

Too True to Be Good:

Cartografía narrativa

José Angel García Landa
Universidad de Zaragoza
<http://www.garcialanda.net>
2014

Comentaremos en este artículo la obra de George Bernard Shaw *Too True to Be Good* como modelo de cartografía narrativa, y especificaremos algo más esta noción conceptual desarrollada con vistas al análisis narrativo en un marco consiliente.¹ La noción de consiliencia ha sido desarrollada recientemente por E. O. Wilson en *Consilience* (1998) y ofrece un marco científico deseable, por las razones que allí se exponen, al que remitir las investigaciones de los fenómenos culturales. Para una exposición crítica más detallada del concepto de consiliencia y sus implicaciones narratológicas remitimos (preliminar o ulteriormente) a nuestro artículo "Consilience and Retrospection" (2013).

La cartografía narrativa consiste en la ubicación de un fenómeno narrativo (un texto narrativo en este caso) en el marco de una narratividad

¹ *Too True to Be Good: A Political Extravaganza*, drama de George Bernard Shaw (1931). En red en *Project Gutenberg Australia*, <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300591h.html> (24 dic. 2012). Abreviado *TTTBG*. Este artículo apareció en versión preliminar como una nota de blog en *Vanity Fea* (24 dic. 2012): <http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/12/too-true-to-be-good-cartografia.html>

general, o en el marco de la realidad entendida como gran narración o sistema de narraciones. La realidad es otras cosas, por supuesto, además de una gran narración o un sistema de narraciones; se trata aquí únicamente de un aspecto relevante de la realidad al que estamos prestando atención, o resaltando con nuestra atención. En trabajos anteriores hemos introducido el concepto de cartografía narrativa en relación con el análisis más específico del una de sus manifestaciones, el *anclaje narrativo*, y a ellos remitimos.²

Señalaremos también en este punto el parentesco y relación conceptual de la noción de cartografía narrativa, y de anclaje narrativo, con otras nociones de análisis conceptual desarrolladas por teorizadores como Schütz, Jameson, Berger y Luckmann, Bobrow, y Mukherjee, entre otros.

Los mapas narrativos que aplicamos a la realidad (así como los guiones, scripts o esquemas de acción más locales),³ y los procesos de [anclaje narrativo](#), pueden concebirse como uno de los mecanismos conceptuales utilizados para construir y mantener universos simbólicos, tal como éstos son teorizados por Berger y Luckmann en *The Social Construction of Reality*. El final del capítulo inicial sobre el fundamento del conocimiento en la vida cotidiana es interesante a este respecto; tratan allí de la estructuración temporal de la vida cotidiana.

² Ver bibliografía final, donde remitimos a notas que comentan diversos aspectos y relaciones de los conceptos de anclaje narrativo y cartografía narrativa.

³ Sólo podemos en este punto remitir al lector a las nociones de esquemas, *scripts* y marcos de acción desarrolladas por Bobrow, Goffman, Mandler, Herman y otros; esperamos que la relevancia de estas nociones para conceptualizar la noción de mapas narrativos sea lo suficientemente evidente. La noción de anclaje propuesta por Mukherjee, si bien diferente y de interés más psicológico, puede proporcionar un marco de relación con el estudio de las asociaciones mentales entre experiencias que también es necesario para una comprensión del anclaje narrativo.

Berger y Luckmann, en la tradición fenomenológica, ven en la temporalidad una propiedad intrínseca de la consciencia, pues el flujo de conciencia siempre está ordenado temporalmente, y además lo está en diversos planos o niveles. También es la temporalidad "externa" una propiedad del mundo social intersubjetivo:

The world of everyday life has its own standard time, which is intersubjectively available. This standard time may be understood as the intersection between cosmic time and its socially established calendar, based on the temporal sequence of nature, and inner time, in its aforementioned differentiations. There can never be full simultaneity between these various levels of temporality, as the experience of waiting indicates most clearly. (Berger y Luckmann 40-41)

La estructura de la temporalidad intersubjetiva es también compleja, y compleja es la relación establecida entre los diversos planos del tiempo psicológico y el tiempo público del mundo social. Es aquí donde Berger y Luckmann proporcionan una conceptualización que podemos relacionar con nuestra noción del anclaje narrativo. Nuestro tiempo personal tiene una historicidad, y debe constantemente ubicarse en el tiempo más general y público de la sociedad humana:

Also, the same temporal structure provides the historicity that determines my situation in the world of everyday life. I was born on a certain date, entered school on another, started working as a professional on another, and so on. These dates, however, are all 'located' within a much more comprehensive history, and this 'location' decisively shapes my situation. Thus I was born in the year of the great bank crash in which my father lost his wealth, I entered school just before the revolution, I began to work just after the Great War broke out, and so forth. The temporal structure of everyday life not only imposes prearranged sequences upon the 'agenda' of any single day but also imposes itself upon my biography as a whole. Within the coordinates set by this temporal structure I apprehend both daily 'agenda' and overall biography. Clock and calendar ensure that, indeed, I am a 'man of my time'. Only within this

temporal structure does everyday life retain for me its accent of reality. Thus in cases where I may be 'disoriented' for one reason or another (say, I have been in an automobile accident in which I was knocked unconscious), I feel an almost instinctive urge to 'reorient' myself within the temporal structure of everyday life. I look at my watch and try to recall what day it is. By these acts alone I re-enter the reality of everyday life. (Berger y Luckmann 41-42)

Esa estructuración temporal del día a día se basa en una determinada conceptualización de la realidad, y una determinada noción del universo, que sirven de trasfondo para enmarcar allí la posición, identidad y acción del sujeto. Una especie de *cognitive mapping* por utilizar el término de Jameson.⁴

La noción de *construcción social de la realidad* de Berger y Luckmann desarrolla conceptos apuntados por la fenomenología social de Alfred Schütz, y a ella hay que acudir también para una fundamentación teórica de la noción de mapas conceptuales y anclajes temporales. En esta línea de reflexión se ubican nuestras *cartografías narrativas* y *anclajes narrativos*.⁵

Schütz desarrolla el concepto husserliano de *tipificación* como concepto que explique nuestra construcción de una realidad intersubjetiva,

⁴ Ver el artículo de Fredric Jameson, "Cognitive Mapping" (1988) y nuestras apostillas al mismo. La *Cognitive Mapping* o cartografía cognitiva entendida al modo de Jameson supone por tanto la construcción de un mapa mental de las relaciones sociales en su conjunto, de la realidad humana vale decir, y de la manera en que se ubica en ella nuestra acción concreta. Lo propone como un marco necesario para una actuación política que tenga sentido: sin un sentido de la totalidad no sabemos hacia dónde movernos, dicho en sustancia. Incluimos en la bibliografía otros estudios que hacen uso de la noción de "cartografías" o "mapas" cognitivos, como Moretti, y Soria Aznar et al.

⁵ Sobre el tiempo social y psicológico en Schütz, nos basamos en en el libro de López Sáenz y el artículo de Hermida Lazcano; Berger y Luckmann también desarrollan las nociones de tipificación, mundo intersubjetivo, stock de conocimientos, etc.

aplicándolo a la construcción de un mundo social. La tipificación se aplica tanto a objetos y situaciones como a secuencias de acciones:

interpretamos las acciones de nuestros semejantes en términos de tipos de cursos de acción y de tipos personales; incluso establecemos autotipificaciones para entendernos con los otros sujetos, sin olvidar que todas las tipificaciones del pensamiento de sentido común forman parte de la *Lebenswelt* sociocultural e histórica. Su estructura determina, entre otras cosas, la distribución social del conocimiento. (López Sáenz, 197)

Para Schütz, como para Husserl, la experiencia no se da aislada, sino que siempre es contextualizada; también es ubicada de antemano gracias a las expectativas, que a su vez forman parte de nuestro *stock de conocimiento* consistente en múltiples tipificaciones de diverso orden. Cada individuo tiene su propio stock de conocimiento, ligado a su biografía y su trayectoria individual, y sin embargo éste es de naturaleza intersubjetiva (López Sáenz 207). A esta noción de stock de conocimiento podemos ligar nuestra conceptualización de cartografía narrativa, relativa a las herramientas conceptuales y modalidades de representación narrativa disponibles para el sujeto—por ejemplo: chiste, novela, anécdota, *western*, culebrón sudamericano, etc.— a la hora de interpretar la representación de un fenómeno en términos de géneros y convenciones narrativas. Quizá el concepto de Schütz más relevante para la fundamentación fenomenológica del concepto de anclaje narrativo sea su análisis del presente intersubjetivo vivido como intersección del flujo temporal personal y el tiempo cósmico. Es una de las características que distingue en el estilo cognoscitivo específico del mundo de la vida cotidiana:

Una perspectiva temporal específica que actúa como estructura del mundo intersubjetivo (el tiempo estándar originado en la intersección de la *durée* y el

tiempo cósmico). Esta perspectiva se denomina *presente vivido* y es el flujo temporal unitario que constituye la temporalidad del sujeto; en él experimentamos simultáneamente la acción ejecutiva como un conjunto de sucesos en el tiempo interior y en el exterior. El presente vivido se origina en la intersección entre la *durée* y el tiempo cósmico. En las percepciones que tienen lugar en ese tiempo, el sujeto se percibe o vive como sí mismo total e indiviso; el sujeto mundano no se apercebe o percata de sí mismo como unidad indivisa; dicha apercepción tiene lugar en la relación social primigenia o relación social *cara a cara*. (López Sáenz 183).

Deseamos subrayar la importancia de las estructuras narrativas y esquematizaciones temporales y de acción de diversos géneros, para esta constitución de una experiencia tan básica en la constitución de una realidad social e intersubjetiva.

El estudio del anclaje narrativo, un aspecto concreto de la cartografía narrativa generalizada, consistirá en examinar cómo se sitúa una narración a sí misma en relación a otros fenómenos narrativos que dan cuenta del mundo como secuencia temporal organizada e interpretable—que sitúan a esa narración en el marco el mundo entendido como gran relato, o estructura temporal regida por un único tiempo cósmico.⁶ Para ver qué tipo de anclaje narrativo se da en una narración, habrá que determinar qué tipo de conceptualización del mundo en tanto que gran relato se está invocando o presuponiendo. La historicidad es una manera específica (moderna, pongamos) de anclaje narrativo.

La cartografía narrativa en sentido amplio también atiende a otras cuestiones, a saber, la cuestión de los géneros narrativos. Dado el mundo

⁶ Para la noción de tiempo cósmico como marco global de comprensión de la realidad, remitimos a las formulaciones de la *Gran Historia* cósmica desarrolladas por Lloyd Motz, Eric Chaisson, David Christian o Lawrence Krauss, así como a nuestro comentario sobre las cosmologías evolucionistas de Poe y de Spencer (García Landa, "Poe's Big Bang", 2012; "The Story Behind Any Story", 2013).

como gran historia, hay muchas maneras posibles de hablar de ella, muchos géneros de discurso al respecto. Y un texto narrativo también puede caracterizarse a sí mismo como una manera determinada de presentar el mundo, o puede ubicarse de modo más o menos consciente o explícito en el mapa de los géneros posibles, o aludir a otros géneros que presenten una perspectiva determinada sobre la realidad (en el aspecto que se está tratando) o sobre el propio texto, entrando así en un dialogismo intertextual (del cual nos interesa aquí la dimensión narrativa, historicista o temporal). Hay que apuntar que estas modalidades de representación tienen también su propia historicidad—cuando se nos presenta una historia a través de un determinado género ubicamos históricamente no sólo la historia presentada sino el discurso que la presenta, en un mapa temporalizado, historizado, de modalidades narrativas. Este mapa es una parte del *stock de conocimientos* o archivo personal de tipificaciones que Schütz atribuye al individuo; una parte altamente relevante para nuestro análisis actual.

La obra de Bernard Shaw *Too True to Be Good* (1931) se ubica explícitamente en un momento dado de la evolución de la humanidad, más en concreto en el desarrollo de un teatro de problemática social frente a la sociedad burguesa, a partir de Ibsen, y en el debate entre socialismo y capitalismo liberal en el siglo XX. Shaw, un socialista de costumbres austeras, ve gran parte de los males de la humanidad como consecuencia de la desigualdad de riquezas, y propone en toda una serie de obras medidas tan radicales como la abolición de la propiedad privada. Por tanto, *Too True to Be Good* se ubicará no sólo en el contexto histórico de una determinada fase del desarrollo del capitalismo, y de la reacción comunista, sino también en el contexto de la obra socialista de Shaw.

Hay que decir que Shaw, con su estilo de vida personal, era muy consciente de que la vida de los ricos no es una condición para la felicidad; que la sobreabundancia de propiedades y bienes puede incluso ser un obstáculo para ella (y aquí es a donde apunta esta obra en concreto). La visión de los ricos como el ideal de vida puede cegar a los pobres sobre la naturaleza de la felicidad, y eso es un problema mayor incluso que el de la propia existencia de desigualdades en los bienes. La pesadilla insensata que es la vida consumista del rico la describe la Paciente en el acto III:

I was devoured by parasites: by tourist agencies, steamboat companies, railways, motor car people, hotel keepers, dressmakers, servants, all trying to get my money by selling me things I don't really want; shoving me all over the globe to look at what they call new skies, though they know as well as I do that it is only the same old sky everywhere; and disabling me by doing all the things for me that I ought to do for myself to keep myself in health. They preyed on me to keep themselves alive: they pretended they were making me happy when it was only by drinking and drugging—cocktails and cocaine—that I could endure my life. (*TTTBG*)

Son éstos ricos modernos, como queda claro por su tren de vida—el tipo de clase descrito por Thorstein Veblen, contemporáneo de Shaw, en su *Teoría de la clase ociosa*. El tipo de ricos de quienes se ocupa la obra también la sitúa históricamente.

Otra dimensión de la cartografía narrativa irá dirigida a la obra (texto, fenómeno, etc.) como fenómeno parcial ubicado en el ámbito global de la producción de un autor—a la relación entre el fenómeno narrativo concreto (*Too True to Be Good* en este caso) y otro fenómeno histórico-temporal narrativizado: la vida de un autor, su sentido y su lugar en ella.

Todos estos fenómenos son perspectivizados por el papel del analista y su situación histórica. Por ejemplo (y haciendo abstracción de la cuestión principal aquí, nuestro interés por la cartografía y anclaje narrativos)—podemos valorar las ideas socialistas de Shaw, vistas a principios del siglo XXI, sobre el trasfondo histórico de la experiencia socialista y comunista del siglo XX, y de ello se seguirían como poco importantes matizaciones a su postura. Podríamos argüir, por ejemplo, cómo Shaw subestima el papel de la iniciativa privada como creadora de riqueza y civilización, o cómo subestima a Stalin, en esta obra de 1931, como opresor de vidas, cuerpos y mentes. Son discursos, éstos de los que participa Shaw, bien ubicados en tanto que fenómenos históricos en el pensamiento occidental—quizá, podríamos especificar, en el seno del discurso histórico que Julian Benda describió como la *trahison des clercs*. Nuestra crítica y nuestra perspectiva se ubica, a su vez (y se hace interpretable) en el marco de un discurso crítico surgido como reacción a los totalitarismos del siglo XX, un discurso que podría ir marcado como hitos intelectuales por las obras de Hannah Arendt o Erich Fromm sobre los totalitarismos, un discurso quizá inaugurado por el propio Benda.

Shaw, dramaturgo de ideas, abre sus obras con grandes prefacios teórico-filosóficos. Y éstos son de interés para nuestro proyecto aquí porque atienden a diversas dimensiones de la cartografía narrativa. En este caso presenta una panorámica de los sistemas de gobierno social, basados en última instancia en una interpretación de la naturaleza y de las motivaciones humanas—los impulsos egoístas y parasitarios, frente a los altruistas y socialistas, o, tal y como lo pone Shaw, el Imperio frente a la Iglesia. También aludirá a su propia intervención en el debate político en forma de drama, teniendo en cuenta a su público y su trayectoria pasada todo ello de modo explícito. A lo cual hay que sumar el dialogismo

implícito que el análisis extraiga ya sea del prólogo del autor, ya de la obra en sí.

Por supuesto que la perspectiva de Shaw (o "la perspectiva de Shaw tal como la interpreta el analista") no coincidirá con la perspectiva del analista, y ello añade dimensiones perspectivísticas y narrativas propias.⁷ Por ejemplo, la admiración hacia Stalin o que mencionábamos, y también hacia el fascismo ("Stalin and Mussolini are the most responsible statesmen in Europe because they have no hold on their places except their efficiency"...) —claramente, Shaw no sólo ignora hechos relevantes, eficaces masacres y coerciones que han sido puestos de manifiesto por la historia subsiguiente, sino que su análisis se basa en una interpretación errónea de la naturaleza humana, de las motivaciones de la acción humana, una ceguera casi decidida sobre el funcionamiento de los partidos y estados totalitarios, y una visión muy parcial y tendenciosa de la dinámica social. Ignora o es incapaz de ver la dinámica de opresión y conformismo, de control y de vigilancia mutua, que se da en la sociedad al margen de la adquisición de bienes materiales. Por eso no ve a Stalin como un grotesco y monstruoso acumulador de poder, aunque lo vea como un nuevo Papa, sino como un honesto funcionario dedicado a su trabajo en la máxima austeridad; por eso es totalmente ciego al distinto tipo de parasitismo social y de opresión que ejercen los comisarios políticos, que para Shaw son una especie de monjes laicos. Shaw cree que puede haber un gobierno objetivamente científico de los asuntos humanos al margen de los intereses de lucro personal (en bienes materiales o simbólicos). Eso sí que sería *too good to be true*: no parece la naturaleza humana responder a esa creencia, pues el lucro no sólo se expresa en

⁷ Cf. las observaciones de Schütz sobre el significado, en línea con el interaccionismo simbólico: "

objetos caros o cuentas millonarias; la naturaleza humana se lucra a expensas de los demás con poder, opresión, atención, influencia y control.

La obra se abre con un acto en el que un monstruo o microbio gigante dialoga con un médico sobre la paciente que está en la cama. El médico arguye que no hay un microbio conocido que cause el sarampión. Y en efecto no lo había en 1931. Según la Wikipedia,

Measles (also known as Rubeola, morbilli, or English measles), is an infection of the respiratory system caused by a virus, specifically a paramyxovirus of the genus Morbillivirus" ... " In 1954, the virus causing the disease was isolated from an 11-year old boy from the United States, David Edmonston, and adapted and propagated on chick embryo tissue culture. To date, 21 strains of the measles virus have been identified. While at Merck, Maurice Hilleman developed the first successful vaccine. Licensed vaccines to prevent the disease became available in 1963.⁸

El médico reconoce que no tiene tratamiento para el sarampión, y que sin embargo lo simula por el efecto placebo: "Faith is humbug. But it works" (*TTTGG*).

Quizá de allí pasamos a la explicación del título de la obra. Las ideas religiosas son *too good to be true*, pero quizá en cambio el análisis científico y escéptico de la realidad sea *too true to be good*, es incapaz de generar el ilusionismo, el efecto placebo necesario para un funcionamiento adecuado de las motivaciones humanas y por tanto de la sociedad. El conocimiento lleva a la desilusión, no a la utopía. Aquí Shaw parece apuntar una interpretación de la función de las creencias religiosas no muy distinta de la de Polibio o Maquiavelo, y que tiene también ciertas concomitancias con los actuales estudios sobre la importancia de

⁸ "Measles"; *Wikipedia: The Free Encyclopedia* (2012), <http://en.wikipedia.org/wiki/Measles>

los ideales religiosos, patrióticos o trascendentales como cohesionadores del grupo social.⁹ No llega a proponer Shaw sin embargo un uso maquiavélico de las creencias, sino que nos presenta al intelectual atrapado en la posición paradójica a la que le ha llevado su visión crítica de la realidad y su devoción a la verdad.

Otra manera de situar esta obra en la historia (un anclaje narrativo espontáneo, por así decirlo) es mediante los detalles de la ambientación y la realidad representada (incluyendo, por ejemplo, el mobiliario e interiores que se empleen en la representación, pero también detalles como la caja fuerte de seguridad, el teléfono o el timbre eléctrico mencionados en el primer acto). Hay que tener en cuenta el posible desfase entre el momento en que se escribió la obra y el momento que escenifica, algo que puede hacerse más o menos explícito con señales deliberadas de historicidad; y también las posibles distorsiones o desfases temporales introducidos por la adaptación o recepción posterior de la obra—por ejemplo reubicaciones en una época anterior o posterior, que pueden a su vez causar incongruencias o tensiones con diferentes aspectos de la obra, su lenguaje o sus representaciones de la realidad. Así, un montaje actual de la obra podría mantener su ambientación en los años 30, o actualizarla en algunos aspectos, introducir teléfonos móviles —etc. De este modo, las modalidades de cartografía narrativa inherentes a una obra pueden modificarse o modularse en la recepción de la misma; como otros aspectos de la obra, está éste sometido a la recepción y a la interacción crítica con los lectores.

⁹ Puede verse por ej. el simposio "The Cognitive Science of Religion." (Birkbeck College, London, 28 March 2013). Audio en red en *Backdoor Broadcasting Company*.

<http://backdoorbroadcasting.net/2014/03/the-cognitive-science-of-religion/>
2014

Shaw alude a su propia reputación como autor de teatro "de ideas," con obras basadas en debates más que en intriga, con las palabras del monstruo o microbio al final del acto I: "The play is now virtually over; but the characters will discuss it at great length for two acts more" (*TTTBG*). —Aquí podemos detectar la respuesta irónica de Shaw ante su propia imagen de autor verboso y centrado en el debate de ideas, imagen construida por la respuesta de la crítica y del público, demasiado evidente como para ignorarla, pero utilizable, como se ve, a modo de elemento metadramático o reflexivo, o broma dirigida a un público que ya sabe a lo que va.

Un aspecto importante de la cartografía narrativa de la obra es su ubicación en el panorama comunicativo—en concreto, en este caso, en la historia del teatro británico o del teatro moderno, un complejo presente en un grado mayor o menor de definición en nuestro *stock de conocimiento* (o nuestra competencia literaria, podríamos decir en otra terminología). En este sentido vemos a Shaw como un *socialista de salón*, es decir, un autor fundamentalmente integrado (no digamos ya en sus relaciones sociales, su vida personal, etc.) en los círculos sociales e intelectuales más influyentes de su tiempo. Trabaja "para la humanidad", pero dirigiéndose a un público muy concreto que es el suyo, y con un género muy específico que ha de ser recibido por ese público. Por ejemplo, los personajes de Shaw son siempre caballeros, aristócratas, con una conciencia de clase extraordinariamente desarrollada, a la británica—y ése es el trasfondo sobre el cual sus obras se construyen y sobre el que actúan. Shaw no inaugura nuevos protocolos comunicativos, sino que sus obras vienen marcadas como *fundamentalmente convencionales*, sean las que sean las ideas que en ellas se ventilan. No es sorprendente que muchas de ellas acaben con rituales y arreglos de conciliación social

menos radicales de lo que son las proclamadas ideas del autor— matrimonios en la clase alta, pactos entre capitalistas y progresistas, herencias para los intelectuales, desengaños de los idealistas (contemplados con ironía, eso sí), etc. El argumento, y no ya tanto el argumento como la galería de personajes, desactiva por anticipado el socialismo del autor, reubicándolo no en la acción política sino en un debate de ideas (en línea, en realidad, con las tesis "Fabianas" antirrevolucionarias). La benevolencia irónica con que se presenta a las clases altas y la indulgencia con que se tratan sus humores y caprichos contrasta curiosamente con la supuesta virulencia política del mensaje de Shaw; en esto, como en tantas otras cosas, la obra es característica de su época como fenómeno histórico.

Una obra se construye por alusión a géneros anteriores o a referencias culturales que le proporcionan un tono, una estructura, una serie de convenciones. Por ejemplo, *Heartbreak House* de Shaw se presenta explícitamente como una pieza "al estilo ruso" —de Chejov, pongamos— sobre temas británicos. En *Man and Superman* alude a Nietzsche y al darwinismo.¹⁰ En este caso, el acto segundo nos remite a pastiches imperiales humorísticos, quizá en la tradición de Gilbert y Sullivan, o, en la caracterización de la "paciente" del primer acto en su disfraz indígena, a indígenas explícitamente teatrales, de los que sólo se encuentran en el "ballet ruso".

Critica la obra la hipocresía social que cultiva las mentiras y ficciones por su propia conveniencia. Dice Aubrey, el gentilhomme metido a ladrón:

¹⁰ Ver "Discurso del diablo en *Man and Superman*", en García Landa, *Vanity Fea* 23 Dec. 2012.

<http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/12/discurso-del-diablo-en-man-and-superman.html> (2012)

Make any statement that is so true that it has been staring us in the face all our lives, and the whole world will rise up and passionately contradict you. If you don't withdraw and apologize, it will be the worse for you. But just tell a thundering silly lie that everyone knows is a lie, and a murmur of pleased assent will hum up from every quarter of the globe. (*TTTBG*)

La verdad (lo que es verdad para nosotros) no tiene valor social en sí: muchas cosas son *too true to be good*, y la sociedad construye consensuadamente sus propios "efectos de verdad". Quizá esté reflexionando Bernard Shaw sobre cómo muchos de sus mensajes revolucionarios son aceptados por su público únicamente porque el vehículo de los mismos es la ficción, la mentira consensuada.

Otra verdad inconveniente dice la "Paciente" Miss Mopply; que los tres estafadores no son sino "inefficient fertilizers. We do nothing but convert good food into bad manure. We are walking factories of bad manure: that's what we are"—pero Aubrey le reprocha que "there are certain disgusting truths that no lady would throw in the teeth of her fellow creatures—" (*TTTBG*).

Una alusión a H. G. Wells y al creciente pesimismo de estos Fabianos al final de su vida:

(el Sargento, en el acto III): "What must we do to be saved?" There it is: not a story in a book as it used to be, but God's truth in the real actual world. And all the comfort they get is "Flee from the wrath to come." But where are they to flee to? There they are, meeting at Geneva or hobnobbing at Chequers over the weekend, asking one another, like the man in the book, "Whither must we flee?" And nobody can tell them. The man in the book says "Do you see yonder shining light?" Well, today the place is blazing with shining lights: shining lights in parliament, in the papers, in the churches, and in the books that they call Outlines—Outlines of History and Science and what not—and in spite of all

their ballyhoo here we are waiting in the City of Destruction like so many sheep for the wrath to come. (*TTTBG*)

La alusión es a H. G. Wells, y ciertamente se advierte aquí parte del desencanto que Wells expresará en *Mind at the End of Its Tether*.¹¹ El Anciano, padre de Aubrey, hace su aparición para lamentarse de la educación dada a su hijo, que lo ha convertido en sacerdote y en estafador. El Anciano era un escéptico, un librepensador, un defensor de la Verdad, principios que intentó inculcar a su hijo—y ahora ve que la Verdad quizá haga libre a la gente, pero no la hace mejor. Y así ve cómo el universo en el que creía, el universo del racionalista escéptico, se desmorona:

THE ELDER. Yes, sir: the universe of Isaac Newton, which has been an impregnable citadel of modern civilization for three hundred years, has crumbled like the walls of Jericho before the criticism of Einstein. Newton's universe was the stronghold of rational Determinism: the stars in their orbits obeyed immutably fixed laws; and when we turned from surveying their vastness to study the infinite littleness of the atoms, there too we found the electrons in their orbits obeying the same universal laws. Every moment of time dictated and determined the following moment, and was itself dictated and determined by the moment that came before it. Everything was calculable: everything happened because it must: the commandments were erased from the tables of the law; and in their place came the cosmic algebra: the equations of the mathematicians. Here was my faith: here I found my dogma of infallibility: I, who scorned alike the Catholic with his vain dream of responsible Free Will, and the Protestant with his pretence of private judgment. And now—now—what is left of it? The orbit of the electron obeys no law: it chooses one path and rejects another: it is as capricious as the planet Mercury, who wanders from his

¹¹ Ver mi comentario en "Mind at the End of Its Tether." (H. G. Wells), *Vanity Fea* 19 Nov. 2012.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/11/mind-at-end-of-its-tether.html>
2012

road to warm his hands at the sun. All is caprice: the calculable world has become incalculable: Purpose and Design, the pretexts for all the vilest superstitions, have risen from the dead to cast down the mighty from their seats and put paper crowns on presumptuous fools. Formerly, when differences with my wife, or business worries, tried me too hard, I sought consolation and reassurance in our natural history museums, where I could forget all common cares in wondering at the diversity of forms and colors in the birds and fishes and animals, all produced without the agency of any designer by the operation of Natural Selection. Today I dare not enter an aquarium, because I can see nothing in those grotesque monsters of the deep but the caricatures of some freakish demon artist: some Zeus-Mephistopheles with paintbox and plasticine, trying to surpass himself in the production of fantastic and laughable creatures to people a Noah's ark for his baby. I have to rush from the building lest I go mad, crying, like the man in your book, "What must I do to be saved?" Nothing can save us from a perpetual headlong fall into a bottomless abyss but a solid footing of dogma; and we no sooner agree to that than we find that the only trustworthy dogma is that there is no dogma. As I stand here I am falling into that abyss, down, down, down. We are all falling into it; and our dizzy brains can utter nothing but madness. My wife has died cursing me. I do not know how to live without her: we were unhappy together for forty years. My son, whom I brought up to be an incorruptible Godfearing atheist, has become a thief and a scoundrel; and I can say nothing to him but "Go, boy: perish in your villainy; for neither your father nor anyone else can now give you a good reason for being a man of honor."

(...)

Determinism is gone, shattered, buried with a thousand dead religions, evaporated with the clouds of a million forgotten winters. The science I pinned my faith to is bankrupt: its tales were more foolish than all the miracles of the priests, its cruelties more horrible than all the atrocities of the Inquisition. Its spread of enlightenment has been a spread of cancer: its counsels that were to have established the millennium have led straight to European suicide. And I—I who believed in it as no religious fanatic has ever believed in his superstition!

For its sake I helped to destroy the faith of millions of worshippers in the temples of a thousand creeds. And now look at me and behold the supreme tragedy of the atheist who has lost his faith—his faith in atheism, for which more martyrs have perished than for all the creeds put together. Here I stand, dumb before my scoundrel of a son; for that is what you are, boy, a common scoundrel and nothing else. (*TTTBG*)

Podríamos ver en la alusión al principio de indeterminación de Heisenberg una consciencia de la obra de verse superada en su propio proceso histórico—señalando no ya al modernismo, sino al postmodernismo, desde unos principios estéticos todavía algo encorsetados por una estética newtoniana heredada del teatro del XIX. Aunque es cierto que el personaje del microbio de gelatina azul puede postmodernizar la obra de modo impactante. Pero volvamos al diálogo de generaciones o paradigmas, entre padre e hijo.

Aubrey a su vez, tranquilo en su cinismo actual, le reprocha al anciano su propia inmoralidad, que tolera la guerra y los bombardeos si son actos "patrióticos", y contribuyó a hacerlo inmoral a él mismo. La experiencia del desengaño del patriotismo y del heroísmo guerrero también es característicamente moderna, está históricamente situada. Como dice el Sargento en el acto III, "We were not killing the right people in 1915. We weren't even killing the wrong people. It was innocent men killing one another" (*TTTBG*). En sus notas al final de la obra (1932) el autor recalca la manera en que fue la experiencia de la Primera Guerra Mundial para toda una generación la que hizo caer las viejas "verdades" y abrió los ojos a una crisis espiritual e ideológica generalizada.

En el *happy end* el coronel Tallboys es ascendido por error, aunque observa "la justicia es justicia aunque se haga por error"; su hijo que evitó el servicio militar se ha hecho durante la guerra "so enormously rich that I

cannot afford to keep up his acquaintance"; la estafadora Sweetie se casa con el recto Sargento, convencido de que caracteres distintos garantizan la armonía del matrimonio. Y la Sra Mopply, madre de la paciente, se libera del mundo de mentiras en que ha vivido toda su vida, fingiendo ficciones convenientes, y se libera también de su papel de madre sacrificada y sufridora:

MRS MOPPLY. (...) What do you know about myself? my real self? They told me lies; and I had to pretend to be somebody quite different.

TALLBOYS. Who told you lies, madam? It was not with my authority.

MRS MOPPLY. I wasnt thinking of you. My mother told me lies. My nurse told me lies. My governess told me lies. Everybody told me lies. The world is not a bit like what they said it was. I wasnt a bit like what they said I ought to be. I thought I had to pretend. And I neednt have pretended at all. (*TTTBG*)

—y si el escepticismo del Anciano se ha visto alterado, ella por su parte declara que "I will never believe anything again as long as I live."

En un cambio radical de su personaje, la Sra. Mopply se reconcilia con su hija, que la aborrecía en su vida de señoras ricas, habiéndose liberado ahora ambas del peso de sus identidades respectivas. Es una cierta desconstrucción del personaje teatral, ciertamente, y del personaje teatral vivido en sociedad—Shaw participa aquí de la estética metadramática de Pirandello, o de Beckett, si bien partiendo de un marco dramático heredado de la comedia victoriana. La renuncia a la herencia y a la identidad victoriana (o burguesa) por parte de sus personajes se convierte aquí en una manera relativizar la noción de personaje teatral y escapar al género que parecía contener o predefinir la estética de Shaw.

El servicial cabo Meek proporciona a todos pasaportes para Beocia, un sueño utópico situado en una dimensión distinta de la URSS: "The Union of Federated Sensible Societies, sir. The U.F.S.S. Everybody wants to go there now, sir" (*TTTBG*). Pero sólo hay visado para Tallboys, por su afición a las acuarelas; los demás habrán de volver a Inglaterra, como el público al acabar la obra.

Aubrey, abandonado por su amante, se dedicará a predicador, que era su vocación; un predicador sin credo ahora. Y erigiéndose en portavoz del autor, ha de despedir a todos con uno de los característicos sermones de Shaw, y decir las verdades aunque sean inconvenientes:

AUBREY [*rising*] If I may be allowed to improve the occasion for a moment—

General consternation. All who are seated rise in alarm, except the patient, who jumps up and claps her hands in mischievous encouragement to the orator.

MRS MOPPLY } [*together*] { You hold your tongue, young man.

SWEETIE } { Oh Lord! we're in for it now.

THE ELDER } { Shame and silence would better become you, sir.

THE PATIENT } { Go on, Pops. It's the only thing you do well.

AUBREY [*continuing*]—it is clear to me that though we seem to be dispersing quietly to do very ordinary things: Sweetie and the Sergeant to get married [*the Sergeant hastily steals down from his grotto, beckoning to Sweetie to follow him. They both escape along the beach*] the colonel to his wife, his watercolors, and his K.C.B. [*the colonel hurries away noiselessly in the opposite direction*] Napoleon Alexander Trotsky Meek to his job of repatriating the expedition [*Meek takes to flight up the path through the gap*] Mops, like Saint Teresa, to found an unladylike sisterhood with her mother as cook-housekeeper [*Mrs Mopply hastily follows the sergeant, dragging with her the*

patient, who is listening to Aubrey with signs of becoming rapt in his discourse] yet they are all, like my father here, falling, falling, falling endlessly and hopelessly through a void in which they can find no footing. [*The Elder vanishes into the recesses of St Pauls, leaving his son to preach in solitude*]. There is something fantastic about them, something unreal and perverse, something profoundly unsatisfactory. They are too absurd to be believed in: yet they are not fictions: the newspapers are full of them: what storyteller, however reckless a liar, would dare to invent figures so improbable as men and women with their minds stripped naked? Naked bodies no longer shock us: our sunbathers, grinning at us from every illustrated summer number of our magazines, are nuder than shorn lambs. But the horror of the naked mind is still more than we can bear. Throw off the last rag of your bathing costume; and I shall not blench nor expect you to blush. You may even throw away the outer garments of your souls: the manners, the morals, the decencies. Swear; use dirty words; drink cocktails; kiss and caress and cuddle until girls who are like roses at eighteen are like battered demireps at twenty-two: in all these ways the bright young things of the victory have scandalized their dull old prewar elders and left nobody but their bright young selves a penny the worse. But how are we to bear this dreadful new nakedness: the nakedness of the souls who until now have always disguised themselves from one another in beautiful impossible idealisms to enable them to bear one another's company. The iron lighting of war has burnt great rents in these angelic veils, just as it has smashed great holes in our cathedral roofs and torn great gashes in our hillsides. Our souls go in rags now; and the young are spying through the holes and getting glimpses of the reality that was hidden. And they are not horrified: they exult in having found us out: they expose their own souls; and when we their elders desperately try to patch our torn clothes with scraps of the old material, the young lay violent hands on us and tear from us even the rags that were left to us. But when they have stripped themselves and us utterly naked, will they be able to bear the spectacle? You have seen me try to strip my soul before my father; but when these two young women stripped themselves more boldly than I—when the old woman had the mask struck from her soul and revelled in it instead of dying of it—I shrank from the revelation as from a wind bringing from the unknown regions of the future a breath which may be a breath of life, but of a life too keen for me

to bear, and therefore for me a blast of death. I stand midway between youth and age like a man who has missed his train: too late for the last and too early for the next. What am I to do? What am I? A soldier who has lost his nerve, a thief who at his first great theft has found honesty the best policy and restored his booty to its owner. Nature never intended me for soldiering or thieving: I am by nature and destiny a preacher. I am the new Ecclesiastes. But I have no Bible, no creed: the war has shot both out of my hands. The war has been a fiery forcing house in which we have grown with a rush like flowers in a late spring following a terrible winter. And with what result? This: that we have outgrown our religion, outgrown our political system, outgrown our own strength of mind and character. The fatal word NOT has been miraculously inserted into all our creeds: in the desecrated temples where we knelt murmuring "I believe" we stand with stiff knees and stiffer necks shouting "Up, all! the erect posture is the mark of the man: let lesser creatures kneel and crawl: we will not kneel and we do not believe." But what next? Is NO enough? For a boy, yes: for a man, never. Are we any the less obsessed with a belief when we are denying it than when we were affirming it? No: I must have affirmations to preach. Without them the young will not listen to me; for even the young grow tired of denials. The negativemonger falls before the soldiers, the men of action, the fighters, strong in the old uncompromising affirmations which give them status, duties, certainty of consequences; so that the pugnacious spirit of man in them can reach out and strike deathblows with steadfastly closed minds. Their way is straight and sure; but it is the way of death; and the preacher must preach the way of life. Oh, if I could only find it! [*A white sea fog swirls up from the beach to his feet, rising and thickening round him*]. I am ignorant: I have lost my nerve and am intimidated: all I know is that I must find the way of life, for myself and all of us, or we shall surely perish. And meanwhile my gift has possession of me: I must preach and preach and preach no matter how late the hour and how short the day, no matter whether I have nothing to say—

The fog has enveloped him; the gap with its grottoes is lost to sight; the ponderous stones are wisps of shifting white cloud; there is left only fog: impenetrable fog; but the incorrigible preacher will not be denied his peroration, which, could we only hear it distinctly, would probably run—

—or whether in some pentecostal flame of revelation the Spirit will descend on me and inspire me with a message the sound whereof shall go out unto all lands and realize for us at last the Kingdom and the Power and the Glory for ever and ever. Amen.

The audience disperses (or the reader puts down the book) impressed in the English manner with the Pentecostal flame and the echo from the Lord's Prayer. But fine words butter no parsnips. A few of the choicer spirits will know that the Pentecostal flame is always alight at the service of those strong enough to bear its terrible intensity. They will not forget that it is accompanied by a rushing mighty wind, and that any rascal who happens to be also a windbag can get a prodigious volume of talk out of it without ever going near enough to be shrivelled up. The author, though himself a professional talk maker, does not believe that the world can be saved by talk alone. He has given the rascal the last word; but his own favorite is the woman of action, who begins by knocking the wind out of the rascal, and ends with a cheerful conviction that the lost dogs always find their own way home. So they will, perhaps, if the women go out and look for them.

(TTTBG)

Vemos que la obra se evalúa a sí misma en el discurso final del personaje, convertido en trasunto del Autor como Profeta, y se expone a sí misma como una revelación, "too true to be good", del interior de las mentes y de las actitudes de las personas, arrojadas a una crisis de sus verdades convencionales tras el shock de la Primera Guerra Mundial, y el temor a la Segunda que se ve venir. El anclaje narrativo de la obra en la historia es por tanto excepcionalmente consciente y deliberado, cosa no extraña tratándose de una obra de vejez de un autor célebre por su visión crítica del mundo en que vivía.

El autor continúa en propia voz en las notas sobre la obra escritas para el festival de Malvern (1932), sosteniendo que a pesar de las palabras del Viejo escéptico no ha abandonado ninguna de sus posiciones críticas escépticas y socialistas, y que para los males sociales y espirituales del momento, "extremely practical and precise remedies, including a complete political reconstitution, a credible and scientific religion, and a satisfactory economic scheme, are discoverable by anyone under thirty (the older ones are past praying for)" (*TTTBG*). También justifica la extraña estructura de su obra en atención a una necesidad de mantener la atención del público:

When people have laughed for an hour, they want to be serio-comically entertained for the next hour; and when that is over they are so tired of not being wholly serious that they can bear nothing but a torrent of sermons.

My play is arranged accordingly. (*TTTBG*)

Se observará que las modalidades de anclaje y de cartografía narrativa pueden ser diversas: así, no es lo mismo que la reflexión sobre la propia obra y su significado se exprese a través de un personaje portavoz, como el Anciano, o Aubrey al final de la obra, a través de una acotación en la propia obra, o a través de un discurso crítico sobre la misma puesto en boca del propio autor, como sucede en estas notas de 1932. No entraremos ahora en una clasificación de la retórica y figuras del anclaje narrativo y más generalmente de la cartografía narrativa. Por el momento, sólo sugeriremos que podría emprenderse el análisis de muchas de sus modalidades como una forma metanarración, o comentario de la narración sobre sí misma.¹² Ahora bien, la metanarración no agota las modalidades de anclaje narrativo o cartográfico de una narración en su

¹² Puede verse una aproximación a la metanarración, y una propuesta de clasificación de sus modalidades, en Nünning.

contexto, pues en última instancia cada elemento de la narración (de modo más o menos perceptible según cuál sea nuestro marco analítico) es de por sí un elemento que halla su anclaje en un contexto histórico que le precede, desborda y enmarca. En este sentido, el estudio de la cartografía narrativa, del anclaje narrativo y de su presencia en una narración no es distinto de la problemática más general de la *narratividad emergente*, una narratividad (o una relación de anclaje) relativas a las modalidades de análisis y de comunicación social, y más o menos visible o estandarizada en cuanto a su perceptibilidad: evidente y explícita en el comentario metanarrativo, pero implícita y relativa al proyecto analítico en cada una de las relaciones críticas que la traen a la luz y la hacen visible.

—oOo—

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Nueva York: Harcourt, 1951.
- Benda, Julien. *La traición de los clérigos*. 1927. Trad. Rodolfo Berraquero. Introd. Norberto Bobbio. (Biblioteca Universal; Ensayo Contemporáneo). Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- Berger, Peter L., y Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Nueva York: Doubleday, 1966. Doubleday-Anchor, 1967.
- Bobrow, Daniel G., y Donald A. Norman. "Some Principles of Memory Schemata." In *Representation and Understanding*. Ed. Daniel G. Bobrow y Alan M. Collins. Nueva York: Academic Press, 1975. 131-49.
- Christian, David. *Maps of Time: An Introduction to Big History*. (The California World History Library, 2). Berkeley, Los Angeles, Londres: U of California P, 2004. 2005. (I: The Inanimate Universe (1-3); II. Life on Earth (4-5); III. Early Human History: Many Worlds (6-7); IV. The Holocene: Few Worlds (8-10); V. The Modern Era: One World (11-14). VI. Perspectives on the Future (15).).
- Fromm, Erich *The Fear of Freedom*. 1942. Londres: Ark Paperbacks, 1984.
- García Landa, José Ángel. "Capítulos de una historia." *Vanity Fea* 29 jun. 2005.
- _____. "Capítulos de una historia." *Vanity Fea* 29 jun. 2005.
<http://garciala.blogia.com/2005/062901-capitulos-de-una-historia.php>
- _____. "Procesos, representaciones, narraciones, narratologías." En García Landa, *Vanity Fea* 19 jul. 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/071903-procesos-representaciones-narraciones-narratologias.php>
2007-08-02
- _____. "El anclaje narrativo." En García Landa, *Vanity Fea* 1 enero 2008
<http://garciala.blogia.com/2008/010101-el-anclaje-narrativo.php>
2008
- _____. "Anclaje narrativo, anclaje discursivo." *Diaporía* 11 abril 2011.
<http://diaporía.wordpress.com/2011/04/11/anclaje-narrativo-anclaje-discursivo/>
2011
- _____. "Harry Thompson, *This Thing of Darkness*: Narrative Anchoring / Harry Thompson, *This Thing of Darkness*: Anclaje narrativo." *Social Science Research Network* (abril 2008):
<http://ssrn.com/abstract=1121438>
2008
- _____. "Harry Thompson, *This Thing of Darkness*: Anclaje narrativo." *Zaguán* 8 sept. 2009.
<http://zaguan.unizar.es/record/4099>
2009
- _____. "Harry Thompson, *This Thing of Darkness*: Narrative Anchoring." En García Landa, *Vanity Fea* 1 julio 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/07/harry-thompson-this-thing-of-darkness.html>
2009
- _____. "Harry Thompson, *This Thing of Darkness*: Narrative Anchoring." *Academia.edu* 23 sept. 2010.

- <http://unizar.academia.edu/Jos%C3%A9AngelGarc%C3%ADaLanda/Papers/296966/Harry-Thompson—This-Thing-of-Darkness—Narrative-Anchoring>
2010
- _____. "Harry Thompson, *This Thing of Darkness*." *Zaguán* 8 sept. 2009.
<http://zagan.unizar.es/record/4099>
2009
- _____. "Harry Thompson, *This Thing of Darkness*: Anclaje narrativo." *ResearchGate* 11 jun. 2012.
http://www.researchgate.net/publication/33420345_Harry_Thompson_THIS_THING_OF_DARKNESS_Anclaje_narrativo
2012
- _____. "Emergent Narrativity." Online PDF at *Zaguán* 12 mayo 2009.
<http://zagan.unizar.es/record/3274>
2009
- _____. "Diez mil millones de años luz de evoluciones." En García Landa, *Vanity Fea* 6 agosto 2008. (Andrew C. Fabian, *Evolutions*)
<http://garciala.blogia.com/2008/080603-diez-mil-millones-de-anos-luz-de-evoluciones.php>
2008
- _____. "Consiliencia, Evolución y Anclaje narrativo." En García Landa, *Vanity Fea* 20 agosto 2009. (Spencer).
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/08/consiliencia-evolucion-y-anclaje.html>
2009
- _____. "Historia(s) de todo." En García Landa, *Vanity Fea* 11 abril 2010.
<http://vanityfea.blogspot.com/2010/04/historias-de-todo.html>
2010
- _____. "Historia(s) de todo." *Ibercampus (Vanity Fea)* 15 abril 2010.
<http://www.ibercampus.es/articulos.asp?idarticulo=14488>
2013
- _____. "Historicidad." In García Landa, *Vanity Fea* 13 mayo 2011.
<http://vanityfea.blogspot.com/2011/05/historicidad.html>
2011
- _____. "There Is a Tale in Everything." En García Landa, *Vanity Fea* 15 julio 2011.
<http://vanityfea.blogspot.com/2011/07/there-is-tale-in-everything.html>
2011
- _____. "Mapas del tiempo." En García Landa, *Vanity Fea* 22 agosto 2011.
<http://vanityfea.blogspot.com/2011/08/mapas-del-tiempo.html>
2011
- _____. "Mapas del tiempo." *Ibercampus (Vanity Fea)* 6 sept. 2011.
<http://www.ibercampus.es/articulos.asp?idarticulo=14667>
2011
- _____. "Narrative as the Tree of Time." En García Landa, *Vanity Fea* 26 agosto 2011.
<http://vanityfea.blogspot.com/2011/08/narrative-as-tree-of-time.html>
2011
- _____. "Vagabundos de las estrellas." En García Landa, *Vanity Fea* 8 sept. 2011.
<http://vanityfea.blogspot.com/2011/09/vagabundos-de-las-estrellas.html>
2011
- _____. "David Christian, The Big Story." En García Landa, *Vanity Fea* 25 nov. 2011.
<http://vanityfea.blogspot.com/2011/11/david-christian-big-story.html>
2011

- _____. "This Object Tells a Story." En García Landa, *Vanity Fea* 5 feb. 2012.
<http://vanityfea.blogspot.com/2012/02/this-object-tells-story.html>
2012
- _____. "The Story in All Stories." En García Landa, *Vanity Fea* 8 marzo 2012.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/03/story-in-all-stories.html>
2012
- _____. "Poe's Big Bang." En García Landa, *Vanity Fea* 25 nov. 2012.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/11/poes-big-bang.html>
2012
- _____. "*Too True to Be Good*: Cartografía narrativa." En García Landa, *Vanity Fea* 24 dic. 2012.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/12/too-true-to-be-good-cartografia.html>
2012
- _____. "Anclaje narrativo y círculo hermenéutico en un texto de Polibio." En García Landa, *Vanity Fea* 5 enero 2013.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2013/01/anclaje-narrativo-y-circulo.html>
2013-01-31
- _____. "Mapas narrativos y universos simbólicos." En García Landa, *Vanity Fea* 19 Feb. 2013. (Berger y Luckmann).
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2013/02/mapas-narrativos-y-universos-simbolicos.html>
2013
- _____. "The Story behind any Story: Evolution, Historicity, and Narrative Mapping." Conferencia en el 3er congreso de la European Narratological Network, Paris, marzo 2013. Video en *YouTube* (CRAL – Centre de Recherches sur l'Art et le Langage) 5 jul. 2013.
<http://youtu.be/X9ZtMA3Nsgc>
<http://youtu.be/iRwwRZlcMYw>
2013
- _____. "Consilience and Retrospection." *Philosophy of Science eJournal* 6.49 (21 Nov. 2013).
http://papers.ssrn.com/sol3/JELJOUR_Results.cfm?form_name=journalBrowse&journal_id=950426 (24 Oct. 2013)
2013
- _____. "The Story in All Stories." En García Landa, *Vanity Fea* 21 feb. 2014.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2014/02/the-story-in-all-stories.html>
2014
- García Landa, José Angel, and Ludmila Tataru. "The Evolution of Narratology." (ENN 2013 Conference Follow-up). *Enthymema* 9 (2013).
<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3541>
2013
- Herman, David. "Scripts, Sequences, and Stories." En Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln y Londres: U of Nebraska P, 2002. 85-114.
- _____. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. (Frontiers of Narrative). Lincoln y Londres: U of Nebraska P, 2002. (Part One: Narrative Microdesigns. Part Two: Narrative Macrodesigns).
- Hermida Lazcano, Pablo. "Domesticando el futuro: El tiempo de la sociología fenomenológica de Alfred Schütz." En *Congreso Fenomenología y Ciencias Humanas: Santiago de Compostela, 24-28 de Septiembre de 1996*. Ed. Mª Luz

- Pintos Peñaranda y José Luis González López. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 1998. 473-85.
- Jameson, Fredric. "Cognitive Mapping." En *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois P, 1988. 347-60.
- _____. "Fredric Jameson: Cognitive Mapping." Anotado por J. A. García Landa. En García Landa, *Vanity Fea* 13 fe. 2013.
http://vanityfea.blogspot.com.es/2013/02/cognitive-mapping_13.html
 2013
- Krauss, Lawrence M. *A Universe from Nothing: Why There Is Something Rather than Nothing*. Afterword by Richard Dawkins. Nueva York: Free Press, 2012.
- López Sáenz, M. Carmen. *Investigaciones fenomenológicas sobre el origen del mundo social*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994.
- Mandler, Jean Matter. *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale (NJ): Erlbaum, 1984.
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary Theory*. Nueva York: Verso, 2005.
- Motz, Lloyd. *El Universo (su principio y su fin)*. 1975. (MUY Interesante, Biblioteca de Divulgación Científica, 72). Barcelona: Orbis, 1986.
- Mukherjee, Sanjukta. "Anchoring - An NLP Master Tool." *SSRN* 19 dic. 2012.
<http://ssrn.com/abstract=2191435>
<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2191435>
 2012
- Nünning, Ansgar. "On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary." En *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. Ed. John Pier. (Narratología: Contributions to Narrative Theory / Beiträge zur Erzähltheorie, 4). Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 2005. 11-58.
- Schütz, Alfred. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Vienna: Springer, 1932.
- Soria Aznar, Marisol, Ignacio Giménez, Ana Julia Fanlo and Jesús Fernando Escanero Marcén. "El mapa conceptual: Una nueva herramienta de trabajo. Diseño de una práctica para Fisiología." En *Innovación docente, tecnologías de la información y la Comunicación e Investigación Educativa en la Universidad de Zaragoza*. Ed. Antonio Herrera et al. Booklet/CD-ROM. Universidad de Zaragoza, 2007.
- Spier, Fred. *El lugar del hombre en el cosmos: La Gran Historia y el futuro de la humanidad*. Trans. Tomás Fernández Aúz and Beatriz Eguibar. (Libros de Historia). Barcelona: Crítica, 2011.
- Veblen, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. 1899. Trad. Carlos Mellizo. (El libro de bolsillo: Sociología). Madrid: Alianza Editorial, 2004. 2011.

Un blog sobre evolucionismo cultural, Gran Historia, cosmología y anclaje narrativo:

The Story in All Stories: Items on Cosmology, Evolution, (Big) History and Representation. Blog at *Storify*. (José Angel García Landa).
<http://storify.com/JoseAngel/the-story-in-all-stories>
<http://sfy.co/fZ3>
 2012