Kong y en Hulk y lo apreciamos, también, cada vez que llevan al cine la vida de un genio o un gran personaje de la historia (John Nass, Alfred Hitchcock, Stephen Hawking y un largo etcétera): es lo mismo: el amor de una mujer como polo a tierra del gigante. Este arquetipo narrativo, y varios otros, como el periplo del héroe (iniciado por el mismo Gilgamesh y llevado a la cumbre con Ulises en la Odisea de Homero) continúan siendo efectivos, como es harto evidente.

Las narraciones, vistas así en cuanto modelos, tratan de (o se "actualizan" en) casos particulares. Estos casos particulares actúan como vehículo de la actualización narrativa, en historias que se construyen como ajustadas a géneros o tipos: chico-malo-seduca-a-chica-guapa, camorrista-se lleva-su-merecido, el-poder-corrompe, lo que sea.

Bruner defiende este aspecto con dos argumentos: el primero es de sentido común: ciertas historias, sencillamente, se parecen, se asemejan a versiones de algo más general, por muy particulares que sean. Inevitablemente, las historias recuerdan a la gente, otras iguales. ¿Son las distintas versiones del relato chico-malo-chica-guapa nada más que instancias de un tipo natural, en la medida en

que las Golden Delicious, Granny Smith y Cox Pippins son versiones del tipo natural manzana? Entonces, ¿qué clase de categorías son los géneros? El segundo argumento plantea ese problema. Afirma que los caracteres y episodios de las historias toman sus significados de; son “funciones” de; estructuras narrativas que abarcan más.

Las historias como totalidades y sus “funciones” constructivas son, en este sentido, elementos de tipos más inclusivos. El protocolo de chico-malo-seduca-a-chica-guapa requiere episodios de relleno y una serie de ellos servirá apropiadamente. La “tentación de la chica guapa” se puede obtener haciéndole un regalo caro, hablándole de tu Rolls Royce, mencionando a amigos famosos y demás siguiendo con la lista. El propio regalo caro pueden ser orquídeas exóticas, un palco en la ópera o incluso un cordel de oro interminable.

En resumen, dice Bruner, los detalles particulares de una narración se logran al cumplir una función genérica. Y es a través de este “cumplimiento de una función” que los detalles narrativos se pueden variar o “rellenar” cuando son omitidos.

¿Qué son entonces los géneros y dónde están? ¿Cómo reconciliamos sus variadas caras? Asegura Bruner que, por una parte, un género “existe” en un texto; en su argumento y su forma de narrar. Por otra, “existe” como forma de dar sentido a un texto; como algún tipo de “representación” del mundo. ¿Pero no están también “en el mundo” los géneros? ¿No hay conflictos de lealtad, espirales de codicia, corrupciones del poder? Bueno, no en ese sentido. Para cualquier relato, se puede “leer” cualquier realidad narrativa de diversas maneras, convertida en cualquier género: comedia, tragedia, romance, ironía, autobiografía, lo que sea.

Hannah Arendt, filósofa alemana, dice que

responder a la pregunta “¿quién?” es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el “quién” de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del “quien” no es más que una identidad narrativa, que, como todo relato, implica los cinco elementos expuestos por Burke: protagonista, escenario, acciones, instrumentos e intenciones. Estamos hablando de un plano secuencial, que como ya vimos con Dewey, es susceptible de desajustarse a cada rato a partir del conflicto en que pueden entrar dos o más de estos elementos. Es entonces cuando se dispara la narración para explicarlo todo, para devolverle la condición canónica al hecho. Por eso es que, como dice Duch, y como hemos dicho antes, explicación y relato (logos y mythos; pensamiento paradigmático y pensamiento narrativo) se co-implican, son las dos caras de una misma moneda.

Podemos ir concluyendo que la narración está tan pegada a la vida humana –privada, colectiva, histórica, incierta, ambigua, contingente y vulnerable- que estamos obligados a ser narradores. Y sigue siendo la manera más efectiva de acercarnos, de reconocer al otro en el discurso público, y dar testimonio, de crecer interiormente o mostrar las dimensiones existenciales que nos acercan en medio de la diversidad.

Richard Rorty, un neopragmatista norteamericano que nos dejó bases muy creativas para entender el papel de la narrativa en nuestros tiempos, dice que en el proceso de llegar a concebir a los demás seres humanos como “uno de nosotros” y no como “ellos” depende de una descripción detallada de cómo son las personas que desconocemos y de una redesccripción de cómo somos nosotros. Agrega este autor que eso no es una tarea de una teoría, sino de géneros tales como la etnografía, el informe periodístico, los libros

de historietas, el drama documental y, especialmente, la novela.

Subraya que ficciones como las de Dickens, Olive Schreiner o Richard Wright nos proporcionan detalles acerca de las formas de sufrimiento padecidas por personas en las que anteriormente no habíamos reparado. Y ficciones como las de Pierre Choderlos de Laclos, Henry James o Nabokov nos dan detalles acerca de las formas de crueldad de las que somos capaces y, con ellos, nos permiten redescubrirnos a nosotros mismos.

Duch, al hablar de la importancia de la narrativa desde lo antropológico, suele traer a colación al psicólogo holandés Frederic Jacobus Johannes Buytendijk, quien destacaba que se podían extraer unas aportaciones psicológicas más importantes de las narraciones de Dostoievski o Tolstoi que de las típicas teorías académicas citadas en los manuales y publicaciones en torno a la ciencia social psicológica.

Así las cosas, agrega Duch, las auténticas narraciones se caracterizan por poseer un plus sapiencialmente activo, orientador y terapéutico. La ciencia, en cambio, no se propone la sabiduría, sino el conocimiento. Y en el caso de la novela, como dice el escritor checo Milan Kundera, “el novelista no es un historiador ni un profeta: es un explorador de la existencia”.

Con todo esto de telón de fondo, quizás hasta luzcan justificados los reclamos del coreano Byun-Chul Han, uno de los filósofos del momento: hay que rescatar la narración de la crisis actual en la que está sumida por cuenta del storytelling, que la ha convertido en un mero recurso de mercado, produciendo narraciones listas para el consumo inmediato, conectando los productos con las emociones humanas. Dicho a la manera de Daniel Kahneman, se evita el pensamiento reposado

tomando la vía de la mente rápida.

Pero con todo y la crítica -que puede ser válida o no- queda en evidencia, de nuevo, el recurso capital de la narración, que hasta en sus maneras más rápidas está al servicio de los marcos del comportamiento humano. La narración lo cruza todo, desde lo más complejo antropológico hasta lo más elemental del marketing pasando por lo psicológico en la construcción del yo.

El cristianismo, si lo recordamos bien, se soporta, de manera primaria, en los cuatro evangelios. En todos ellos, el personaje principal, Jesús de Nazaret, no solo aparece en escenas capitales donde podemos reconocerlo plenamente en narración dramática, sino que el mismo Jesús, para darse a entender, empleaba las llamadas parábolas, que no eran más que pequeños y certeros relatos con impactantes moralejas.

Si partimos de que lo narrado en los evangelios ocurrió hace más de dos mil años, es revelador comprobar que es el cristianismo -la estructura religiosa más extendida en la Tierra- se construyó a partir de un ejercicio narrativo. Y si hoy existe algún tipo de crisis en el cristianismo es porque ha dejado atrás la narrativa como soporte principal. Bueno, al menos así lo advierte el atrás mencionado Duch, quien era monje católico.

De manera que no solo nos ha tocado ser narradores para darle sentido a la realidad, sino que no tenemos más remedio que seguirlo siendo. La narrativa debe estar al alcance de la mano si queremos ser eficaces, impactantes; y si queremos lograr, de manera más profunda, modificar hasta el pensamiento más radical.



El mirador de Timothy Hall