

# La cartografía narrativa

en la articulación del mundo humano:  
el papel de los esquemas y textos narrativos

[José Angel GARCÍA LANDA](#)

<http://bit.ly/mapasnarrativos>

Curso "Intencionalidad y narratividad"

<https://escueladoctorado.unizar.es/es/intencionalidad-y-narratividad>

[1. Begin the Beginning](#)

[2. Lo específicamente humano](#)

[3. Los esquemas narrativos: Aristóteles, Propp, Ricœur](#)

[4. La retrospectiva y la falacia narrativa \(Hindsight bias\)](#)

[5. Perspectivas narrativas](#)

[6. Marcos narrativos y otros](#)

[7. La narración y las expectativas humanas](#)

[8. Cartografía narrativa y anclaje narrativo](#)

## [9. La teoría cinematográfica de la consciencia](#)

## [10. La cronestesia](#)

## [11. Evolucionismo y emergencia](#)

## [12. La dimensión cósmica de la narración](#)

## [Notas](#)

—oOo—

### **1. Begin the beginning**     [\(Notas\)](#)

Como decía Aristóteles, conviene empezar por el principio, y en este caso por el título. La cartografía narrativa sería una sección de la cartografía cognitiva, que es la construcción mental de mapas ya sean del espacio físico (Lynch) o en un sentido extendido, mapas de las relaciones e interacciones sociales y de los procesos históricos (Jameson). Para Jameson, una visión crítica e informada de la realidad va unida a la construcción de mapas cognitivos relevantes que representan adecuadamente la estructura y dinámica de esa realidad.

Con 'cartografía narrativa' me referiré al uso de diversos tipos de mapas mentales, los relativos a la organización narrativa de la experiencia. De hecho podemos estirar el término informalmente para incluir más tipos de mapas, los relativos a algunas estructuras temporales que no suelen entrar en una definición estricta de lo narrativo. Por ejemplo, los mapas mentales relativos a narraciones escritas o fílmicas, a biografías o historias, serían un caso claro de cartografía narrativa en sentido estricto. Pero aquí utilizaremos el término de manera extendida de manera que podamos incluir en él otros fenómenos intencionales de estructuración y gestión del tiempo, como por ejemplo las expectativas o los planes. Una expectativa no tiene por qué ser algo narrado (aunque una narración nos permita explicitarla mucho más claramente). Un plan tampoco tiene por qué verbalizarse: puede ser una mera intención, aquí en un

sentido estrictísimo y no sólo fenomenológico. Una narración se refiere típicamente a hechos del pasado: contamos lo que pasó—pero un plan va dirigido al futuro. Se aprecia sin embargo en qué medida podemos definir un plan como una "narración del futuro", y en qué medida un plan, como una expectativa, también se vuelve más tangible y manejable al narrarse o verbalizarse. De hecho, un tipo absolutamente central de estructura narrativa es la narración que narra la gestación y el fracaso de un plan, contrastando la intención del urdidor del plan con los resultados obtenidos, y con la perspectiva superior del narrador.

Pero no adelantemos desenlaces: seguimos en el título. Por 'mundo humano' entiendo, por abreviar, lo que llamamos el mundo, pues partiendo del planteamiento fenomenológico de Alfred Schütz, puede decirse que otras acepciones de 'mundo' son elaboraciones más complejas derivadas del mundo que nos es dado, o construidas sobre él. Entenderé el mundo humano, abreviadamente, como el mundo presupuesto y comunicado en la experiencia humana de la interacción cotidiana, compartido en gran medida por cualquier ser humano en contextos culturales que son diversos pero que también comparten los elementos centrales de la experiencia humana común, sobre los que están contruidos. Este mundo de la interacción inmediata e *in praesentia* nos lleva más indirectamente al mundo de los coetáneos con los que interaccionamos indirectamente, y también a los mundos todavía más indirectos de nuestros predecesores, y al hipotético mundo del futuro.

Este mundo humano se nos aparece en cierto modo como algo simple o dado, con un efecto de inmediatez, pero podemos concebirlo, desde otra perspectiva fenomenológica, como una compleja construcción simbólica, resultante de diversos niveles de complejidad:

- La experiencia sensorial y psicológica de los seres humanos como animales superiores.
- La sociabilidad compleja específica del ser humano, que conlleva la constitución de identidades sociales y de una intersubjetividad.
- La construcción paralela del mencionado mundo simbólico, que podemos definir como una especie de realidad virtual o realidad expandida superpuesta al mundo de la experiencia animal. La cultura simbólica viene a ser el equivalente de esas gafas Google de realidad expandida que anotan y cargan de información cada elemento de la realidad física, superponiendo su interfaz al mundo sensorial y físico, convirtiendo cada objeto en un símbolo de sí mismo, del Mundos de las Ideas que lleva adherido, y en un menú desplegable de información potencial. (Sobre la naturaleza simbólica de la realidad humana, al margen del mencionado libro de Schutz y Luckmann, podemos recomendar *La Construcción Social de la Realidad*, de Berger y Luckmann, o el reciente *Sapiens* de Yuval Noah Harari).
- Entre esta nebulosa de simbolismo en la que vivimos inmersos, podemos centrarnos en un tipo específico y central de actividad simbólica: la narración, o el fenómeno más amplio de la narratividad, y ver cómo se relaciona dialécticamente con el resto de nuestra experiencia, incluso con la que podría parecer más básica, primitiva e inmediata, y menos 'construida'.

Volvamos ahora brevemente al problema de lo específicamente humano, antes de pasar a detallar algunas dimensiones de lo narrativo. Serán sólo algunas, porque es una cuestión que se ramifica y prolifera tanto más cuanto más se detiene uno en ella.

## 2. Lo específicamente humano [\(Notas\)](#)

Leemos en un artículo de Stephen Jay Gould (en *I Have Landed*) la idea de que lo específicamente humano, o al menos lo más propiamente humano, es... la humanidad, es decir, la descendencia común que nos identifica como humanos frente a otras especies. Estas también tienen sus propias percepciones, jerarquías sociales, sistemas comunicativos (y hasta dialectos) más o menos elaborados, o tradiciones culturales que se transmiten por aprendizaje y no por instinto—al menos en el caso de algunos animales superiores. Incluso la capacidad de hacer herramientas simples, en el caso de los chimpancés, tan humanos ellos a veces, y sin embargo meros micos.

Linneo no era evolucionista, pero ya antes que Darwin situó al hombre entre los animales—entre los cuadrúpedos, para ser más exactos. Y señaló que en tanto que naturalista no tenía argumentos para distinguir nada específicamente humano en el hombre.

De hecho—admitió—por decir la verdad en tanto que historiador de la naturaleza y según los principios de la ciencia, hasta ahora no he conseguido descubrir ningún carácter por el cual se pueda distinguir al hombre del simio. (*Más que la cuestión terminológica le preocupa, dice, el atenerse a los principios de su ciencia*). Si hubiera llamado al hombre 'simio', o viceversa, habría caído yo bajo todas las prohibiciones eclesiásticas. Es posible que, en tanto que naturalista, debiera haberlo hecho.

Otros dirán, claro, que esto es limitación de la ciencia de Linneo, más que una prueba de la inexistencia de diferencias. Ahora el naturalista estricto tiene el linaje evolutivo, como señala Gould, para distinguir a lo humano de lo no humano. Y claro que eso es cierto, pero es una especie de renuncia *ad absurdum*—cuando buscamos lo específicamente humano, no nos interesa tanto la biología como la etología y la semiótica y la fenomenología. Nos referimos no tanto a estructuras corporales como a capacidades que otras especies no tienen, y que reservan el mundo simbólico en el que habitamos, el mundo compartido de la comunicación humana, a los *Homo sapiens*, por mucho que otras especies tengan su "cultura" simple o su "lenguaje" simple. Y siguen siendo el lenguaje humano y la cultura humana—con la memoria cultural humana—lo que no tienen los animales, aunque haya algunos invitados en la periferia de nuestro mundo simbólico, como los chimpancés de laboratorio, o el perro, animal parcialmente humanizado. Chomsky y otros han enfatizado las consecuencias para la lingüística de la existencia de una Facultad del Lenguaje exclusivamente humana.

Si bien lenguaje tienen en parte los animales, hay partes del lenguaje que no tienen—las que lo hacen propiamente lenguaje humano, y no "un lenguaje cualquiera" en el sentido amplio o laxo del término. Para los chomskianos, lo propiamente lingüístico del lenguaje es la sintaxis—un sistema estructural-computacional que es el núcleo de la facultad lingüística que caracteriza al cerebro humano. Puede leerse al respecto a José Luis Mendivil, colega nuestro, en la web de *Ciencia Cognitiva*. Allí expone la idea generativista del "sistema computacional" sintáctico como el núcleo del lenguaje, rodeado por sistemas más periféricos que actúan como interfaz con los demás sistemas informacionales y comunicativos del sujeto—con los sistemas corporales orgánicos y con el sistema conceptual-memorístico.

Esta periferia lingüística que rodea al núcleo sirve a su vez de interfaz para la interacción con los sistemas externos al individuo: el entorno ecológico, físico, social, cultural, histórico. Según Mendívil,

Mi hipótesis central es que la variación lingüística estructural es consecuencia de que esos sistemas de interfaz entre la sintaxis y el resto de componentes de la FL [Facultad del Lenguaje] se pueden configurar de diferentes maneras en cada lengua.

Y así no es una paradoja que haya una Gramática Universal, y también diversidad de lenguas (equivalentes a especies para Mendívil, en una analogía con la biología evolucionista) y de idiolectos (correspondientes a individuos biológicos). Cada lengua es un objeto histórico, que como las estructuras corporales evolucionadas, arrastra consigo su historia; es un documento viviente de un proceso evolutivo. Esto lo formula Mendívil de un modo quizá un tanto maximalista:

Lenguas y especies son entidades de la misma naturaleza formal: agrupaciones de objetos naturales históricamente modificados.

—una formulación que casi parece olvidar que los individuos biológicos son estructuras físicas, mientras que las lenguas son procedimientos semióticos utilizados por esas estructuras físicas en su interacción....

Los pequeños cambios históricos, accidentales, etc., son comparados por Mendívil a "mutaciones" que se transmiten a la descendencia. (Supongo que, en buena lógica darwinista, si son "seleccionadas", o en buena lógica mendeliana, si son genes resistentes a la eliminación...) Con esta consideración darwinista-histórica de las lenguas evita Mendívil el extremismo formalista chomskiano. Pero mucho queda de chomskianismo en esta concepción, pues si bien la lengua misma, por sus interfaces y su interacción histórica, es variable, el núcleo de la facultad lingüística es tan invariable como siempre:

la sintaxis no es un hecho cultural anidado en las lenguas, sino que está naturalmente condicionada. Una sintaxis así es una propiedad de la especie, no estaría sujeta a adquisición y sería entonces insensible al cambio y a la variación en tiempo histórico.

—Y aquí es donde el evolucionismo de la teoría pierde su honesto nombre. Un fenómeno de esta naturaleza no puede surgir de la noche a la mañana "ya hecho": para una teoría evolucionista propiamente dicha, el núcleo sintáctico tiene que ser también variable, histórico, cambiante, producto de la evolución y de la selección natural. Como todo lo animal y todo lo humano.

Volviendo a lo *específicamente humano*, dice Mendívil, comentando su gráfico de círculos concéntricos:

Dentro de la FLA [Facultad del Lenguaje en sentido amplio] se representa con el círculo interior la Facultad del Lenguaje en sentido estricto (FLE), que sería —por hipótesis— lo único específicamente humano y específicamente lingüístico y que, según presupuestos minimalistas [chomskianos] incluiría únicamente un sistema computacional responsable de la sintaxis y la recursividad.

—pero esto también adolece de prejuicios chomskianos. ¿Son realmente la sintaxis y la recursividad lo único *específicamente humano* en el lenguaje? A mí sí me parece buena lógica esto de que haya pocas cosas *específicamente humanas*, porque eso parece pedir la lógica evolucionista: que haya una base biológica y etológica en común con otros seres vivos complejos, en especial con los más cercanos, y que lo específico "de la especie" (por así redundarlo) sea una especificación o complejificación a partir de materiales rudimentarios o potenciales que se den en otros seres también. Tiene que haber las dos cosas, en efecto: 1) el terreno común que permita el anclaje del lenguaje en la comunicación animal, y 2) lo específicamente humano, que lo haga lenguaje *sensu stricto*.

Bien, pues no me parece suficiente ni la atención del modelo chomskiano a la "base común" con otras especies, ni la definición de lo específicamente humano. ¿Hay animales que hagan metáforas? Quizá Fauconnier, O Mark Turner, o Mark Johnson, cognitivistas de otro pelaje, hubieran colocado en el núcleo duro del lenguaje la capacidad de reciclar los signos y hacer analogías y fusiones conceptuales entre ellos. (De hecho la prominencia dada a la operación de Ensamble (*Merge*) en el programa minimalista de Chomsky supone un cierto acercamiento entre estas perspectivas).

Quizá haya animales que hablen de lo que tienen delante—esto es incluso probable, quiero decir demostrable, si no está ya demostrado en diversos casos. Pero más difícilmente demostrable es que haya animales que hablen *de lo que no tienen delante* (con la excepción parcial de las señales de orientación geográfica de las abejas). No sabemos de animales que hablen *de lo que sucedió*, es decir, y por simplificar, *que cuenten historias*. En un estudio de la narración como yo se disculpará que centre en la capacidad narrativa lo más específicamente humano del lenguaje humano, ya que también hay pajaritos con sintaxis o pseudo-sintaxis en sus cantos. Por lo menos, me gustaría incluir en un núcleo duro y quizá más difuso de lo específicamente lingüístico-humano otras capacidades lingüísticas más allá de la celebrada sintaxis. Aunque admito obviamente que sí que hay sintaxis propiamente humana, y léxico propiamente humano, y morfología y fonética, claro, propiamente humanas. Y complejidades culturales y tradiciones culturales propiamente humanas, como la Lingüística. Todo ello deriva de la capacidad de simbolizar conceptos y de manipularlos creativamente.

Posiblemente no todos los *Homo* hayan sido humanos—tan humanos como nosotros. No sería de esperar en un proceso evolutivo. Según Adam Kuper ( *The Chosen Primate*), el "*Homo erectus* fue probablemente la única especie homínida de la Tierra durante casi un millón de años", y mostró relativa estabilidad durante ese período tan largo. "*El Homo erectus* tenía una capacidad cerebral casi próxima a la moderna, pero al parecer muy poco la utilizaba para producir una cultura de tipo humano", con lo cual hay que esperar a formas posteriores para el desarrollo de una capacidad de comunicación, interacción y simbolización humanas. No parece aventurado suponer que el *Homo erectus*, si hablaba, no tenía mucha conversación, ni capacidad alguna de contar historias.

¿Es el hombre, o la mujer, el único bípedo implume? No—los loros desplumados lo son. ¿El único animal que habla? No, pues hablan los implumes delfines, en delfinés. ¿El único animal con genética humana? Aceptado, pero es poco decir. ¿El único animal que habla como nosotros? Aceptado también, pero es un poco perogrullesco. ¿El único animal que miente, como decía Umberto Eco? Pues no, los chimpancés lo hacen de maravilla, y otros animales también. Aunque no pueden mentir *sobre el pasado*, a diferencia de lo que dice la canción de Tom Waits. ¿Será el hombre, más bien, el único animal que dio nombre a los animales—*in the beginning*— y construye oraciones, y las reza? Bueno, posiblemente sea así. ¿O el único animal que hace metáforas y cuenta historias? Esto es más seguro

todavía.

Yuval Noah Harari, en *Sapiens*, ha enfatizado muy elocuentemente cómo lo distintivo de la cultura humana descansa en la capacidad de crear ficciones y compartirlas, y actuar en base a ellas. El símbolo es de hecho la ficción original. Emerson, Max Scheler, Ernst Cassirer, Kenneth Burke y otros han definido al ser humano como el ser que construye un universo simbólico para habitarlo. La estructura de este universo es demasiado compleja para una sola lección. Aquí nos centraremos en cartografiar algunos aspectos o dimensiones narrativas del mismo.

### 3. Los esquemas narrativos: Aristóteles, Propp, Ricoeur [\(Notas\)](#)

Las metáforas tienen su estructura, que comenzó a analizar Aristóteles en el mismo libro —la *Poética*— en el que analiza la estructura de las narraciones. Es la *Poética* un tratado temprano de lingüística cognitiva, a la par que el primer tratado de narratología. Muchos prosiguieron la labor: Edgar Allan Poe, los formalistas rusos, Roland Barthes, Paul Ricoeur... Nos dejaremos muchos nombres por el camino para centrarnos en algún meollo de la cuestión.

Aristóteles desarrolla conceptos elementales del análisis narrativo como son:

- La definición de la narración como una representación de una secuencia coherente de acontecimientos,
- Clasifica sistemáticamente las posibles *historias que se pueden contar* (cómicar o trágicas, pongamos) y los tipos de argumentos o intrigas sobre los que se construyen. Elabora así una incipiente gramática combinatoria o estructural de la narración.
- Introduce nociones como las de los actos o acciones (deliberados o no) que constituyen la trama, y cómo algunos son más cruciales que otros: por ejemplo hay en los relatos y los dramas decisiones cruciales, giros decisivos de la acción, ocultación de secretos, descubrimiento de identidades o anagnórisis, etc.

A toda esta parafernalia clásica de la crítica aristotélica nos referimos también cuando hablamos de cartografía narrativa o esquemas narrativos. Aristóteles elabora un mapa conceptual de lo narrativo que sigue siendo terreno fértil para la reflexión.

La propia noción de esquema narrativo viene de Aristóteles, cuando compara diversos argumentos basados en un mismo mito, o la misma historia contada usando medios diversos (narración o drama). El núcleo común consta de una serie de elementos básicos, que se conservan de una historia a otra si en efecto son variantes de la misma historia básica. Sobre este esquema central se añaden episodios, variaciones, y la complicación argumental o poética que quiera darle cada autor. En su estudio sobre el cuento popular Vladimir Propp describió las estructuras combinatorias de acciones (inserciones, reduplicaciones de secuencias, etc.) y las funciones

arquetípicas de los personajes, tendiendo así puentes entre el análisis estructural y la antropología cultural. Pero la raíz de esta perspectiva estaba ya en la *Poética*.

Ricœur comenta cómo Aristóteles es también quien (en su poética esencialista) define lo que es la esencia de la narración: la creación de una configuración narrativa que presenta los acontecimientos desde una determinada perspectiva cognitiva. Los acontecimientos se incluyen en la estructura narrativa porque son necesarios para esa configuración—o, en palabras de Philip Sturgess, siguen una lógica de la narratividad.

Seguir una historia, nos dice Ricœur, es avanzar entre peripecias y hechos contingentes, guiados por una expectativa que se realiza en la conclusión de la historia. La conclusión no resulta como una derivada lógica de unas premisas, y sin embargo el relato señala hacia ella. Podríamos decir que está escrito "desde la conclusión" (y aquí podemos recordar las observaciones de Edgar Allan Poe sobre el escritor hiperconsciente, y sus cálculos del efecto a lograr en el lector). El final del relato, dice Ricœur comentando a Aristóteles, nos da una conclusión desde la cual podemos ver cómo todo lo precedente forma un todo: cómo los acontecimientos llevaban hasta allí. "Entender el relato", nos dice, "es entender cómo y por qué los sucesivos episodios condujeron hasta esta conclusión, que, lejos de ser previsible, ha de ser finalmente aceptable como algo congruente con los episodios reunidos por el relato."

#### 4. La retrospectión y la falacia narrativa [\(Notas\)](#)

Vemos aquí una manifestación de algo muy inherente y central a la narración, la *perspectiva retrospectiva* sobre el pasado, que es a la vez una comprensión mayor de los acontecimientos y las acciones, pues ahora sabemos (cosa que no sabíamos cuando se vivían o cuando los oíamos en la historia) *a dónde conducen*, a qué final que no conocían ni quienes vivían la historia como acción, sus personajes, ni nosotros en nuestro papel de oyentes antes de llegar al final de la historia. Este juego de perspectivas (con una perspectiva ideal o *topsight* que coincide con la del narrador o autor—ver mi artículo sobre "Crítica acrítica, crítica crítica") es crucial para la constitución de la narración propiamente dicha. La estructura narrativa repite el tiempo y nos lo presenta, retroactivamente, como algo que tiene sentido, algo estructurado y comprendido en su relación con las acciones y valores humanos. El tiempo del relato, como el tiempo de la vida, nos conduce a una mayor comprensión y perspectiva, y hay así una afinidad inherente entre la experiencia de la narración y la experiencia vital. La narración es una repetición del tiempo y de la acción que conduce a su mejor comprensión y al dominio de su sentido.

Sigue Ricœur:

La repetición de un relato, gobernada en su conjunto por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como algo que fluye desde el pasado hacia el futuro, siguiendo la imagen bien conocida de la 'flecha del tiempo'. Es como si el recuerdo invirtiese el orden del tiempo que llamamos 'natural'. Al leer el final en el principio, y el principio en el final, también



aprendemos a leer el tiempo mismo hacia atrás, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción, en sus consecuencias terminales. (*Time and Narrative*).

Toda narración efectúa en cierta medida esta operación paradójica con el tiempo: la narración es nuestra máquina del tiempo, no sólo para regresar virtualmente al pasado, sino para cambiar su sentido retroactivamente, modificando y reorganizando el tiempo. Toda narración comete lo que podríamos llamar la *falacia narrativa*, consistente en transferir al pasado nuestro punto de vista y nuestra comprensión actual, cuando ese punto de vista existe únicamente en el presente. Seguidamente, seleccionamos los hechos que han conducido a esa valoración presente. Es un fenómeno, el de la *distorsión retrospectiva* (en inglés *hindsight bias*) que se observa muy bien en la narración de desgracias o catástrofes: podríamos llamarlo el síndrome de *ya lo sabía yo*, pues tras un acontecimiento llamativo o catastrófico inmediatamente aparecen retrospectivamente indicios muy visibles, que nos convierten en más lúcidos (ahora que somos narradores de la catástrofe) que los personajes que no sabían nada del futuro y se vieron envueltos en ella. *Una vez visto, todos listos*, es un epítome de la sabiduría narrativa. (Uno de los mejores libros dedicados a esta cuestión es *Narrative and Freedom*, de Gary Saul Morson, que sin embargo no emplea el término *hindsight bias*, sino *backshadowing*, en contraste a *foreshadowing*).

Esta falacia narrativa o distorsión retrospectiva es la sustancia misma de la escritura histórica. Ricœur dedica otro volumen de *Tiempo y narración* a la escritura de la historia, y a analizar la cuestión hermenéutica de por qué los contemporáneos no pueden escribir historia, o al menos no la misma historia. Los contemporáneos de un acontecimiento no conocen sus consecuencias, y vale decir por tanto que no conocen su significación ni su dimensión. De ahí tantos "encuentros históricos" celebrados por los periodistas pero olvidados por la historia, y de ahí la reescritura constante de los hechos históricos. Dijo Oscar Wilde que nuestra primera obligación ante la Historia es reescribirla—pero más que una obligación es una inevitabilidad. Escribir historia es reescribirla. Incluso la afirmación histórica más inane y neutra es un ejercicio de distorsión retrospectiva:

"Adolf Hitler nació en 1889."

Cuando escribimos esta frase, objetivamente cierta, sobre la cabeza de ese bebé ya se ciernen las sombras de Auschwitz y de Mauthausen, y su cabecita ya urde en cierto modo la Solución Final—pero nada de esto estaba pasando en 1889, y allí nació un bebé como otro cualquiera, no Adolf Hitler en el sentido histórico del término. (Ver a este respecto el libro de Michael André Bernstein *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*, un volumen gemelo al *Narrative and Freedom* de Morson).

Le he dedicado bastante atención a la cuestión de la retrospcción y a la falacia narrativa, y por ello, aunque es un tema relevante para la fenomenología del tiempo narrativo que hoy tratamos, remito a quien le interese a mis escritos, por ejemplo a los que aparecen bajo el título en inglés de *Los objetos en el retrovisor pueden aparecer más sólidos de lo que son*.

## 5. Perspectivas narrativas [\(Notas\)](#)

El perspectivismo narrativo aparece así como una variedad de esa capacidad humana que nos permite transformar la realidad mentalmente, o adoptar perspectivas diversas sobre ella. Aunque la narratividad puede ser una operación mental no mediada por el lenguaje, este perspectivismo narrativo se combina muchas veces con el perspectivismo lingüístico, que también se basa en esta capacidad mental (lo que Mark Turner y Fauconnier denominan *integración conceptual*).

Tal como lo expone Langacker, en su gramática cognitiva, las construcciones gramaticales también son inherentemente perspectivísticas, a modo de una imagen. Siempre representan una situación de tal manera que orientan nuestro acceso cognitivo a ella, guiándolo para una finalidad comunicativa determinada. El lenguaje es un instrumento cognitivo no sólo porque permite nombrar la realidad y representarla, sino también porque permite presentarla desde perspectivas diversas, o modificar esas perspectivas. De este modo, una oración, o una narración, guían la atención del oyente y le invitan a modelar el mundo desde la perspectiva presentada por el hablante o el autor. Para Tomasello, "la naturaleza perspectivística de los símbolos lingüísticos multiplica indefinidamente la especificidad con que se pueden usar para manipular la atención de los demás" (1999: 107, cit. en Lively 2016). Podemos recomendar el libro de Steven Pinker *El mundo de las palabras (The Stuff of Thought)* como una acercamiento a la vez profundo y ameno a esta perspectiva cognitiva sobre el lenguaje.

Una narración también ofrece una perspectiva sobre los hechos relatados. Gran parte del estudio de las estructuras narrativas consiste en examinar la manera en que las perspectivas de la narración modelan la presentación de los hechos. Entre los esquemas narrativos a que alude el título de la lección podemos incluir las diferentes teorías sobre los niveles de estratificación del texto narrativo. Ya hemos mencionado a Aristóteles o a Propp. Podemos mencionar también a Roman Ingarden, autor de *La obra de arte literaria*, un estudio fenomenológico sobre la complejidad de estratos de experiencia y de perspectivas orquestadas en las narraciones de ficción. Los libros de Gérard Genette sobre el discurso narrativo, o los modelos de análisis en niveles estructurales propuestos por Roland Barthes, Seymour Chatman o Mieke Bal han sido igualmente influyentes en el desarrollo de la narratología estructuralista o clásica. Para más sobre esta cuestión puedo remitir a mi libro *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*.

Pero el estudio de la narración es transdisciplinar, y otros modelos influyentes sobre esquemas narrativos se encuentran en el estudio del folklore (Propp, Hendricks) o en el de la narración conversacional (Labov, Mandler, Quasthoff, Schiffrin...). Por otra parte, los modelos narratológicos literarios han sido extendidos con éxito notable a la narración cinematográfica (Wollen, Bordwell, Branigan, Buckland), y complementan útilmente los estudios de fenomenología del cine (Bazin, Kracauer, Metz). Pueden encontrarse listados bibliográficos sobre narración conversacional, y narración cinematográfica, novelística, así como sobre otros géneros y medios narrativos, en mi *Bibliografía de Teoría Literaria, Crítica y Filología*.

Por nombrar otro tipo de mapas narrativos inspirados por la *Poética*: Northrop Frye desarrolló una influyente teoría neoaristotélica de los géneros literarios en su *Anatomía de la Crítica*, a modo de un aristotelismo que mucho tiene también de estructuralismo. Presenta una poderosa teoría de los géneros, modos, argumentos y arquetipos literarios que permite tender puentes con la folklorística, con la antropología de la religión y con el psicoanálisis, en especial con el de Jung. La síntesis de Frye, tan influyente hace treinta años y hoy

abandonada, merece una relectura, pues puede entablar un diálogo productivo con la poética cognitivista y evolucionista del siglo XXI en sus acercamientos a las constantes de la imaginación humana. Frye presenta, por ejemplo, un mapa conceptual de los tipos de argumentos posibles ordenados a modo de ciclo de las estaciones: hay mitos de la primavera (la comedia), del verano (los romances, en el sentido inglés del término) del otoño (los relatos trágicos asociados al sacrificio del rey y a la muerte del sol—algo que nos hace pensar también en *La Rama Dorada* de Frazer, otro estudio de arquetipos mítico-religiosos). Y por último, arquetipos del invierno (ironía y sátira). Cada sección de este mapa o rueda de los géneros refleja a las demás, en un complejo ciclo de la imaginación, y así hay comedias irónicas, comedias románticas, e incluso comedias trágicas, además de las comedias más centrales o propiamente dichas. El modelo aristotélico de Frye fue luego adoptado por Hayden White en su *Metahistoria* para explicar los posibles argumentos cómicos, románticos, trágicos o sarcásticos que descubren los historiadores al dar forma conceptual a los acontecimientos de la historia. Es la historiografía como *poiesis*, como género literario y como perspectivización de la realidad lo que estudia White, con otros muchos meta-historiadores, por supuesto.

Como se puede ver, la cartografía narrativa organiza múltiples aspectos de las disciplinas del conocimiento. Parte de nuestra competencia cultural consiste en llegar a conocer, identificar o manejar esta compleja cartografía, y saber distinguir con qué tipo de narración nos las vemos en cada momento, de qué contexto cultural, histórico, disciplinario o institucional procede, y qué tipo de convenciones se le aplican.

## 6. Marcos narrativos y otros [\(Notas\)](#)

Los esquemas narrativos con los que interpretamos la narratividad de las narraciones, y del resto de lo real, también interaccionan con otros tipos de operaciones mentales interpretativas, cognitivas o hermenéuticas, y a veces se funden o difuminan con ellas. Pensemos por ejemplo en la teoría de los marcos.

La teoría de los marcos es, además de una teoría cognitiva de la experiencia, una fenomenología de la realidad interaccional. Un marco podría definirse desde un punto de vista como un sistema de signos que funcionan juntos y que acotan una parcela del mundo con reglas particulares que se aplican dentro del marco, y no fuera. Así, una obra de teatro, o una pintura, son marcos de referencia aislados de la realidad circundante, pequeños mundos circunscritos por su marco físico (la escena teatral, el arco del proscenio, o el marco de madera que rodea al cuadro) y por una serie de convenciones de construcción y de interpretación. Un libro es un marco que acota un tratado, una biografía, un mundo alternativo, o una aventura ficticia, pero también podemos inaugurar un marco provisional en una conversación seria contando un chiste, hablando en broma, antes de cerrar el marco y volver al asunto principal. Un paréntesis es un marco, e incluso la sintaxis se puede describir en términos de marcos. La realidad textual y no textual está así estructurada por marcos de referencia con estructura interna propia, y que a su vez se ordenan y jerarquizan entre sí. Las estructuras narrativas son una forma potente para dar coherencia a un marco, y también pueden ser un marco muy práctico e intuitivo para contener, secuenciar u ordenar pequeños marcos que a veces son narraciones subordinadas al relato principal, y donde colgamos estereotipos, ideologemas, memes e intertextos

culturales. Por resumir, un marco es un conjunto de signos que tienen entre sí una unidad superior con respecto a su entorno: los marcos pueden transformarse, reciclarse, multiplicarse, combinarse o romperse —las célebres *rupturas de marco* que a poco que nos fijemos aparecen por doquier en arte, publicidad, o en la conversación.

Desde otro punto de vista, un marco es una ceremonia social, un rito de interacción, que supone la participación voluntaria de quienes adoptan papeles en dicho ritual. Aquí encontramos con la noción (no muy metafórica sino muy real) de la vida como teatro improvisado y juego de roles. Las interacciones sociales delimitan marcos de referencia en los que se aplican determinadas normas o convenciones. Cada marco es como una función teatral con sus roles preestablecidos. Podemos remitir como ejemplo a nuestra participación en este teatro hoy, en el que no soy yo el único actor, pues el espectador y el lector participan en la función. El estudio de los marcos narrativos e interaccionales tiene elementos en común con el estudio de otros tipos de marcos no específicamente narrativos (por ejemplo en imágenes pictóricas). Pero aquí no podemos sino apuntar esta cuestión y remitir al libro de Erving Goffman *Teoría de los marcos*, que también tiene mucho de tratado de narratología cognitiva, y entronca limpiamente, cómo no, con los estudios del mismo autor sobre la interacción comunicativa y con su teoría dramática del comportamiento social en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

(A la teatralidad de la vida cotidiana, a la del interior del drama, y a la del otro teatro que lo enmarca, le dedico también una página de Facebook de título calderoniano, *El Gran teatro del mundo*, y está invitado a seguirla quien esté interesado en la cuestión del dramatismo universal).

## 7. La narración y las expectativas humanas [\(Notas\)](#)

El mundo social humano es, lo hemos dicho antes, un mundo de símbolos y una realidad construida, artificial, tan artificial como los paisajes geométricos de nuestros interiores y ciudades (nuestras ideas geométricas nos llevan a geometrizar el entorno físico de nuestro nicho ecológico). Podríamos definir en gran media el mundo social humano como *un sistema de expectativas autocumplidas*: se nos socializa para aternernos a las expectativas de los demás en situaciones determinadas (es el *yo espejo* de Charles Cooley). Ateniéndonos a esas expectativas, naturalizamos nuestros ritos sociales y participando en ellos, metiéndonos en nuestro rol, colaboramos al mantenimiento colectivo de las instituciones, de las expectativas, y del orden del mundo modelado por nuestra cultura. Gran parte de los marcos de referencia que interiorizamos (y que luego exteriorizamos mediante nuestro comportamiento) tienen una dimensión temporal o narrativa: son modelos de acción que podemos llamar 'escenarios', *scripts*, o guiones teatrales de la vida real. Van asociados a roles sociales, y le proporcionan al personaje social una línea de actuación que realizar, y que teatralizar. Pensemos en el famoso camarero de Sartre, que se ajusta a la perfección a su papel de camarero, incluso con un toque de ostentación o simulación para que se vea bien que es un papel.

Las estructuras narrativas están así presentes en la gestión de la realidad social a todos los niveles, y con grados diversos de literalidad. Las expectativas tienen una dimensión narrativa, pero también la tienen fenómenos como la evaluación posterior de la acción. Por

ejemplo, si el camarero no me atiende correctamente, será castigado con el cotilleo, en el que yo narraré a mis interlocutores cómo lo puse en su sitio, o, a falta de otra mejor, cómo lo podría haber puesto en su sitio, valorando la acción retrospectivamente. El control interaccional de los roles y expectativas, así como el seguimiento retrospectivo del drama cotidiano, es una parte muy importante del contenido de las narraciones conversacionales.

La narración también penetra en la sustancia misma de nuestra identidad, de múltiples maneras. No sólo por los roles puntuales que interiorizamos y que reconstituyen en nuestro interior el teatro social externo. También podemos vivir nuestra propia narración personalizada, la novela de nuestra vida. Galen Strawson y otros han criticado mucho la invasión exagerada del *storytelling* en muchos aspectos de la identidad contemporánea. Y es fácil sostener que hay vidas o actrices sociales que se conciben a sí mismas de modo más narrativo, o más teatralizado, que otras. Pero la retroalimentación entre la narración y la vida no puede sino dar una fuerza y relevancia especial a la concepción narrativa de la propia vida. Tendemos a ver en nuestras vidas no sólo las *biografías posibles* preestablecidas a las que se refieren Schutz y Luckmann, sino también desarrollos argumentales, con éxitos y fracasos, puntos de inflexión cruciales, posibilidades virtuales cumplidas o no... Cada vida, en especial la del que más reflexiona sobre sí, se convierte en una búsqueda del tiempo perdido, y a veces en una pérdida del tiempo invertido en ello. También a las vidas y acciones humanas no ficticias las valoramos como cómicas, trágicas, etc.—y para eso también se inventaron las tragedias, y las comedias, aparte de para pasar el rato y vivir vidas virtuales en tiempos alternativos. Una función primordial del arte es servir de modelo y referente a una realidad que si no carecería de forma.

Podemos ver en la literatura y en otros discursos, de este modo, una gestión de modelos narrativos, una contribución constante a la cartografía narrativa disponible para cada persona, con todo lo que viene aparejado con ello, pues las narraciones socialmente pertinentes vienen cargadas de valores, ideologías, estereotipos, modelos de interpretación, etc. Una estructura narrativa es contenedor muy capaz y muy práctico para organizar, transportar y transmitir de modo vívido e inmersivo toda una realidad social representada y evaluada.

Así, podríamos definir la novela (lo hicieron Hegel y Lúkacs) como la épica subjetivizada de la modernidad burguesa. Y en la novela antes del cine aprendemos ideales sociales, modelos de acción; vivimos por delegación. Aprendemos a valorar irónicamente las secuencias interaccionales de la vida cotidiana. Un argumento central en la tradición novelística es la defensa o conquista de la autenticidad personal, frente a la tentación de los falsos valores y del entorno social. La heroína, por ejemplo, habrá de encontrar su camino y su expresión personal, la historia de su vida, rechazando pretendientes inadecuados aunque aparentemente apropiados; rechazando también sus ideas preconcebidas sobre el mundo (el orgullo y el prejuicio) y llegando a una solución transaccional entre el deseo y la realidad. La novela es así un relato de desilusión y de maduración. Desilusión con los relatos recibidos, o con las palabras de la tribu, entre otras cosas, y de este modo la autocrítica literaria va unida a la crítica social y a la construcción del yo.

## 8. Cartografía narrativa y anclaje narrativo [\(Notas\)](#)

Hay, por otra parte, toda una cartografía de la novela, temporal y espacial, que estudiamos más en detalle en las clases de literatura. Pero todos llevamos a cuestas, en nuestra enciclopedia portátil, mapas del terreno narrativo, de las historias posibles en literatura o en cine, y de las expectativas en este sentido: esta película es de superhéroes, pero con mensaje religioso, etc. Y aun sin ser especialistas, nuestra enciclopedia interiorizada (el *acervo de conocimientos* del que habla Schutz) nos enseña que los diversos modelos narrativos tienen una ubicación en la historia y en la geografía. No todos los relatos están en el mismo plano, ni mucho menos son una acumulación informe: son un todo ordenado. Y así gran parte de nuestra enciclopedia personal consiste en este conocimiento interiorizado ya no sólo de los tipos de acciones, conflictos, desarrollos, conclusiones, etc., sino de la retórica aparejada con la que se pueden representar en diversos discursos y tradiciones. Nos salta a la vista si una película es antigua o actual, si un cuento es para niños o para mayores, si un anuncio imita o responde a otro, etc. Hay una *competencia narrativa* unida a la competencia literaria o cultural de la que trata Aguiar e Silva. Aunque cada atlas narrativo individual sea diferente, en el roce de unos con otros van hallado su lugar las historias, y en última instancia podemos concebir cada invención, cada estereotipo, cada modelo argumental o cada técnica de cámara cinematográfica como un fenómeno históricamente situado: cada historia la entendemos en parte por referencia a esta historia de las historias, al sistema del mundo que es en sí mismo una historia, y que produce distintos tipos de historias en cada tiempo, lugar y contexto.

Por tanto, cada modalidad narrativa encuentra también lo que llamaremos su *anclaje narrativo*—cada historia se ubica con respecto a otras historias, en relación a ellas, y en última instancia encuentran su ubicación en el tiempo compartido histórico del mundo humano. (Ver "Consiliencia, Evolución, y Anclaje narrativo"). Esto es fácil de ver con respecto a los relatos históricos, historiográficos, que se refieren a acontecimientos situables en una cronología. Gran labor hicieron cronógrafos como Escalígero el francés o Ussher, unificando el tiempo del mundo procedente de diversas tradiciones en una historia humana unificada, y cada historiador contribuye a especificar algún detalle de esa gran historia que es la historia, la única historia de la que hablan todas las historias.

Pero también la fantasía tiene esa historicidad. *El Señor de los Anillos* podrá no suceder en ningún momento histórico identificable, pero por otra parte nos conduce muy claramente a la Edad Oscura, estudiada y admirada por Tolkien en un momento histórico dado, sobre la base de textos que sí existen históricamente, como *Beowulf*, una historia que aquí se recrea y se presenta como vivida imaginativamente desde dentro, con todos los encantamientos, dragones y endriagos que hubieran debido existir entonces, y algunos adicionales. También nos remite, claro, a los años de las guerras mundiales y a los enfrentamientos apocalípticos de la modernidad.

Todas las narraciones se ubican, en última instancia, siguiendo protocolos y convenciones históricamente variables, en relación a la gran historia que todas las engloba, la historia colectiva del mundo humano, y más allá, la historia del mundo, la única que conocemos y que contiene todos los mundos posibles que hemos concebido, incluso los universos alternativos de la fantasía o de la cosmología cuántica. Es a esta ubicación, a veces más explícita y a veces más implícita, de cada relato con respecto a relatos más globales, a la que doy el nombre de *anclaje narrativo*. Y no olvidemos que cada cultura tiene sus mitos de origen, de la formación y de la posible disolución de la realidad, como una gran narración universal en la que se enmarcan las pequeñas historias de los humanos.

Hay fenómenos globales, como son las guerras mundiales, el estudio de la Historia Universal, o la percepción de la globalización e

integración creciente del planeta, la aparición de Internet, etc.—que nos hacen más conscientes de la imbricación última de todo lo humano, a pesar de la proliferación de ideologías, mitos, contextos, creencias, ficciones, religiones y versiones de la historia. Polibio veía en la expansión del Imperio Romano una especie de 'fin de la historia' antes de Fukuyama, un gran relato consistente en la unificación política del mundo conocido, y de sus historias separadas. Hoy somos conscientes de los límites del globo terráqueo, acelerado y recalentado por las comunicaciones instantáneas, y de poco sirve realmente que enviemos sondas a Titán o que descubramos planetas parecidos a la Tierra a cuarenta años-luz: la superpoblación, la degradación del entorno natural y los conflictos de civilizaciones hacen cada vez más visibles los límites en los que nos movemos efectivamente.

En este contexto ha cobrado nuevo impulso la disciplina de la Gran Historia, una perspectiva historiográfica de inspiración evolucionista, que coloca la historia humana inmediata, y los conflictos políticos que a veces nos impiden ver el bosque, en el contexto más amplio de la expansión de la especie humana, y de su origen evolutivo. Tiene este enfoque un gran poderío interdisciplinar, y así nos lleva por ejemplo a preguntarnos qué es lo distintivo de lo humano, para que tengamos esta gran historia y esta perspectiva, y otras especies no la tengan, o que su historia sea, sin saberlo y por obligación, la nuestra.

## 9. La teoría cinematográfica de la consciencia [\(Notas\)](#)

Y así volvemos a nuestra pregunta inicial: ¿qué es lo propio de la humanidad, del animal que cuenta historias? Añadiendo que, por contar historias, tiene historia. La historia cultural de las cabras, o de los gorilas, no existe, no es representada ni transmitida, o sólo existe en relación con la historia humana. Da vértigo pensar hasta qué punto la misma existencia histórica del mundo es una construcción cultural humana, un producto de nuestros protocolos comunicativos.

El simbolismo humano no sólo tiene lugar en el tiempo: también genera en gran medida el tiempo en su complejidad y en su densidad: lo expande hasta proporciones inimaginables por otras especies. Si en puridad existe en modalidad tangible sólo el presente, el pasado y el futuro son construcciones mentales (asimétricas, eso sí), pues uno es el resultado de la acumulación de las tradiciones culturales, y el otro es una suma de proyectos y expectativas, también gestionada colectivamente. Un cerebro es de por sí una máquina del tiempo: pero los cerebros animales apenas tienen espacio para la memoria del grupo, y las anticipaciones que son capaces de generar son muy simples: por ejemplo, relativas al movimiento de la presa, a peligros del entorno, etc.

El cerebro humano es un teatro interiorizado que interactúa consigo mismo, puesto que el córtex redistribuye la información sensorial a múltiples sistemas que a su vez la procesan y reelaboran, por ejemplo conceptualizando, organizando e incluso "proyectando" esa información al mundo percibido, como si nuestros ojos fuesen esos grabados renacentistas que iluminaban la realidad con el contenido de la mente. Así se genera no sólo la realidad exterior tal como la conceptualizamos, sino también el mismo devenir del mundo. Una perspectiva neurológica al respecto puede hallarse en Gazzaniga. Pero la complejidad de la temporalidad resultante de esta actividad mental propiamente humana fue descrita fenomenológicamente por Bergson con su teoría de "la estructura cinematográfica de la

consciencia" (en *L'Évolution créatrice*). La existencia de un tiempo continuo y seguido es en cierto modo una ilusión producida por nuestra necesidad de actuar sobre el mundo. Podríamos también distinguir (con Bickerton) dos modalidades de la consciencia: la modalidad *online*, en red, interactuando en retroalimentación inmediata con el entorno y los sentidos, y la modalidad *offline*, desconectada—pero que paradójicamente nos conecta a nuestro mundo cultural interiorizado, a la caverna de las Ideas, y al cerebro visionario o generador de ficciones.

Neurólogos como Carmen Cavada hablan del "estado por omisión del cerebro", asociable al modo "offline" o fuera de red, una estado de autointeracción, cuando el cerebro no está atento a la información de los sentidos. Es lo que a veces llamamos "estar en las nubes" o atentos sólo a la interacción de unas ideas con otras. Platón, Aristófanes, o William James (con su *stream of consciousness*) se refirieron a este fenómeno. Gran parte de la actividad mental y de la experiencia propiamente humana consiste en esta actividad interiorizada y en gran medida fragmentaria, que Klinger veía prominente y que, aunque desconocía su función, consideraba había de ser neurológicamente relevante.

La autointeracción, la reflexividad, ha sido frecuentemente definida como característica del pensamiento humano, y el cerebro humano, con sus involuciones y anfractuosidades, puede fácilmente concebirse como un instrumento generador de reflexividad, de autointeracción entre sus diversas partes, tan interconectadas entre sí, tan desconectadas espectacularmente a veces (como sucede entre los dos hemisferios), y tan aisladas también, en el córtex, de la información sensorial directa. (Estos apuntes neurológicos pueden ponerse en relación con lo que sería una teoría fenomenológica de la reflexividad tal como la expone por ejemplo Max Scheler en *El puesto del hombre en el cosmos*).

En la conferencia de Cavada que recomiendo ver, sobre la experiencia consciente, se aprecia (min. 23) el papel en la consciencia de lo que yo llamo el fenómeno de la retroproyección mental: la percepción consciente humana requiere no sólo la presencia del objeto ante el sujeto perceptor (por ejemplo una letra, una palabra) sino el papel activo del sujeto perceptor gestionando esta atención: organizando lo que ve, y proyectándolo de nuevo, y reconociendo en el objeto la imagen mental que ha proyectado. Así nos comunicamos con nosotros mismos usando el mundo externo o la información sensorial *online*, "en red", no en estado bruto, sino como *una interfaz para la autointeracción*, creando bucles en la mente. Esta teoría de la percepción es esencial para conceptualizar otras cuestiones antes nombradas, como la teorización del mundo como teatro, la proyección de marcos de referencia, o de esquemas narrativos y de expectativas autocumplidas. Es, una vez más, mi versión de la realidad humana como, desde siempre, una realidad virtual o aumentada. O, en palabras de Bergson, es *la estructura cinematográfica de la consciencia*, que genera tanto el objeto como la duración temporal en la que aparece.

## 10. La cronestesia [\(Notas\)](#)

Nuestra capacidad de perspectivizar el tiempo y modelarlo mediante la narración se halla estrechamente ligada a una facultad



psicológica que también tiene un desarrollo característico en los humanos: la *cronestesia*, o la capacidad de viajar mentalmente en el tiempo, en la que se combinan unas capacidades de procesamiento y cartografía temporal específicas de nuestro cerebro, con la adopción de perspectivas y roles imaginarios que son característicos de la sociabilidad interiorizada humana, y de las estructuras narrativas.

Los neurólogos han estudiado recientemente con resonancia magnética los patrones de activación cerebral característicos de estos viajes en el tiempo. Pero tanto o más interés tiene el análisis fenomenológico-narrativo de los mismo que podemos hallar en la conferencia de Jérôme Dokic sobre "Viajes mentales en el tiempo". Dokic identifica una núcleo imaginativo común entre memoria y anticipación, que comparten ciertas estructuras mentales y cerebrales, aunque hay también una asimetría entre los viajes imaginarios al pasado y al futuro. El análisis de Dokic, que se puede seguir en mi entrada de blog sobre él, tiene en cuenta desarrollos de la neurología que distinguen una memoria personal de la vida, episódica, de la memoria general o memoria de sucesos públicos o colectivos. Una diferencia similar se da en las anticipaciones. Y el análisis muestra también cómo el viaje mental supone la intervención de tres puntos de vista diferenciados: el del sujeto imaginado (en el pasado o en el futuro) el del sujeto imaginante (presente) y una tercera perspectiva, la del narrador virtual. Se echa de ver en qué medida el análisis fenomenológico de estos viajes mentales tiene paralelos en las estructuras tan frecuentemente analizadas por la narratología literaria, y sus perspectivas virtuales e imaginadas.

No me detendré más aquí en el análisis de la cronestesia: sólo me interesa señalar hasta qué punto una estructuración narrativa, una especie de estructuración narrativa de actividad mental misma, está implicada en la sustancia misma de la experiencia humana, y en la manera en que procesamos la experiencia, modelando una temporalidad multidimensional y elástica a partir de lo que concebimos como el transcurrir uniforme del tiempo cronológico. Nuestra actividad mental consiste en la elaboración, edición, montaje y proyección simultánea de este cinematógrafo mental que combina percepción, retroproyección mental al mundo, y temporalidades virtuales o narraciones secundarias superpuestas a este espectáculo multimedia tan vívido que parece real, y lo es. La narración saca a la luz y potencia algo muy central a la experiencia, a la vida, y al proceso mismo del mundo—sus dimensiones protonarrativas, por así decirlo.

## 11. Evolucionismo y emergencia [\(Notas\)](#)

Daniel Dennett acaba de publicar una teoría de la evolución de la inteligencia con un cierto componente narrativo: *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds*. La teoría evolucionista es, de hecho, un gran relato, en la época de la supuesta muerte de los grandes relatos. Supuso una historización de la biología y (más ampliamente) del universo entero. Podemos ver la evolución del conocimiento en gran medida como el desarrollo de mapas de la realidad cada vez más integrados y coherentes, más *consilientes*, por usar la expresión de Edward O. Wilson. Son, necesariamente, mapas de la realidad que introducen la dimensión temporal y evolucionista. Así, hace doscientos años, la biología oficial era fijista, con la excepción de Lamarck y algún otro excéntrico; hace cien años la física era fijista—la del mismo Einstein lo era; también lo era la química que estudiamos de niños los que ahora somos profesores. Pero hoy en día las leyes de la física pueden verse como un fenómeno histórico, producidas por la evolución. Los elementos

químicos tienen su historia inscrita en ellos, como la tiene el universo, y todos los fenómenos naturales y culturales encuentran su lugar y su momento en esta gran narración construida colectivamente, la Gran Historia del universo. Cada estrella, cada piedra y cada genoma llevan su historia inscrita, si sabemos leerla. Comprender un fenómeno es en gran medida comprender su historicidad, su origen y su evolución, y su posible destino.

La realidad de los primeros momentos del Universo era muy simple: vale decir que no había nada o casi nada, una energía sin canalizar, e incluso los números y las diferencias estaban por nacer. Herbert Spencer fue quizá el primer moderno en elaborar una teoría sistemática de esta autogeneración del universo a partir de la nada. Todos los fenómenos han surgido por emergencia gradual, por la combinación recurrente de estructuras cada vez más complejas, primero combinaciones químicas, luego recurrencias de procesos bioquímicos complejos, y —a niveles emergentes superiores— evoluciones de los procesos vitales, de las sociedades de organismos, y de las formas complejas de sociabilidad que son la cultura y la historia, posibilitadas por la emergencia del simbolismo y del lenguaje.

Cada uno de estos episodios tiene una historia que está en reescritura constante, pero que va adquiriendo cada vez mayor coherencia en relación al conjunto. Dicho esto, apreciaremos en qué medida la cartografía narrativa de los múltiples aspectos de la realidad, y de las múltiples disciplinas del conocimiento que los estudian, es parte central de todo conocimiento.

Pero quiero terminar insistiendo en una cuestión más inherentemente filosófica o fenomenológica, relativa a la fenomenología de la narración como estructuración del orden temporal. Por ponerlo de modo sucinto y provocativo: *el pasado y el futuro existen únicamente en nuestras narraciones*. No es que podamos narrarlos de maneras distintas: *es que el pasado y el futuro no existen sino como efectos narrativos*. En cuanto al presente, por mucho que el tiempo y el cambio sean un aspecto fundamental del cosmos, apenas existe un presente humano sin el pasado y el futuro que lo acotan, lo enmarcan, y le dan una base y un sentido, una orientación. Hasta ese punto somos *Homo narrans*, el animal que cuenta historias (Jonathan Gottschall) y el universo en el que habitamos es una gran narración.

## 12. La dimensión cósmica de la narración [\(Notas\)](#)

El tiempo humano tiene una densidad, riqueza y extensión incomparables, que surgen unidos a la narración como fenómeno evolutivo emergente, que genera el pasado y el futuro, y organiza el presente.

En un sentido, el pasado sigue existiendo en el presente, si consideramos el presente —el universo presente— en sentido amplio como una huella, como la huella del pasado. Pero hay una paradoja en esta definición, o más bien una falacia introducida de modo casi imperceptible. Algo es una huella sólo si se interpreta como tal: una huella es un fenómeno hermenéutico, no físico. Parecería resultar de ello que, desde el punto de vista estrictamente físico, el universo presente no es una huella, sino un fenómeno descriptible en sí, sincrónicamente, al margen del tiempo y de la evolución. El pasado del universo y su futuro pertenecerían a una dimensión hermenéutica, y no estrictamente física del universo.

Ahora bien, no es esa la imagen que se desprende de la actual cosmología. La cosmología era originariamente una disciplina narrativa, y en cierto modo ha vuelto a serlo desde que las ciencias naturales eligieron ir más allá del paradigma newtoniano y del universo estático—ya con Laplace, Kant y Erasmus Darwin. Con ello, se retomaba una relación entre filosofía, física, evolucionismo y cosmología que nos lleva a reconocer como preocupaciones modernas, o quizá eternas e insoslayables, las especulaciones de los primeros evolucionistas presocráticos, como Anaximandro o Anaxágoras, tan cercanos a veces a las mitologías cosmogónicas de las que surgen y de las que se separan.

Actualmente la cosmología se enfrenta necesariamente al problema del origen y la naturaleza evolucionista del universo conocido, y (yendo más allá) se enfrenta a las paradojas digamos estadísticas del ajuste fino de las constantes finas elementales, ajuste improbable pero tan exacto y casual que sin él no habría ni universo, ni materia, ni átomos siquiera. Es un problema que nos conduce a soluciones muy debatidas y que desafían los límites de la ciencia, como son las especulaciones de Stephen Hawking, Martin Rees o Michio Kaku sobre los multiversos, o (la solución que más me gusta) el evolucionismo cosmológico de Lee Smolin y Roberto Mangabeira Unger. Para Smolin, una característica fundamental de la realidad es que es una secuencia de acontecimientos únicos. El tiempo sería la dimensión fundamental de lo existente, y todas las demás propiedades de la realidad serían emergentes. Es la suya una teoría cosmológica a la vez clásica y revolucionaria en la que el tiempo y la dimensión narrativa de la realidad tienen una gran prominencia. Es a la vez uno de los más ambiciosos mapas del tiempo jamás formulados.

Sea cual sea la naturaleza última del tiempo, el estudio físico del universo no puede renunciar, por definición, a unas dimensiones del universo que sólo son accesibles *como constructos humanos*, vale decir, como fenómenos hermenéuticos, en esa hermenéutica especializada de las huellas del pasado que es la física teórica, y en las grandes narraciones cosmológicas que se edifican en torno a ella.

La existencia del pasado y del futuro como fenómenos semióticos es muy tenue si nos restringimos a la semiótica animal. El animal puede conservar aspectos del pasado en la memoria, y anticipa algunos aspectos de un breve futuro, pero estos pequeños esquemas temporales son de una simplicidad elemental si los comparamos con la complejidad, densidad, variedad y extensión de los mapas del tiempo humanos. Por ser maximalistas y derivar hacia la paradoja, podemos decir que la expresión "el tiempo humano" es redundante. El tiempo es sólo humano, entendiendo por humano el extraño fenómeno de la consciencia simbólica y comunicativa, que es el fruto final de la complejidad cósmica. Incluso el tiempo inherente en los procesos mismos de las cosas se nos aparece como un tiempo humano, y humana es la paradoja imaginativa de concebir un universo sin humanos donde el tiempo continuaría transcurriendo. Para quién, habría que preguntar, y responderíamos que para el observador virtual que no desaparece de la escena supuestamente vacía. La idea de un tiempo de las cosas mismas independiente de la observación es una de esas antinomias del pensamiento como las que gustaba de analizar Kant, o, podríamos decir, un subproducto paradójico de una conciencia temporal cuando se aplica a un ámbito en el que deja de ser aplicable, a no ser como tal antinomia o paradoja. El tiempo morirá con nosotros.

—oOo—

## Notas

### **1. *Begin the beginning***

Aristóteles. *Poética*. Trad. y notas de Valentín García Yebra. En Aristóteles, *Física. Acerca del alma. Poética*. (Grandes Pensadores Gredos; Aristóteles, II). Madrid: Gredos, 2011. Rpt. Barcelona: RBA, 2014.

Kevin Lynch. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press, 1960.

Fredric Jameson. "Cognitive Mapping." Con notas de J. A. García Landa. En García Landa, *Vanity Fea* 13 feb. 2013.

[http://vanityfea.blogspot.com.es/2013/02/cognitive-mapping\\_13.html](http://vanityfea.blogspot.com.es/2013/02/cognitive-mapping_13.html)

Schutz, Alfred, y Thomas Luckmann. *Estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu, 2003.

Berger, Peter L., y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Trans. Silvia Zuleta. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu, 1968. 2012.

Yuval Noah Harari. *Sapiens*. 2011. (=De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad. Debate.)

## 2. Lo específicamente humano

Stephen Jay Gould. *I Have Landed: The End of a Beginning in Natural History*. Nueva York: Random House-Harmony Books, 2002.

Linnaeus, Carolus. *Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*. 10<sup>a</sup> ed. Estocolmo: Laurentii Salvii, 1758.

Hauser, M., N. Chomsky, y T. Fitch. "The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve." *Science* 198 (2002): 1569-79.

José Luis Mendívil, "La Facultad del Lenguaje y la diversidad de las lenguas, ¿una paradoja?" *Ciencia Cognitiva* 29 abril 2009.

<http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva/?p=64>

2017

Fauconnier, Gilles, y Mark Turner. "Conceptual Integration Networks." Expanded web version, 10 Feb. 2001.

<http://markturner.org/cin.web/cin.html>

2011

Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: U of Chicago P, 1987.

"Merge (Linguistics)." *Wikipedia: The Free Encyclopedia*.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Merge\\_\(linguistics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Merge_(linguistics))

2017

Adam Kuper. *The Chosen Primate*. Cambridge (MA): Harvard UP, 1994.

Ralph Waldo Emerson. "The Poet." De *Essays*, 2nd series. En Emerson, *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: Modern Library, c. 1950. 319-41.

Scheler, Max Scheler. *El puesto del hombre en el cosmos*. Audiobook. YouTube (*Videador Virtual*) 8 dic. 2013.

<https://youtu.be/IAXUQ5TRwK0>

2015

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. 3 vols. Mexico: FCE, 1971.

Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley: U of California P, 1966.

### **3. Los esquemas narrativos: Aristóteles, Propp, Ricoeur**

Edgar Allan Poe. "Filosofía de la composición." In Poe, *Obras completas II*. Barcelona: RBA, 2004. 9-18.

Boris Tomashevski, *Teoría de la literatura*. Trans. Marcial Suárez. Introd. Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Akal, 1982.

Vladimir Propp. *Morfología del cuento*. In Propp, *Morfología del cuento: Seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. E. Méléntinski *El estudio estructural y tipológico del cuento*. Trans. (from the French versions) Lourdes Ortiz. 3rd ed. Madrid: Fundamentos, 1977.

Roland Barthes. "Introducción al análisis estructural de los relatos." In *Comunicaciones: Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974.

Todorov, Tzvetan. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 1975.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad, 1987.

Sturges, Philip. *Narrativity: Theory and Practice*. Oxford: Clarendon, 1992.

#### 4. [La retrospectión y la falacia narrativa \(Hindsight bias\)](#)

José Angel García Landa. "Acritical Criticism, Critical Criticism: Critical Interaction, Reframing, and Topsight." Online at *ResearchGate* 26 marzo 2012.

<http://www.researchgate.net/publication/33419996>

2017

Gary Saul Morson. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale UP, 1994.

Michael André Bernstein. *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. Berkeley: U of California P, 1994.

José Angel García Landa. "Acritical Criticism, Critical Criticism / Crítica acrítica, crítica crítica." 2007. PDF en red (en español) en *Social Science Research Network* (6 dic. 2007):

<http://ssrn.com/abstract=1064721>

2007

Oscar Wilde. "El crítico artista." In Wilde, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1943. 1986. 913-66.

Michael André Bernstein. *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. Berkeley: U of California P, 1994.

José Angel García Landa. *Objects in the Rearview Mirror May Appear More Solid Than They Are: Retrospective / Retroactive Narrative Dynamics in Criticism*. 2005-2009. en red:

[http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/retroretro.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/retroretro.html)

2011

#### 5. [Perspectivas narrativas](#)

Ronald Langacker. *Concept, Image and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1991.

Michael Tomasello. *The Cultural Origins of Human Cognition*. Cambridge (MA): Harvard UP, 2009.

Adam Lively. "Joint Attention, Semiotic Mediation and Literary Narrative." *Poetics Today* 37.4 (2016): 517-38.

Steven Pinker. *El mundo de las palabras*. Barcelona: Paidós, 2007. (Trans. of *The Stuff of Thought*).

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. (Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy). Evanston: Northwestern UP, 1973.

Gérard Genette. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

Seymour Chatman. *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trans. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1990.

Mieke Bal. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.

José Angel García Landa. *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

Hendricks, William O. *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*. La Haya: Mouton, 1973.

Labov, William, and Joshua Waletzky. "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience." En *Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnologic Society*. Ed. June Helm. Seattle: U of Washington P, 1967. 12-44.

Mandler, Jean Mater. *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum, 1984.

Quasthoff, Uta M. *Erzählen in Gesprächen*. Tübingen: Narr, 1980.

Schiffrin, Deborah. "El análisis de la conversación." In *Panorama de la lingüística moderna de la Universidad de Cambridge. Vol. IV: El lenguaje: Contexto socio-cultural*. Ed. Frederick J. Newmeyer. Madrid: Visor, 1990.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington (IN), 1969.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: U of Wisconsin P, 1985.

Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema*. Nueva York: Mouton, 1984.



Buckland, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Bazin, André. *What is Cinema?* Berkeley: U of California P, 1967.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford UP, 1960.

Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.

José Angel García Landa. *Bibliografía de Teoría literaria, Crítica y Filología*. <http://bit.ly/abiblio>

Northrop Frye. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Avila, 1977.

Carl G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1988.

Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y Religión*. Madrid: FCE, 1981.

Hayden White. *Metahistoria*. México: FCE, 1992.

## **6. Marcos narrativos y otros**

Erving Goffman. *Frame Analysis: Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2006.

Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid y Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

## **7. La narración y las expectativas humanas**

José Angel García Landa. "Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad." In *Zaguán* 29 May 2009.

<http://zaguán.unizar.es/record/3358>

2009

Charles H. Cooley. *Social Process*. New York: Scribner's, 1918.

Jean-Paul Sartre. *La Nausée*. Novel. Paris: Gallimard, 1938.

Galen Strawson. "We Live Beyond Any Tale That We Happen to Enact." *Harvard Review of Philosophy* 18 (2012).

G. W. F. Hegel, *Estética*. 1835. Buenos Aires: El Ateneo, 1954.

George Lukács. *La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1975.

## 8. [Cartografía narrativa y anclaje narrativo](#)

Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Competencia lingüística y competencia literaria*. Madrid: Gredos, 1980.

Escalígero, Joseph Justus. *De emendatione temporum*. 1583.

James Ussher, *Annales veteris testamenti, a prima mundi origine deducti*. In Ussher, *Whole Works*. Vols. 8-11. Dublin, 1847-64.

José Angel García Landa. "Consiliencia, evolución, y anclaje narrativo: *Primeros principios* como cartografía narrativa de la realidad." *Social Science Research Network* 31 mayo 2015.

<http://ssrn.com/abstract=2612045>

2017

Tolkien, J. R. R. *El señor de los anillos*. Minotauro, 1993.

Polibio. *Historias*. Madrid: Gredos, 1981-82.

Francis Fukuyama. *The End of History and the Last Man*. Londres: Hamish Hamilton, 1992.

David Christian. *Maps of Time: An Introduction to Big History*. Berkeley, Los Angeles, Londres: U of California P, 2004.

## 9. [La teoría cinematográfica de la consciencia](#)

Gazzaniga, Michael S. *¿Qué nos hace humanos? La explicación científica de nuestra singularidad como especie*. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2010.

Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*. 86<sup>a</sup> ed. Paris: PUF, 1959.

Bickerton, Derek. *Adam's Tongue: How Humans Made Language, How Language Made Humans*. New York: Farrar, Straus and Giroux – Hill and Wang, 2009.

Cavada, Carmen "Circuitos neurales de la consciencia." *YouTube (universidaddenavarra)* 30 nov. 2012.

<https://youtu.be/wRSYulaXB1o>

2015

José Angel García Landa. "Los circuitos neurales de la consciencia: Modo offline." *Ibercampus (Vanity Fea)* 13 Oct. 2015. (Sobre Cavada y Bickerton).

<http://www.ibercampus.es/los-circuitos-neurales-de-la-consciencia-modo-offline-31375.htm>

2015

James, William. *The Principles of Psychology*. 2 vols. New York Henry Holt, 1890.

## **10. La cronestesia**

Dokic, Jérôme. "Voyages mentaux dans le temps." Conferencia en la École Normale Supérieure 10 Feb. 2014. Audio en red en *Savoirs ENS*

<http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1655>

2014

García Landa, José Angel. "Viajes mentales en el tiempo (Jérôme Dokic, 'Voyages mentaux dans le temps')." *Vanity Fea* 21 abril 2014.\*

<http://vanityfea.blogspot.com.es/2014/04/voyages-mentaux-dans-le-temps.html>

2017

"La cronestesia: El cerebro viaja en el tiempo." *Neoteo* 7 enero 2011.

<http://www.neoteo.com/cronestesia-el-cerebro-viaja-en-el-tiempo/>

2017

Zimmer, Carl. "Animal Time Travelers." *The Loom* 2 abril 2007.

[http://scienceblogs.com/loom/2007/04/02/animal\\_time\\_travelers.php](http://scienceblogs.com/loom/2007/04/02/animal_time_travelers.php)

2007-04-12

## **11. Evolucionismo y emergencia**

Daniel Dennett. *From Bacteria to Bach and Back*. Londres: Allen Lane, 2017.

E. O. Wilson. *Consilience: La unidad del conocimiento*. Trans. Joandomêneç Ros. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.

Lamarck, J.-B.-P. *Philosophie zoologique*. Paris: Dentu, 1809.

José Angel García Landa. "El efecto mariposa y la complejidad *ex nihilo*." In García Landa, *Vanity Fea* 2 Aug. 2009. (Spencer).

<http://vanityfea.blogspot.com/2009/08/el-efecto-mariposa-y-la-complejidad-ex.html>

2009

Jonathan Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston and New York: Houghton Mifflin, 2012.

## **12. La dimensión cósmica de la narración**

José Angel García Landa, "El Big Bang antes del Big Bang, según Spencer, Darwin y Poe." *ResearchGate* 20 marzo 2015.

<https://www.researchgate.net/publication/272302905>

2015

José Angel García Landa, "Anaximandro: Origen del evolucionismo universal." En García Landa, *Vanity Fea* 2 marzo 2016.

<http://vanityfea.blogspot.com.es/2016/03/anaximandro-origen-del-evolucionismo.html>

2016

Stephen Hawking y Leonard Mlodinow. *El gran diseño*. Barcelona: Crítica, 2010.

Kaku, Michio. *Hiperespacio*. Barcelona: Crítica, 1996.

Roberto Mangabeira Unger y Lee Smolin, *The Singular Universe and the Reality of Time*. Cambridge: Cambridge UP, 2015.

Immanuel Kant, *Crítica de la Razón Pura*. Barcelona: RBA, 2014.

Para seguir investigando en la cuestión está la página *Narratología evolucionista*:

<https://www.facebook.com/narratologiaevolucionista/>

—oOo—