

Aristóteles no logra persuadir al burro: Lógicas contradictorias en el análisis social de la narrativa¹

Sociedad y Discurso
Número 14: 96-122
Revista del Departamento
de Lengua y Cultura de la
Universidad de Aalborg
www.discurso.aau.dk
ISSN 1601-1686

RON SCOLLON

Narrativa: ¿Pequeña, mediana o grande?

En las próximas páginas quiero hablar de dos cosas. O mejor debería decir que quiero hablar de una cosa pero en dos niveles diferentes. De lo que quiero hablar es de cómo interpretamos las explicaciones de la acción al hacer análisis social. Pero hay dos niveles. Empezaré con un breve ejemplo.

En una noticia sobre la ciudad de Kirkuk en Irak en la PBS Newshour el pasado 28 de julio, Peter Galbraith comentó:

No hay una sensación real de queja por parte de los kurdos ni por muchos de los turcos sobre la historia. Y no hay narrativa compartida acerca de a quién realmente pertenecen la ciudad y la provincia (Galbraith 2008).

Me interesa la expresión ‘narrativa compartida’.

¹ Conferencia preparada para la Universidad de Aalborg. Para enviar comentarios o cuestiones sobre este artículo, escribir a Suzie Wong Scollon, sbkscollon@q.com. Traducción de Óscar García Agustín.

Podríamos, en realidad, pensar en tres cosas. La primera, en relación con lo señalado por Galbraith. Podríamos discutir si hay o no hay una narrativa compartida entre los kurdos y los turcos acerca de a quién pertenecen la ciudad de Kirkuk y su provincia. Creo que es justo decir que la mayoría de los análisis sociales se dan a este nivel. Asumimos en demasía que sabemos lo que significa hablar de ‘narrativa compartida’. Y de ningún modo quiero decir que esto sea erróneo o inapropiado. Es así como hablamos y estas son cuestiones de gran relevancia sobre las que la seguridad global se desarrolla. Pero no es del fundamento del análisis de lo que quiero hablar aquí.

Yo soy lingüista y aunque tenga un montón de opiniones sobre Irak y Kirkuk, no estoy hablando como lingüista y si tengo que decir algo útil, creo que debería basarse en mi experiencia como lingüista y no en mi punto de vista personal sobre el asunto de Irak o Kirkuk o la opinión del señor Galbraith.

El primer nivel consiste simplemente en contestar a la pregunta: ¿Qué significa hablar sobre dos partes en disputa que tienen una ‘narrativa compartida’? En otras palabras: ¿qué es, en primer lugar, una narrativa?

Ahora, ésta no es una pregunta general sobre la narrativa que podríamos preguntar a un teórico literario o al hombre de la calle. Cuando pregunto “¿qué es una narrativa?”, lo que realmente quiero preguntar es: ¿Qué es una narrativa como una herramienta analítica para realizar un análisis social? ¿Es la narrativa tan sólo una palabra más elaborada que ‘historia’? Y, sobre este aspecto, ¿es ‘historia’ tan sólo otra manera de hablar de algo como “lo que dicen sobre la situación”? Y si es un uso tan insignificante de la idea de narrativa, ¿no quiere Galbraith realmente sólo decir “No hay un acuerdo acerca de a quien pertenecen realmente la ciudad y la provincia”?

En otras palabras, si un analista social usa la idea de narrativa sólo para adornar su discurso en la esfera pública, no deberíamos preocuparnos demasiado sobre ello; es tan sólo una cuestión básica sobre estilo. En cualquier caso, todos sabemos lo que Galbraith quiere decir. Un lingüista puede sólo volver a escuchar la emisión de las noticias y preocuparse sobre Irak. Bastantes cosas hay para preocuparse como para encima ocuparse de cuestiones lingüísticas.

Y algunos usos de ‘narrativa’ son demasiado ridículos incluso para que un lingüista se preocupe por ellos. Eric Alterman (2008) se lamentaba en la versión *online* de *The Guardian* de

lo que él llamaba “la obsesión miope de los medios de comunicación con las narrativas de campaña sobre acontecimientos realmente significantes”. En la cobertura mediática de la lucha entre Clinton y Obama por la candidatura presidencial del Partido Demócrata, Alterman cita la noticia de ABC “La Nota” del día anterior. Él cita la noticia de ABC cuando dice: “Clinton se dirige a Nevada el jueves con el viento de la narrativa de su campaña soplando a su favor”. Alterman continúa la cita de la noticia de ABC cuando, a su vez, cita a J. Patrick Coolican de *Las Vegas Sun* que escribió: “Ahora Clinton es la protagonista de una nueva narrativa nacional”. No encontramos por ningún lado ninguna sugerencia concreta acerca de qué tipo de narrativa se trata, ni siquiera en el nivel más básico de una historia. Tampoco encontramos por ningún lado los contenidos de alguna de estas narrativas. Lo que nos muestran los titulares es que las narrativas contrastan con “los acontecimientos realmente significantes”. De la cita de Coolican se desprende que la nación norteamericana tiene una narrativa y, además, nueva. Pero lo que se me escapa por completo es cómo el viento de una narrativa de campaña puede soplar a favor de alguien. ¿Qué diablos se supone que quiere decir eso?

Tal y como yo lo veo, estos usos de la ‘narrativa’ pueden apartarse con bastante facilidad. Estos autores usan la palabra ‘narrativa’ de forma imprecisa siguiendo el modo actual tan de moda para hablar de los acontecimientos en el mundo. Algunos analistas sociales, en cambio, sí que se ocupan de la narrativa –la narrativa como una forma de discurso, la narrativa como un género, la narrativa como una estructura lingüística formal que contribuye a la argumentación del discurso público y al análisis social hecha de la argumentación.

Derek Miller se encuentra entre quienes emplean ‘narrativa’ en ese sentido más formal. En su libro reciente *Media pressure on foreign policy* (Miller, 2007), explica con precisión cómo utiliza la idea de narrativa en su trabajo analítico. El interés central reside en lo que John Gardner (1991) denomina ‘flujo’ (*profluence*). Miller escribe lo siguiente:

Gardner define el término ‘flujo’ (que proviene de Aristóteles) como “nuestra sensación de que estamos avanzando” (Gardner, 1991: 20). Gardner sigue explicando que “el tipo convencional de flujo –aunque otros tipos son posibles– está relacionado de forma accidental con la secuencia de acontecimientos. Éste es el interés originario de toda narrativa convencional... La secuencia-acontecimiento es para la ficción, lo mismo que la progresión lógica de un argumento para la no

ficción. La página 1, aunque se trate de una página de descripción, provoca preguntas, sospechas y expectativas; la atención se proyecta hacia las páginas siguientes, imaginando lo que va a suceder y cómo (1991: 21).

La idea central de una historia es, pues, la progresión narrativa de los acontecimientos, que están ligados accidentalmente a través del argumento, o una secuencia de acontecimientos, y se unifican en torno a una tensión central, sin resolver, que despierta la curiosidad del lector o del oyente. A su vez, esto implica que ‘la historia’ no se identifica mejor atendiendo a sus personajes o escenarios sino a la tensión no resuelta que funciona como tema unificador de todo lo que sucede.

Miller emplea ‘narrativa’ como una construcción analítica seria. Él define la ‘narrativa’ aludiendo a Aristóteles a través de Gardner de manera similar al modo en que lo hace Carroll (2007) cuando escribe en el primer párrafo de comentario:

Si Colón aparece en el inicio de la historia y, por ejemplo, Lincoln aparece en el medio, ¿qué aparecerá en el final? Cada episodio de la narrativa norteamericana sacaba a la superficie un problema, que provocaba tentativas para resolverlo, que, a su vez, conducían a nuevos problemas. Este movimiento del problema a la solución y hacia un nuevo problema y hacia constantes esfuerzos renovados por fijar las cosas es lo que hace la historia de Norteamérica excepcional.

Carroll concluye su comentario del siguiente modo:

¿Revela todo esto un defecto más profundo en nuestra propia narrativa moral? Después de todo, decimos hoy que nuestra historia comenzó con Colón. Pero ¿qué pasa con aquellos que le dieron la bienvenida?

En este comentario Carroll emplea la idea aristotélica de la narrativa en la cual hay un inicio, un desarrollo complicado y una solución concluyente. Aunque Carroll no es muy explícito sobre el flujo, esto es, no aclara cuál es la tensión narrativa que él señala en su comentario final, quizás podríamos deducir que en esta narrativa norteamericana la tensión que produce el flujo subyace en el espacio entre los habitantes originarios y la ocupación llevada a cabo por los europeos.

Aristóteles y el *branding* urbano

Entre aquellos que han aplicado con más claridad la idea de narrativa en su análisis social, se encuentra el diseñador urbano y catedrático de la Universidad de Aalborg Ole Jensen. Con carreras en ciencia política, sociología y planificación, el profesor Jensen mantiene lazos con el Departamento de Arquitectura y Diseño, Diseño Urbano y Planificación Urbana y Movilidad. En sus últimos escritos, Jensen (Jensen, 2007; Jensen y Richardson, 2004; Jensen y Thomsen, 2006) ha descrito y hecho un uso excelente de lo que él denomina el ‘giro narrativo’ en planificación y teoría social. Él menciona a otros autores como Barbara Eckstein y James Throgmorton (2003), Ruth Finnegan (1998) y Leonie Sandercock (2003) que siguen igualmente el giro narrativo, así como Barbara Czarniawska, cuyo libro *Narratives in Social Science Research* (2004) deja bien claro que el giro narrativo tiene un interés serio en utilizar la narrativa como una herramienta analítica aplicada a una amplia gama de investigación en las ciencias sociales.

Es característico de la escritura de Jensen, como en su artículo “Culture Stories: Understanding Urban Branding” (2007), explicar con claridad lo que quiere decir con ‘narrativa’. Para ello, Jensen acude a la definición de Jessop (1997):

Como todas las narrativas, [las narrativas públicas] tienen tres elementos clave: (a) una apropiación selectiva de los acontecimientos y las fuerzas del pasado; (b) una secuencia temporal con un inicio, desarrollo y fin; (c) y la realización de una trama relacional de los acontecimientos y de las fuerzas y su conexión a una superestructura que permite que se extraigan lecciones morales y causales (1997: 30).

La definición de Jessop es, por supuesto, esencialmente la trama narrativa (*narrative arc*) aristotélica, incluyendo no sólo la estructura en tres partes sino también la idea de lo que Gardner (1991) denomina flujo –una tensión que impulsa la historia hacia la crisis y la solución.

El objetivo del análisis de Jensen reside en dos historias en competición en el mismo lugar. Las dos historias que Jensen yuxtapone empiezan en el área industrial abandonada a lo largo del puerto de la ciudad de Aalborg. Las dos historias divergen entonces. En la historia municipal el centro cultural se desarrolla en una segunda fase. El final se resuelve con la reciente consecución

de Aalborg de un estatus cultural alto entre las ciudades pequeñas en Europa. La historia que se opone es más compleja. Partiendo de la misma zona abandonada, la segunda fase de la historia es el desarrollo de espacios verdes, combinados con zonas residenciales y de servicios. En el punto en el que nos asumimos a estas historias en desarrollo, la segunda fase se ha perdido debido a la oposición –el centro cultural va a seguir adelante hasta su finalización. Esto conlleva, pues, sólo la tercera fase que supone un final en tragedia, un mayor afianzamiento de los intereses elitistas y del poder.

El método de análisis de Jensen no se apoya en una mera descripción ni en una explicación meramente analítica del *branding* de la cultura urbana de la nueva ‘confluencia cultural’ de la ciudad de Aalborg, Dinamarca. Su enfoque consiste en considerar la narración y la construcción de historias como acciones de agentes específicos tales como el ayuntamiento de Aalborg (representado por los concejales, los miembros del consejo municipal o la página web del ayuntamiento de Aalborg) y los miembros de una “organización de la comunidad local”. En el discurso del ayuntamiento, las dos representaciones (la ahora desaparecida zona industrial al lado del puerto y la planificación del centro cultural y universitario, la Casa de la Música) se narran en un primer nivel con una sencilla secuencia “antes y después”: antes era un centro industrial pero ahora va a ser un centro cultural. En el nivel del discurso, la línea argumentativa se inserta dentro del discurso de los cambios contemporáneos del discurso industrial al discurso internacional de “la competición interurbana y de branding basada en las nuevas estrategias culturales y en la planificación” (p. 17).

En contraste y en conflicto directo con la creación de esta historia se encuentra el hilo narrativo de la ‘organización de la comunidad local’, que empieza con el acuerdo sobre las representaciones fundamentales y con su narración de manera secuenciada. En este aspecto, sin embargo, el argumento difiere cuando el rechazo al plan municipal sitúa a estos acontecimientos narrativos en el argumento de la apropiación elitista del espacio municipal compartido para el uso exclusivo por parte de los ciudadanos más ricos y poderosos. El argumento narrativo es el de la apropiación por parte del poder y no el de la mejora municipal.

El uso de Jensen del análisis de la narración / historia es perspicaz y bastante clarificador acerca de cómo las acciones realizadas por los actores sociales que ocupan las posiciones de poder llegan a alcanzar su sentido común y su posición naturalizada. Desgraciadamente, llegamos

a la desalentadora conclusión de que, desde el punto de vista de la posición, no se puede hacer nada. La historia resulta demasiado poderosa, demasiado naturalizada, y demasiado bien incorporada en el discurso que posibilita la competición interurbana y el branding como para que una oposición pueda encontrar un espacio para la producción continuada de una historia que se le oponga.

Me gustaría entrar a valorar ahora si se podría formular esta historia de otra manera. ¿Es posible narrar estas representaciones no sólo como una línea argumentativa distintiva sino sobre la base de un fundamento narrativo completamente distinto? No es difícil de adivinar que se trata de una pregunta retórica, por lo que mi respuesta es que sí podemos hacerlo; más aún, es importante para nosotros aprender a saber narrar historias contrastivas. Lo que necesitamos no es tanto nuevas historias para viejos discursos como estructuras narrativas completamente nuevas.

La cuestión obvia es: ¿Cómo encontramos y aprendemos a usar no sólo nuevas narrativas sino también estructuras narrativas? Mi respuesta es que tenemos que buscar fuera de la tradición occidental de la narrativa aristotélica y ver como otra gente entrelaza sus historias.

Otra gente, otros tipos de narrativa

Al principio, comenté que tenía dos preocupaciones. En el primer nivel quería comprender cómo emplean los analistas la idea de narrativa en el análisis social. Pienso que queda claro que hay dos tendencias pero sólo una de ellas aborda el tema con seriedad. Derek Miller y Ole Jensen, al igual que los otros que he mencionado y muchos más, están analizando los fenómenos sociales a través del enfoque del análisis narrativo. Están explorando el lugar de las tensiones narrativas y sus trayectorias donde surgen las complicaciones hasta que se logra una resolución. Además, muestran cómo dichos análisis arrojan luz sobre cómo las estructuras de poder posibilitan algunas narrativas y no otras. Este trabajo es muy importante y útil, pero no coincide con mi principal interés. O quizás debería decir que hay una cuestión previa que necesitamos tratar.

Éste es mi interés principal en un segundo nivel. Se trata de una cuestión más amplia, difícil pero lógicamente anterior: ¿Qué pasa cuando empezamos a darnos cuenta de que la estructura narrativa empleada por Miller, Jensen y otros autores es un fenómeno local con una historia particular dentro de unas tradiciones retóricas, filosóficas e históricas pertenecientes a culturas

muy específicas? ¿Qué pasa cuando nos empezamos a dar cuenta de que la trama narrativa aristotélica no es el esquema universal para todas las historias sino más bien unas lentes apretadas que nos dificultan en extremo la posibilidad de ver otras realidades?

Lo más fácil sería que yo me encargara de ayudar al lector a abandonar la óptica aristotélica y le ayudara a encontrar un enfoque más adecuado y, más tarde, otro más adecuado y así hasta que el lector haya visto la más rica selección de formas narrativas que el mundo de las lenguas y las culturas nos pueda ofrecer. Pero eso es muy difícil.

Probablemente el lector habrá aprendido algo de la poética de Aristóteles hace algún tiempo en el instituto o en la universidad y supongo que le resultará bastante familiar lo que he dicho hasta ahora. Por tanto, lo que necesito hacer es esbozar formas alternativas en las que la narrativa se estructura cuando la gente construye historias sobre el mundo. Primero en China, luego para las comunidades atabascanas que viven en la Norteamérica nativa, seguido por el mundo de habla árabe, y finalmente en las actuaciones del Shadow Puppet Theatre en Indonesia.

Ahora bien, lo que no voy a darle al lector es la perspectiva que realmente necesita para empezar a creermelo con sus propias pruebas. Me temo que no puedo dar cuenta de todo esto en tan pocas páginas. Me conformo con plantear la posibilidad real de usar la idea de que emplear la narrativa como una herramienta para el análisis social podría ser bastante problemática o, al menos limitada, siempre que las circunstancias sociales y culturas confluyen en modo en que las partes relevantes perciben los acontecimientos sociales a través de diferentes ópticas narrativas. Cuando China y Estados Unidos se sientan a discutir los desequilibrios comerciales, yo diría que la cuestión central no es: ¿Compartimos una misma narrativa? La cuestión de fondo es, en realidad, la siguiente: ¿Compartimos la idea de que es una narrativa?

A estas alturas es fácil de intuir que este artículo es una especie de anuncio de película o de “próximos estrenos”, que espero que abra el apetito (y la mente) para lo que en el futuro, espero, sea un extenso libro sobre el objeto de la narrativa en el análisis social. En la preparación de este texto me he dado cuenta de que necesitaría escribir un libro bastante extenso para tener espacio para desarrollar el argumento con mayor detalle, ofrecer ejemplos más detallados, e indicar al lector cuál es la bibliografía principal que se ocupa del análisis contrastivo de la narrativa cultural. Por ahora me temo que lo mejor que pueda hacer es simplemente plantear el problema.

Quisiera hacer algunas advertencias antes de continuar. Un problema que tengo que afrontar en este trabajo es compartido por todo aquel que intenta hacer una generalización sobre algo tan rico como la narrativa en las diferentes culturas. Con detalles y matices suficientes, parece que todo puede ser narrativo; la narrativa puede ser todo. Una versión de esta corriente de pensamiento sostiene que “Te centras en el arco narrativo según la poética de Aristóteles. Sí, por supuesto, pero eso fue hace muchísimo tiempo y ahora podemos hacer casi todo con una narrativa. ¿Nunca has leído Vonnegut o John Fowles o visto *La película de los teleñecos*, donde los personajes leen las novelas de las que ellos mismos forman parte?” Bueno, sí, siempre he dicho que Cervantes ya hizo lo mismo con la segunda parte del *Don Quijote* hace bastante más tiempo.

Mi respuesta es directa: yo no me ocupo aquí ni de la crítica ni de la historia de la literatura. Tenemos pruebas abundantes de que para todas las interrogaciones críticas de la idea de narrativa en literatura, en novelas de misterio, en la ciencia ficción popular, en los guiones de Hollywood y, como he sugerido, en el análisis social, la idea del flujo narrativo de la trama aristotélica es el modelo dominante para el trabajo de los analistas. Se declara, en gran medida, la trama aristotélica como la definición universal de narrativa.

Otro problema que resulta difícil de eludir es el de la ingrata comparación. A menudo se hace una comparación sólo para ilustrar la superioridad de una de las posiciones que se comparan. Así pues, puede ocurrir que los comentarios sobre la trama aristotélica se emplean para indicar que la ficción narrativa occidental es superior a cualquier otra forma de narrativa y, en consecuencia, cuando se dice que alguien hace las cosas de otra manera, se están intentando ponerle en su lugar. Se parece bastante a preguntar: ¿Qué tipo de coche es una bicicleta? Faltan dos ruedas, no hay motor, el conductor tiene que estar activo todo el tiempo, suele caerse cuando va demasiado lenta y nunca va a ser tan rápida como un coche. Una bicicleta es un mal sucedáneo de un coche según esta ingrata comparación.

Nada más alejado del objetivo aquí. Mi objetivo es elaborar nuestro pensamiento sobre la narrativa para que contemos con mejores recursos cuando usemos la narrativa como una herramienta para realizar análisis sociales. Desde mi punto de vista, se enriquece así la variedad de herramientas analíticas para entender que al igual que hay narrativas que funcionan a través de procesos de secuencias, tensión narrativa y la resolución de la tensión, hay también narrativas que

pueden llevar una amplia variedad de formas con diferentes modos de producir movimiento hacia una conclusión.

Quiero realizar una interpretación de una hipótesis similar a la formulada por Sapir y Whorf. Quiero pensar que si cualquier cultura humana es capaz de estructurar el mundo de una determinada manera, toda la cultura humana puede hacerlo. Lo que está en juego no es si podemos entender o no la narrativa de forma no aristotélica. Sí podemos. La cuestión que quiero desarrollar es si podemos lograr enriquecer nuestra análisis social de la narración; en primer lugar, al tomar en serio las contribuciones de otras tradiciones narrativas y, en segundo, al recuperar estas contribuciones para ver qué tipos de cosas podríamos haber estado pasando por alto.

Para ello, esbozaré otras cuatro tradiciones narrativas y empezaré con la narrativa atabascana.

La forma etnopoética en la narrativa atabascana

La gente atabascana constituye un complejo lingüístico y cultural que se extiende desde más allá del Círculo Ártico en Alaska y Canadá y desciende a lo largo de las cordilleras montañosas del continente norteamericano hasta el norte de México. Las lenguas más famosas son las lenguas del sudoeste de los grupos navajos y apaches. Nuestro propio trabajo abarca las lenguas chipewyan, gwich'in, koyukon y tanacross e incluye grabaciones de primera mano de narrativas orales, transcripción, análisis lingüístico y etnopoético y la traducción al inglés. Voy a empezar con estas lenguas del norte atabascana, centrándome en el chipewyan, porque es la tradición narrativa que mejor conozco a través de mi propia investigación. Pero también lo hago porque hay una tradición narrativa en la que la forma etnopoética es preeminente.

Éste es mi amor más antiguo y duradero tanto en análisis lingüístico como narrativo y me siento tentado de quedarme aquí y dedicarme a disfrutar. Desgraciadamente, he aprendido a lo largo de los años que el entusiasmo despertado por la etnopoética de las narrativas atabascana no es compartido, en gran medida, por otros, así que me ceñiré a lo esencial.

Un buen día de verano en Fort Chipewyan, Alberta, salimos con el coche repleto de niños al lago para jugar en la playa y en el agua. Fueron muchas las actividades y aventuras que nos

pasaron en las pocas horas que estuvimos allí. De regreso, todos los niños estaban hablando en el coche de lo que habían hecho cuando alguien elevó la voz y dijo “Mara, crea una historia sobre nuestro día”. Mara, de diez años, dijo “De acuerdo”, y todos los niños se callaron para escuchar. Mara continuó, “En una ocasión fuimos a Doree Lake...” y siguió con una narrativa completa del viaje desde que dejamos la ciudad hasta nuestro regreso y el momento en el que ella se encontraba entonces, el momento de contar la historia.

Cuento esta historia para resaltar algunos aspectos de la manera de contar historias y de la narrativa atabascana. En primer lugar, se trata de una habilidad conocida y aplicada por todos, aunque algunos, como Mara, son conocidos por ser especialmente buenos. En segundo lugar, contar una historia es una manera de organizar la experiencia, y no tiene por qué ser una experiencia esotérica. Sucede a menudo que se trata de la experiencia inmediata de los presentes justo en dicho momento. En tercer lugar, los oyentes asumen su papel como tales con el mismo entusiasmo con el que Mara asume su función de narradora. En cuarto lugar, el principal objetivo de contar una historia es crear cohesión social. Por último, las narrativas se estructuran formalmente con unos marcos narrativos de inicio y cierre bastante cuidadosos, al igual que ocurre con el uso de las palabras, frases, pausas y ritmos que sirven para dar cohesión formal. Las historias atabascanas tienen una estructura tan formal como los sonetos de Shakespeare con sus 14 versos de 5 pies (pentámetros yámbicos) y su estructura métrica ABAB CDCD EFEF GG.

Es importante destacar que aunque estoy realizando mis comentarios basándome en las narrativas atabascanas, más en concreto sobre las chipewyan, la formalidad etnopoética ha sido descrita por muchos autores; quizás podríamos arriesgarnos a decir que todos los nativos americanos o de la primera nación por Melville Jacobs, Dell Hymes, Gary Snyder, Dennis Tedlock, Richard Dauenhauer, Robert Bringhurst y muchos otros. Desde mi punto de vista, la elegancia y formalidad etnopoética es el gran descubrimiento sobre las lenguas nativas americanas o de la primera nación desde las primeras descripciones de sus complejos fonológicos y gramaticales realizados por Boas, Bloomfield y Sapir hace dos o tres generaciones.

Dado que no puedo extenderme demasiado con esta cuestión, espero que se acepte mi afirmación de que las narrativas atabascanas son preeminentemente poéticas. Intentaré ofrecer algunos detalles sobre la forma y luego hacer unas sugerencias sobre cómo podría arrojar luz

sobre la narrativa de forma más general teniendo en consideración el análisis social de la narrativa.

Las narrativas atabascanas se enmarcan explícita y formalmente con prólogos en su inicio y con epílogos como cierre. Siempre sabes que alguien está contando una historia. Los prólogos varían, por supuesto, y son diversas las fórmulas de inicio empleadas: “La gente estaba acampando”, “Había un hombre llamado ‘Hacha Vieja’”, “En una ocasión hice una canoa”, “Había un chico cuyo cuerpo estaba cubierto de costra”, “Una vez un hombre salió de caza”, “Un hombre caminaba solo”, o como Mara dijo, “En una ocasión fuimos a Doree Lake”.

Las historias concluyen con un regreso al campamento o, al menos, un regreso al estado de los personajes al momento inicial del prólogo: “Regresaron al campamento”, “Y ‘Hacha Vieja’ vivió con la gente”, “Usaba la canoa durante mucho tiempo” o “El chico era guapo y guió a la gente”. Como marcador conclusivo, se utiliza la palabra *sni* en chipewyan: “Queda dicho”.

Al tener un principio y un final tan marcados se obvia en muchos sentidos el interés aristotélico por el flujo, por lo que hace avanzar la historia. Sin embargo, esto no quiere decir que las narrativas atabascanas carezcan de cohesión interna. En absoluto. Existe un elaborado sistema de líneas, versos, estrofas, escenas, actos y partes. Cada uno de estos niveles estructurales se marca no sólo por el ritmo o por contar las líneas sino con pausas y marcadores formales. Las palabras *'ekúú, kúú, húú, hú* y *ú*, por ejemplo, pueden traducirse como “y entonces” pero están señalando cinco niveles jerárquicos de la estructura. Estos marcadores discursivos categorizan unidades narrativas y dentro de dichas unidades se encuentra un sistema de referencia anafórica y catafórica que favorece el análisis como unidades narrativas.

Un aspecto de la narrativa atabascana, al igual que las narrativas descritas por otros analistas etnopoéticos que he mencionado, es el uso de un modelo numérico. Estamos familiarizados con el conjunto aristotélico de tres –principio, medio y fin. Se encuentra en multitud de casos desde películas hasta sermones, cuentos como Ricitos de oro y los tres ositos hasta noticias periodísticas de la historia estadounidense. La gente que se encuentra con las narrativas atabascanas se siente cómoda con los lugares en los que la historia usa un modelo de tres partes. Desafortunadamente, las historias atabascanas también usan modelos de cuatro y cinco partes y los no atabascanos se pierden cuando aparecen nuevas partes y no saben cómo entender el papel que estas partes desempeñan en la historia. Quiero anticipar mi conclusión sólo

un poco y sugerir que la estructura tripartita de Aristóteles no encaja con la mayoría de las narrativas que encontramos en todo el mundo. ¿Por qué no aprender a aceptar que hay historias en cuatro o cinco partes?

Antes de abandonar las narrativas atabascanas, necesito decir algo sobre el funcionamiento de las narrativas porque me parece que dentro del análisis social de la narrativa, tal y como yo lo entiendo, se suele dedicar todo el interés a cómo las narrativas logran hacer cosas y que la mayoría viene a organizar el poder del lado de los narradores. Hay un interés relativamente escaso, y menos aún pruebas, del análisis de las estructuras de las propias narrativas.

En las narrativas atabascanas se encuentra una variedad de temas que se dan en diversas narrativas con bastante frecuencia. La valentía oculta se revela para que los personajes feos o débiles se revelen finalmente como poderosos y fuertes; la gente que lo reconoce, es recompensada. Hay un estado permanente de guerra con los enemigos y dentro de ello siempre es bueno matar al enemigo. Las artimañas son una importante destreza en la guerra pero, sin embargo, se ven como comportamientos deshonestos el herir a los enemigos y dejarlos para que otros los maten; esto no es divertido. También observamos que los individuos con poderes especiales son necesarios para la sociedad pero sus poderes son peligrosos. Se encuentra con bastante frecuencia el tema de que la gente con poderes especiales puede matar, pueden llevarse a las mujeres y no trabajan, pero se trata de un tipo de compensación por dirigir al grupo y, sobre todo, por la cacería exitosa.

Me parece importante, en primer lugar, reconocer estos temas recurrentes como premisas culturales que son articuladas por los narradores pero no considerarlos como la propia narrativa. En otras palabras, me parece importante y útil para el análisis social de la narrativa hacer una distinción entre narrativa y premisa. Una premisa puede surgir por una simple referencia o incluso presuponerse. Me gustaría pensar que la narrativa requiere que algo se cuente.

Esto me lleva al último aspecto que quiero señalar sobre las narraciones atabascanas. Se cuentan narrativas para transmitir conocimiento cultural –cosas sobre cómo cazar lobos, osos o castores y cómo hacer canoas. También se cuentan para hacer las premisas culturales explícitas y vivas para los oyentes. Más a menudo, no obstante, todos conocen tanto las premisas como las historias. Al igual que veremos al hablar de la retórica narrativa árabe, no se cuentan narrativas para hacer un caso o construir un argumento o transformar el mundo mediante la imaginación. La

función para los atabascanes es reiterar y ramificar lo que ya es asumido como conocido, o al menos, como algo que debería conocerse. La mejor manera de contar una historia es, de hecho, la mera alusión. El narrador dice “Cabeza de Cuervo” y el oyente asiente de manera cómplice y no dice nada, pero se sobreentiende que alguien se ha comportado mal y, por ello, está expuesto al peligro.

Con esto quiero destacar que el análisis de la narrativa social necesitaría orientarse hacia las múltiples funciones de las narrativas. Como Haviland (2008) escribe en su artículo, subtulado con gran acierto “Narrativas plurifuncionales”, se puede contar una narrativa como un ejercicio de poder al forzar la representación de acción de algunos actores sociales, pero también se podría contar para autorizar premisas culturales determinadas, o, simplemente, para entretener y hacer pasar el tiempo. Me parece peligroso, por un lado, tratar las narrativas como monofuncionales o, por otro, poner a un lado como narrativas carentes de interés a aquellas que no encajan *a priori* con un esquema funcional.

¿Qué nos dice todo esto del análisis social de la narrativa? ¿O qué podemos sacar en limpio de nuestra breve excursión por la estructura etnopoética de la narrativa atabascana? En primer lugar, en la práctica el analista de la narrativa social no se preocupará demasiado sobre los vaivenes de la estructura etnopoética. Con todo, podemos apreciar que la mayoría de los análisis sociales de la narrativa comienza *in media res*, en medio de las cosas. No empezamos a relacionar el análisis social de la narrativa con asuntos sociales hasta que la historia esté debidamente en proceso; quizás, en la mayoría de las ocasiones, no hasta que haya una crisis que afrontar. En otras palabras, el análisis social de la narrativa es, ante todo, retrospectivo para empezar y, luego, anticipatorio. Sería bueno buscar prólogos reales para aprender a reconocerlos cuando suceden.

En segundo lugar, me parece que se podría aprender mucho buscando los modos estructurales en que las narrativas adquieren cohesión. En el nivel de los asuntos sociales, la cohesión estructural podría residir en sitios como los procesos legislativos o legales. Una narrativa que no tenga formas estructurales formales de cohesión sería una narrativa que no podría contarse. A menudo, es más importante saber cómo pasamos de este episodio pequeño al siguiente que tener conocimientos sobre alguna narrativa primordial y magnífica.

Deberíamos, pues, ser cautelosos. El flujo, por ejemplo, podría no basarse en absoluto en la tensión inherente entre los personajes o las acciones o los acontecimientos. La tensión podría fácilmente ser un efecto secundario de las estructuras antes que la causa del movimiento hacia adelante. Yo realicé un trabajo con el Departamento estadounidense de Interior del Servicio de Gestión de Minerales. Esta agencia se encarga de la venta y del mantenimiento de arrendamientos para el desarrollo de recursos en el extranjero. En el caso en que yo trabajé con el Servicio de Gestión de Minerales vendía arrendamientos para compañías petrolíferas para realizar perforaciones en búsqueda de petróleo en el mar de Beaufort de Alaska en el Océano Ártico. El largo proceso legal comenzó con un anuncio en el registro federal del esquema de la subasta de arrendamientos. Habían pasado unos dos años desde que el proceso se había iniciado. Las evaluaciones de impacto medioambiental se habían examinado públicamente, las valoraciones medioambientales se habían hecho y el permiso del gobierno se garantizó legalmente para continuar con la exploración antes de que los activistas opuestos a esta acción se ocuparan del caso y empezaran a trabajar contra la perforación en el mar de Beaufort.

En este caso, el flujo era un amplio conjunto de procedimientos legales. Las abundantes tensiones narrativas entre grupos ecologistas y las compañías petrolíferas, entre los grupos indígenas de Alaska en esta zona, entre el gobierno de Alaska y el gobierno federal, al no querer compartir gastos ni derechos, y muchos otros se convirtieron en el centro de atención mediática pero estaban usando la estructura del flujo aristotélico, no una estructura de acciones episódicas sino unas estructuras narrativas cohesionadas. La diferencia no era, en el fondo, la falta de narrativas compartidas, sino la carencia de estructuras compartidas de flujo.

El flujo existencial en la narrativa china

Mis conocimientos son menos sustanciales llegados a este punto; esto es cierto, al menos, teniendo en cuenta mi experiencia. No es que sea un completo ignorante sobre la narrativa china, pero casi. Leo chino y he escuchado en persona muchas narrativas tanto en chino como en inglés contada por chinos. Pero yendo a lo concreto, sólo he leído una novela entera en chino, *Rulin Waishi*, escrita por Wu Jingzi en el siglo XVIII –en español, *Los mandarines*. También he leído en chino partes de la obra del siglo XVIII *Hong Lou Meng* de Cao Xueqin, conocido en español

como *Sueño de las mansiones rojas*, que consta de cuatro volúmenes. He leído, parte en inglés y parte en chino, la obra de Xi You Ji, *Viaje a Occidente*, escrita en el siglo XVI. Esto es relativamente poco desde el punto de vista académico, pero también intento basarme en la bibliografía escolar sobre estas obras y, de manera más general, sobre la narrativa. En concreto, me ha resultado muy útil el trabajo de Andrew W. Plaks.

Acontecimientos y no acontecimientos

El misterio más obvio es ¿por qué las versiones populares inglesas tan cortas y las versiones chinas, o para el caso las versiones nuevas completas en inglés, tan largas? Durante años, *Sueño de las mansiones rojas* estaba editado en inglés en una pequeña edición de bolsillo de un solo volumen. Con las nuevas traducciones, nos encontramos con la edición de bolsillo en cinco volúmenes y otras en tres voluminosos volúmenes de más de 500 páginas cada uno. La traducción de Arthur Waley de *Viaje a Occidente*, llamada *Mono*, era de sólo un volumen, mientras que la nueva es de cuatro volúmenes, con un total de 1858 páginas. Está claro que los primeros traductores consideraron que tres o cuatro quintas partes de los libros originales no eran necesarias para los lectores ingleses. ¿Por qué no?

En la civilización occidental hay, según Plaks (1977), una tendencia:

a concebir la existencia humana en términos de una sucesión continua de acontecimientos en el tiempo, con la sensación resultante del acontecimiento como una entidad quasi-substantiva, la materia de la cual la existencia es hecha... En contraste con esta reificación general de los acontecimientos como unidad narrativa, la tradición china ha tendido a poner un énfasis casi igual en la superposición de acontecimientos, en las intersecciones espaciales de los acontecimientos, en el efecto sobre los no acontecimientos al lado de los acontecimientos a la hora de concebir la experiencia humana en el tiempo (1977: 315).

Visto desde la perspectiva occidental del acontecimiento es difícil aclarar lo que Plaks quiere decir con “no acontecimientos”, pero él menciona, entre otros casos, las descripciones estáticas, el conjunto de discursos y las digresiones. Hay también una gran cantidad de formas

poéticas desde poemas completas de autores prestigiosos hasta poemas atribuidos a personajes en la historia, a menudo de carácter menor. O hay banquetes interminables con conversaciones continuas, que para los personajes supone poco más que pasar la tarde y para el lector supone poco más de una docena de páginas. Un lector occidental, tomándome a mí mismo como ejemplo, llega a estos no acontecimientos y piensa: “De acuerdo, puedo saltarme todo esto y retomar la historia un poco más tarde”. Debo admitir que es un poco lo que ocurre con la sensación que se tiene al saltarse el catálogo de las naves de la *Iliada*.

Dos cosas son importantes en estas reacciones de los lectores a gran parte de lo que se cuenta en la narrativa china. En primer lugar, un lector occidental siente que hay una sobreabundancia de detalles y pequeños episodios y otro material extraño y, al mismo tiempo, siente que la trama y el desarrollo de los personajes son muy escasos. En segundo lugar, a los lectores chinos les encantan estas historias en las que se mezclan los acontecimientos y los no acontecimientos. Plaks se refiere a esta relación entre las dos unidades de acontecimiento como una “relación lógica y no como un dualismo dialéctico” (1977: 316).

Basándose en esta relación, Plaks escribe, frente al énfasis aristotélico en la unidad,

Dada la lógica de las categorías interrelacionadas y superpuestas que sirven de fundamento para la estética tradicional china, no resulta sorprendente que la noción de unidad artística nunca se haya canonizado como un principio crítico central (1977: 331).

Lo que es fundamental, argumenta Plaks, no es la trama principal sino el modo en que se entretrejen y encajan los episodios y las unidades más pequeñas (1977: 334). Plaks continúa:

Mientras los impulsos estéticos del arte no requieren una coherencia unitaria impuesta desde el exterior, cuando lo fuera, por un diseño completo del espacio narrativo, la obra exitosa no adquiere lógica como una unidad estética basada en enlaces internos que sirven para interconectar los episodios –la argamasa entre los ladrillos (1977: 334).

Plaks continúa:

La idea de que la coherencia estética de la narrativa china se percibe en la dimensión de las intersecciones, más que en lo arquitectónico, está relacionado con lo que señalé antes sobre la concepción del acontecimiento como la unidad radical de la experiencia humana en las diferentes esferas culturales. Dado que en la narrativa y en la filosofía chinas, la existencia se concibe en términos de modelos superpuestos de alternancia incesante y recurrencia cíclica, cualquier intento de reducir de forma mimética dicha experiencia a modelos sencillos –los argumentos míticos o geométricos se prestan al sentido estético de la forma narrativa unificada– resultaría erróneo desde el principio (1977: 334).

Plaks aclara que a lo que se está refiriendo es:

A la visión del fenomenal flujo que subyace al *Libro de los cambios*, el taoísmo filosófico, la cosmología del ying y el yang y los cinco elementos, el budismo zen y el neoconfucianismo metafísico Sung-Ming –en otras palabras, la lógica fundamental de la civilización literaria en su totalidad (1977: 335).

Plaks usa los términos ‘bipolaridad complementaria’ y ‘periodicidad múltiple’ para caracterizar el flujo existencial continuo en la narrativa y pensamiento chinos. La bipolaridad complementaria se refiere a “los modelos ubicuos de crecimiento y decrecimiento, o flujo y reflujo”, mientras que periodicidad múltiple

se refiere a los esquemas conceptuales derivados originalmente del ciclo estacional y actualmente se aplica para aludir a las secuencias de cinco, veinte, sesenta y cuatro o otros números periódicos (1977: 335)... que observamos en los modelos estructurales de la narrativa china como una interminable superposición –una densa red de acontecimientos y no acontecimientos entrelazados que obvia cualquier sentido no lineal del desarrollo argumental y, por tanto, dificulta la percepción de la unidad artística (1977: 337).

Una consecuencia es que las narrativas chinas

tienden a alcanzar el clímax –o un punto final lógico– antes del final literal del libro... Tras dicho punto, el resto, a menudo voluminoso, de la obra se reviste con una serie de sección narrativa inútil,

en la que la visión central del autor gradualmente se esfuma, desaparece o cambia su objetivo... La impresión es especialmente fuerte en aquellas obras en las que experimentamos un encuentro gradual de los actores en el escenario, la banda de ladrones, las solteras en el jardín, el harem de bellezas, los defensores de la sucesión legítima, seguidas por su continua e inexorable dispersión a través de la muerte, partida o quizás la pérdida de interés por parte del autor (1977: 338-339).

Me di cuenta de lo fuerte que era este flujo existencial cuando leí *Los mandarines*. El libro empieza con un capítulo en el que se presenta a varios personajes y un acontecimiento que establece el tono y el marco para el libro. Para desgracia de los lectores de Aristóteles, estos personajes y el acontecimiento no se vuelven a mencionar de nuevo. Al inicio del capítulo 2 hay un continuo crecimiento y decrecimiento y un entrelazamiento de personajes y acontecimientos. De forma un tanto típica, una crisis surge afectando a unos cuantos personajes. Cuando la sensación de crisis aumenta, otros personajes llegan llamando a la puerta o abordan un barco río abajo. Estos personajes se juntan con algunos del grupo original, mientras que, al mismo tiempo, algunos de los personajes originales abandonan, desembarcan o, simplemente, desaparecen del hilo narrativo. La crisis se olvida en el momento en que otro problema se desarrolla entre la nueva constelación de personajes. Y así continúa a lo largo del capítulo 54, en el que ya ni se recuerda el conjunto de personajes que el lector había encontrado en los capítulos previos. No importa; no regresarán. Finalmente, como el propio libro dice en el capítulo 55: “cuatro nuevos personajes se incorporan para relacionar el pasado con el presente y la historia termina con un epílogo” (Wu 1973: 5).

Mientras que el flujo existencial suena bastante como mi propia vida o quizás como la del lector, necesitamos recordar que no estamos ante una mera cronología ni de una vida ni de un lugar particulares, sino que se trata de una novela extensa y cuidadosamente elaborada que ha sido muy popular desde que se publicó hace dos siglos y medio. Todavía hoy es muy popular.

Se podría decir mucho más sobre la narrativa china. Muchísimo más. Espero que quienes son más especialistas que yo en este tema disculpen las simplificaciones. Mi único punto en relación con el análisis social de la narrativa es que las narrativas chinas podrían ser notablemente diferentes de las narrativas prototípicas desde la perspectiva aristotélica. Ninguna trama narrativa. Ninguna estructura tripartita. Y, con total seguridad, ningún flujo basado en la creciente tensión y

en su resolución. Por otra parte, teniendo en cuenta esta guía general, podríamos ver como el analista de la narrativa social china sería bastante más flexible al desarrollar una análisis del toma y daca, del flujo existencia y de la acción sociopolítica cotidiana.

Las epistemologías coincidentes en la narrativa javanesa de las sombras chinescas

Hasta ahora hemos visto tres tradiciones narrativas: la aristotélica, la atabascana y la china. ¿No es ya suficiente? Tener tres elementos para comparar coincide con el simpático número aristotélico. Pero no voy a detener mis argumentos aquí, en parte porque quiero ofrecer al lector la experiencia de un modelo numérico de cinco y no de tres –sí, lo sé, parece que voy a extenderme más de lo que debería en este momento. Pero quiero también incorporar dos aspectos más de la narrativa que me parecen muy importantes para mi interés global por el análisis social de la narrativa. El primero procede del teatro de sombras japonés o narrativas de sombras chinescas, tal y como Pete Becker (A. L. Becker 1979) las denomina. El segundo procede de los escritos de Barbara Johnstone sobre las narrativas árabes. En cada caso, me centraré sólo en unos pocos aspectos que pueden usarse para el análisis social de la narrativa.

Becker comienza su estudio de la narrativa del teatro de sombras chinescas en Japón comparándola con la tradición aristotélica, del mismo modo que yo he hecho. Becker argumenta que las restricciones fundamentales de la estructura narrativa aristotélica –unidad, entidad completa, secuencia temporal y causalidad– tienen sus raíces en la comprensión icónica del tiempo en las lenguas indoeuropeas. Como bien indica Becker, en las lenguas indoeuropeas:

El pasado, el presente y el futuro se toman como hechos sobre el mundo en lugar de considerarse como hechos del lenguaje. El tiempo no es icónico en todas las lenguas o culturas y la linealidad temporal-causal no es, por tanto, la principal restricción para la coherencia textual en todas las lenguas (1979: 218).

La principal consecuencia para la narrativa del fundamento icónico de la realidad en el sistema temporal de las lenguas indoeuropeas como el inglés (o el español) es que,

si la significación procede de secuencias temporales y causales, las epistemologías, en consecuencia, no cambian o no podrán cambiar de episodio en episodio... Esto es, Jay Gatsby, Godzilla, Agamemnon, John Wayne y Charlie Chaplin ni aparecen ni podrían aparecer en el mismo argumento (1979: 219).

No obstante, las narrativas del teatro de sombras chinescas se fundan en tiempos simultáneos y múltiples y en yuxtaposiciones casuales de múltiples epistemologías. La cohesión se basa en el lugar y no en el tiempo. Según Becker, la coincidencia de múltiples epistemologías es lo que da emoción a este tipo de narrativas. Como él mismo dice,

Las principales epistemologías son: (1) la de los demonios, la epistemología directa y sensual de la naturaleza salvaje; (2) la de los héroes ancestrales, la epistemología estratificada y feudal de la Java tradicional; (3) la de los dioses primogéneos, una epistemología distante y cosmológica de puro poder; (4) la de los payasos, una epistemología moderna y pragmática de la supervivencia personal. Todas estas epistemologías conviven en las sombras chinescas... Cada epistemología, cada categoría del ser, existe dentro de un concepto distinto de tiempo, y todos los tiempos tienen lugar simultáneamente. Esto es, el tiempo natural, el tiempo ancestral, el tiempo de dios y el presente son igual de relevantes para un acontecimiento... Podríamos decir que Gatsby, Godzilla, Agamemnon, John Wayne y Charlie Chaplin –u otros equivalentes– aparecerían en el mismo argumento y es precisamente esto lo que crea la emoción; el choque de universos conceptuales es lo que impulsa la acción (1979: 224).

A diferencia de la unidad aristotélica de lugar, tiempo y acción, un argumento puede empezar en cualquier momento de la historia pero siempre debe empezar y terminar en la corte. Se aleja, pues, de este lugar para desarrollarse en la naturaleza y luego regresa a la corte. La unidad de la narrativa de sombras chinescas se logra mediante la forma narrativa, no mediante la unidad aristotélica de lugar y tiempo. El lugar y el tiempo se fragmentan en múltiples coincidencias.

Para mí, estos dos aspectos de la narrativa de las sombras chinescas son los más interesantes: la emoción narrativa causada por epistemologías coincidentes a lo largo de sus múltiples escalas temporales y la cohesión narrativa basada en el lugar y no tanto en el tiempo.

No resultará difícil argumentar que la retransmisión de noticias ha aprendido mucho sobre el uso del lugar para facilitar la cohesión narrativa. Las noticias permanentes de última hora adquieren continuidad al tener a un reportero al pie de Downing Street número 10, de los jardines de la Casa Blanca o en frente de los escombros de un terremoto para indicarnos que estamos continuando “la misma” narrativa de forma discontinua en el tiempo desde la última emisión de noticias.

Y cuando el presidente de los Estados Unidos se pone el uniforme de aviador y aparece en el escenario para declarar que la “misión está cumplida”; Terminator es gobernador de California; y John McCain declara que las naciones no invaden otras naciones en el siglo XXI; Barack Obama, Britney Spears y Paris Hilton son metidas en el mismo saco por los oponentes de Obama al igual que otros tantos famosos; nos da la impresión de que estamos bastante más cerca de lo que hubiéramos podido pensar del teatro de sombras chinescas, que desarrolla epistemologías múltiples y coincidentes.

La presentación como prueba en la narrativa árabe

Hemos aprendido del teatro de sombras chinescas que la forma narrativa debe mucho a la epistemología icónica lingüística y gramatical. La narrativa aristotélica es inseparable de la lógica del tiempo gramatical de las lenguas indoeuropeas. Esto no quiere decir, por supuesto, que la trama narrativa no pueda usarse propiamente en lenguas que no pertenecen a la familia de lenguas indoeuropeas. Las literaturas contemporáneas del mundo muestran que la fertilización cruzada de formas narrativas puede ocurrir y, de hecho, ocurren. Sin embargo, el teatro de sombras chinescas, al igual que la narrativa atabascana y china, demuestra que la lógica aristotélica de la narrativa no es un universal humano que todo analista deba dar por sentado.

Johnstone dice que las lenguas árabes no son sólo un vehículo para las narrativas árabes ni una mera influencia en la narrativa, tanto en un sentido indirecto como whorfiano, como un modo de estructurar las ideas árabes sobre la realidad. Argumenta que la lengua en sí misma es el personaje principal, así como el mecanismo que motiva las narrativas árabes. En pocas palabras, la gente cuenta y disfruta las narrativas porque aman el árabe.

Hafez (1993) escribe sobre la teatralidad y colectividad de la *maqāba* tradicional, que ha dominado la narrativa en la tradición oral desde hace un milenio hasta casi hoy en día. Estas historias que se han contado miles de veces en cafés y bazares en todo el mundo árabe presentan a la figura central del estafador, quien siempre aparece engañando a un conjunto de gente importante. Él se sale con la suya y engaña a dicho grupo mediante el uso de una retórica absurda y extravagante. Es el rey de los usos ampulosos del árabe, a los cuales sus oyentes no están a la altura ni para contestar, ni en ocasiones, para comprender (Hämeen-Anttila 2002). Esto le encanta a la gente.

En otro estudio, van Leeuwen (2007) comenta que la combinación de una historia entretenida y la amonestación moral es “la quintaesencia de la literatura (7)”. Como si lo que hiciera avanzar la historia fuera el ocultamiento de la verdad. En el caso de las narrativas *maqāba* el aspecto central de la forma narrativa es que el narrador no reconoce al héroe-estafador hasta que finaliza la historia principal. En *Las Mil y Una Noches*, Sherezade se mantiene viva contando historias tan emocionantes que el rey le salva su vida cada día con el fin de que ella viva para contarle otra historia la noche siguiente. Después de mil y una noches el rey termina por ver su mérito y le permite vivir.

Johnstone (1983) llama ‘presentación como prueba’ a esta estrategia de “persuadir por repetición, reformulación y vestir y revestir la petición o reivindicación de uno con cadencias cambiantes de palabras” (1983: 48). Lo mismo se puede decir para la función narrativa y la argumentación. Ella arguye, de hecho, que el razonamiento de las causas primarias a los efectos no se usa mucho porque se prefiere destacar la repetición en la presentación. Por supuesto que no se trata únicamente de decir la misma cosa una y otra vez. Es un despliegue elaborado y de gran riqueza retórica de pares léxicos (“ayuda y asistencia”, “ilusión e imaginación”), paralelismo morfológico, paralelismo sintáctico, lo que ella llama ‘acusativos cognitivos’ como “una cosa que indica un indicador decisivo” o “porque los acontecimientos políticos acontecen”, el paralelismo conceptual y la paráfrasis en orden inverso.

Johnstone sintetiza la estrategia retórica de la presencia como prueba con el proverbio árabe: “La repetición necesaria convence hasta a un burro” (1983: 48). Para aquellos de nosotros que somos incapaces de leer o escuchar las narrativas árabes, esto podría resultar un tanto exótico hasta que recordamos fenómenos tan habituales como la saturación de las campañas de

publicidad en el mundo de los negocios y de las películas. Algo que nos es por completo familiar, pero que no es aristotélico.

¿Nos ayuda esto a saber algo sobre estructuras narrativas *diferentes*?

Mi objetivo en este artículo no ha sido jugar con el exotismo de las estructuras lingüísticas en todo el mundo por muy divertido que fuera para un lingüista tenaz. Quiero dejar claro que no estoy sugiriendo que porque haya una novela como *Sueño de las mansiones rojas*, esta obra refleje todo el pensamiento chino en sus historias. ¿Podría alguien pensar que la última obra de James Joyce, *Finnegans Wake*, nos cuenta todo sobre los irlandeses o que las novelas policíacas de Ian Rankin nos cuentan todo lo que nosotros necesitamos saber sobre los habitantes de Edimburgo? ¿Nos daría una lectura de Kierkegaard un mapa fiable de las mentes de todos los daneses? Por supuesto que no.

Mantendré lo que he dicho sobre las estructuras narrativas pero no quiero proponer una teoría de la relatividad absoluta de la narrativa cultural. Lo que quiero destacar es que no podemos saber *a priori* de qué manera alguien va a usar cada una de los modelos narrativos. Es necesario resolver esta cuestión de manera empírica. Y obtener una respuesta es un requisito para usar cualquier modelo narrativo como un medio de interpretar sus acciones y el desarrollo de los análisis de cada uno. Además, en cada tradición narrativa, una narrativa es una atracción alejada de un mundo muy complejo en el cual siempre estamos trabados *in media res*, en medio de las cosas. Al hablar de ideas más desarrolladas sobre la narrativa, he sugerido que podemos abrir espacios para contemplar cuestiones, problemas y personajes importantes que han desaparecido de nuestro marco narrativo.

Vivimos en un mundo en el que hay relaciones muy complejas entre acontecimientos principales y los resultados subsiguientes. Quizás nadie sea competente para establecer las líneas de la causa y del efecto real del desarrollo. Pienso que sería útil imaginar que nos estamos perdiendo algo importante cuando nos limitamos a asumir que la trama narrativa aristotélica y las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar son suficientes para comprender un mundo tan complejo.

Me parece útil considerar las estructuras formales del desarrollo jurídico y político, tales como legislaturas, congresos y parlamentos como narrativas en el sentido aristotélico donde la forma da a la narrativa su flujo. Puede ser útil aceptar el flujo existencial de acontecimientos como narrativa cuando ellos desarrollan, sin recurrir a la fuerza, resoluciones inconclusas.

¿Por qué no consideres el flujo narrativo como la coincidencia de múltiples epistemologías, tal y como sucede a menudo cuando vemos que las ideologías religiosas coinciden con las científicas y las económicas, basadas en un pragmatismo cotidiano? Y cuando enumeramos los análisis causales un montón de veces con estilo retórico, querríamos ver incluso algunos de nuestros propios análisis aristotélicos de la narrativa como la repetición para convencer al burro como sucede todos los días con los comentarios en las noticias de los expertos políticos.

Lo que me gustaría es que fuéramos más flexibles en nuestros pensamientos sobre las cuestiones de la vida social y política que ocupan gran parte de nuestro tiempo y del espacio analítico en la actualidad. Espero haber ofrecido al lector algunas ideas sobre como nuestros análisis podrían enriquecerse si pudiéramos comprender y creer de verdad en la idea fundamental de que puede ser que los otros no piensen en absoluto como nosotros. Ellos pueden incluso enlazar sus argumentos y contar sus historias con formas que, en un principio, nos parecen completamente misteriosos. Mi esperanza es que pudiéramos aprender a leer otras formas narrativas y crear nuevas narrativas dentro de estas nuevas formas y, gracias a ello, enriquecer nuestras propias vidas y nuestros análisis.

Bibliografía

Alterman, Eric. 2008. "Blowhards and windbags". *The Guardian/UK*, January 12, 2008. Accessed January 12, 2008, 5:29p AKT

Becker, Alton L. 1979. "Text-building, epistemology, and aesthetics in Javanese shadow theatre". In Alton L. Becker and Aram Yengoyan (eds), *The imagination of reality: Essays in Southeast Asian Coherence Systems*. Norwood, NJ: Ablex 211-244.

Carroll, James. 2007. "A Troubling Turn in American History. Monday", October 8, 2007 by *The Boston Globe*. Online at: <http://www.commondreams.org/archive/2007/10/08/4390/>, accessed 8 October 2007, 3:13pm AKDT

Czarniawska, Barbara. 2004. *Narratives in Social Science Research*. London: Sage.

Eckstein, Barbara. 2003. "Making space: Stories in the practice of planning". In Barbara Eckstein and James. A. Throgmorton (eds.), *Story and sustainability: Planning, practice and possibility for American cities*. Cambridge, Mass.:MIT Press. 13 – 36.

Finnegan, Ruth. 1998. *Tales of the city: A study of narrative and urban life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gardner, John. 1991. *The art of fiction: Notes on craft for young writers*. New York: Vintage.

Goffman, Erving. 1979. "Footing". *Semiotica* 25 (1/2): 1–29.

Hafez, Sabry. 1993. *The genesis of Arabic narrative discourse: A study in the sociology of modern Arabic literature*. London: Saqi Books.

Haviland, John B. 2008. *Postscript: Plurifunctional narratives*. *Text & Talk* 28-3: 443-451.

Hämeen-Anttila, Jaakko. 2002. *Maqama: A history of a genre*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Jensen, Ole B. 2007. *Culture stories: Understanding cultural urban branding*. *Planning Theory* 6(3):211-236.

Jensen, Ole B. and Tim Richardson. 2004. *Making European space: Mobility, power and territorial identity*. London: Routledge.

Jensen, Ole B. and Bo Stjerne Thomsen. 2006. "Performative Urban Environments – Increasing Media Connectivity". Paper for the MediaCity – Media and Urban Space Conference, Bauhaus-Universität Weimar, Germany, 10 -12 November 2006

Jessop, Bob. 1997. "The entrepreneurial city: Re-imagine localities, redesigning economic governance, or restructuring capital?" In: Nick Jewson and Susanne Macgregor (eds.) *Transforming cities: contested governance and new spatial divisions*. London: Routledge. 28 – 41.

Johnstone, Barbara. 1983. "Presentation as proof; the language of Arabic rhetoric". *Athropological Linguistics* 25: 47-60.

Leeuwen, Richard van. 2007. *The Thousand and One Nights: Space, travel and transformation*. London: Routledge.

Miller, Derek B. 2007. *Media pressure on foreign policy: The evolving theoretical framework*. New York: Palgrave.

Plaks, Andrew H. 1977. "Towards a critical theory of Chinese narrative". In Andrew H. Plaks (ed.) *Chinese narrative: Critical and theoretical essays*. Princeton: Princeton University Press. 309 – 352.

Sandercock, Leonie. 2003. *Cosmopolis II: Mongrel cities for the 21st century*. London: Continuum.