
Narración y cognición

Josep M. Català Domènech

Catedrático de Comunicación Audiovisual

Universitat Autònoma de Barcelona

Josepmaria.catala@uab.cat

Resumen

Al margen del proceso de industrialización de la conciencia en el que se insertan las transformaciones experimentadas por la narrativa durante el siglo XIX y el XX, hay otras transformaciones que experimenta la misma y que son igualmente trascendentales aunque quizá no se les haya dedicado tanta atención. Entre ellas, la más importante puede que sea el paulatino trasvase de los ejes principales del fenómeno narrativo desde los procesos textuales a los relativos a la representación audiovisual, aunque no debe dejarse de lado la importancia que adquiere el factor del modo de exposición en este fenómeno. A finales del siglo XX y principios del XXI, estas tendencias experimentan un salto cualitativo que implica una nueva concepción de las coordenadas espacio-temporales en las que se había movido la narrativa clásica durante milenios.

Palabras clave: Complejidad, hipertextualidad, transmedialidad, posnarrativa, modos de exposición, cómic

Abstract: *Narrative and Cognition*

Besides the consciousness industrialization process in which the narrative transformations were inserted during the nineteenth and twentieth centuries, there were other changes that were equally momentous, even though they may have not called so much attention. Among them, perhaps the most important is the gradual transfer of the main narrative axis from the text related processes to the audiovisual representation ones. But should not be overlooked either the importance acquired by the exposition mode concept in the narrative phenomenon. At the late twentieth and early twenty-first, these trends have experienced a qualitative leap that implies a new conception of space and time completely different from the one the classic narrative have use for millennia.

Keywords: Complexity, hypertextuality, transmediality, post-narrative, exposition modes, comic

What is translation? On a platter
 A poet's pale and glaring head,
 A parrot's screech, a monkey's chatter,
 And profanation of the dead
Vladimir Nabokov

Un mundo es un determinado conjunto de relaciones entre los objetos
 Relaciones distintas dan lugar a mundos diversos
Ludwig Wittgenstein

Dice Steiner que «todo arte y literatura serios aspiran a generar su propio diseño específico» (2008: 33), pero a pesar de ello le hemos prestado muy poca atención a estos diseños, a estas formas de los mundos posibles, hechizados como estábamos por la urgencia de los argumentos que se desarrollan en los mismos. La prueba más flagrante de este olvido son los procesos de adaptación cinematográfica de obras literarias que se realizan en el marco del cine comercial. En pocas películas se muestra algún interés por la estructura de la obra original en cuanto esta se aleja un poco de la arraigada linealidad narrativa que se consolida así como un eje inalterable al que se ha de someter todo proceso narrativo. Lo certifica el hecho de que en la propia poética de Aristóteles se propone la clásica estructura presentación-nudo-desenlace como un eje fundamental y prácticamente inevitable. Es de esta manera como una estrategia narrativa acaba convirtiéndose, al cabo del tiempo, en una estructura mental que no sólo desprestigia la validez de cualquier posible alternativa, sino que incluso dificulta la posibilidad de imaginarla.

Narrar consiste, según la visión tradicional, en contar una historia o argumento, a través de una trama que se va urdiendo a medida que aquella se desarrolla. Pero, de la misma manera que la trama se teje durante el proceso de narrar, este mismo proceso la desteje conforme avanza, dejando claro así el fantasmagórico destino de la retórica en el pensamiento occidental, que no es otro que esfumarse al mismo ritmo que se materializa.

En cualquier caso, se trata de un fenómeno lineal, pegado a la propia linealidad de la frase escrita: un asunto más temporal que espacial. Es precisamente esta condición temporal la que hace etérea a la forma. La vida, que está integrada esencialmente por acontecimientos temporales, no tiene forma, lo que significa que la forma necesaria para representarla debe ser tan evanescente como el propio paso del tiempo. Arraiga de esta manera la idea de un realismo basado en la intrascendencia de un proceso contingente al que no se le pueden pedir cuentas puesto que carece literalmente de significado. Pero con ello se está aceptando que solo en la forma puede residir el significado, que únicamente cuando se organiza el caos aparece el sentido, a través de las estructuras que surgen de esta organización. La verdadera realidad, literalmente in-significante, correspondería a la ciencia describirla, mientras que el reino del significado, el reino del «suplemento» entendido tal como Derrida lo de-

tectaba en el pensamiento de Rousseau (es decir, lo improductivo), quedaría relegado al arte. Para esta mentalidad, el significado y por tanto la forma sería un simple ornamento. Y ya sabemos que el arquitecto vienés Adolf Loos afirmó, rotundamente, en pleno apogeo modernista, y de la modernidad, que el ornamento era un delito.

No es extraño, por consiguiente, que la trama haya sido comúnmente considerada una simple estrategia para exponer el argumento, como si fuera el marco de una ventana a través de la que se contempla la realidad. Ni tampoco debe sorprendernos que muy pocas veces se tenga en cuenta aquello que conocen muy bien los grandes narradores, a saber: que gran parte de la originalidad de la historia radica en la forma de contarla; que la anécdota y la trama que la compone constituyen una unidad indisoluble, y que es en la urdimbre de la trama donde reside el mayor peso del significado. El ejemplo más claro, y más sucinto, de esta cuestión es el chiste, cuya gracia, como todo el mundo sabe, no depende tanto de la envidia de aquello que se está contando, como de la astucia narrativa del que lo explica.

Otro señuelo que nos aparta de la visión de la estructura expositiva de una historia es el de las características de la escritura propiamente dicha. Más allá de los vericuetos del argumento, el buen lector advierte pronto la belleza de la escritura, que observa en la fluidez inmaculada de la prosa utilizada por el escritor. En esta visión certera se diluye, sin embargo, cualquier posibilidad de contemplar no ya la trama, sino la arquitectura que esa prosa fluyente construye y a través de la que se desliza.¹ Se trata de otra versión de la ceguera por la forma que ha sido, y aún es en muchos casos, proverbial en nuestra cultura. Dejarse llevar, por ejemplo, por la fluidez expositiva de Proust, por la musicalidad de su prosa que se desliza por una página tras otra, sin advertir los palacios de la memoria que la misma construye, las constelaciones y resonancias que establece, es quedarse a medio camino y, en última instancia, disminuir las posibilidades de la propia narrativa. Si alguien expone, por ejemplo, el argumento de *Pálido fuego* (*Pale Fire*, 1962), la novela de Nabokov, diciendo que se trata de la historia de un poeta exilado que se vuelve loco y confunde realidad y ficción, no solo estará resumiéndola en exceso, sino que se olvidará de lo más importante: el hecho de que la narración se establece a través de un poema y las notas explicativas que siguen al mismo. Una estructura que el propio Nabokov ya había utilizado en su traducción al inglés de la novela de Pushkin *Eugene Onegin*, cuya exégesis es muchísimo más extensa y alambicada que el propio poema. Con la particularidad de que la novela original era en verso y Nabokov la transcribe en una prosa poética que abandona cualquier

1. El concepto formalista de *sinuzhet* y el más general de *trama* tienden a confundirse, pero ambos están profundamente relacionados con la linealidad temporal. Es conocido el pasaje de *Tristram Shandy* donde Stern ilustra los diferentes tipos de trama usados en la novela: las líneas quebradas y mixtas que las componen indican una apertura hacia la espacialidad que está más cerca de mi concepto de estructura o de modo de exposición y que solo puede culminar adecuadamente en las modernas narrativas visuales.

intención de conservar el ritmo y la melodía originales para ceñirse a la literalidad del sentido.² Para referirnos a casos de narrativas más cercanas en el tiempo y distintas de las puramente literarias, cabe preguntarse cómo puede explicarse el argumento de una película como *El arca rusa* (*Russkij kovcheg*, 2002), de Sokurov, sin referirse al hecho de que está realizada en un solo plano secuencia que engloba diferentes temporalidades y, por lo tanto, contradice la concepción clásica de lo que debe ser un plano secuencia, según la pensaba un crítico como André Bazin, cuyas ideas contenían un claro rescoldo aristotélico. ¿Es lícito parafrasear el argumento y difuminar el correspondiente modo de exposición de *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011) de Terrence Malick, indicando que se trata de una historia familiar que contrapone la figura de un padre frío y autoritario con un hijo especialmente sensible, obviando el sorprendente planteamiento dramático a través del que el director despliega esta situación? El caso más flagrante de tal desidia lo encontramos en la versión que de *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, Richard Fleisher, 1968) circulaba por la televisión años atrás. La película de Fleisher pertenece a un grupo de filmes de Hollywood que, a finales de los años sesenta del pasado siglo, experimentaron fugazmente con un sistema avanzado de *split screen*, en este caso de modo peculiarmente eficaz. Pero la versión televisiva obviaba completamente este factor esencial y mostraba a sus telespectadores una versión normalizada en la que la pantalla estaba ocupada por un solo encuadre a la vez, como es habitual. Se trata de la misma mentalidad que movía a los editores de la inefable *Reader's Digest* a expurgar las novelas de aquellos pasajes que consideraban superfluos porque se apartaban de la línea argumental o supuestamente no añadían nada a la misma.

Cuando Freud propuso estudiar la fenomenología del chiste y su relación con el inconsciente, estaba asestando un primer golpe a la forma lineal de carácter transparente, es decir, al desarrollo temporal de perfil plano, y abría con su análisis una dimensión espacial en la estructura expositiva. En otro de sus estudios, al referirse a la ordenación de la memoria y del olvido en el marco de lo que denominaba psicopatología de la vida cotidiana, generó una ruptura similar en el núcleo estructural de los recuerdos que, en su recorrido desde el pasado al presente, experimentaban según él una serie de circunvoluciones de características muy parecidas al mapa de un moderno hipertexto. Con ello ponía de relieve una estrategia de la memoria y el inconsciente que no deberían ser ajenas al proceso narrativo, por muy realista que este pretenda ser o precisamente por querer serlo. Por regla general ha ocurrido, sin embargo, todo lo contrario, lo cual implica que los férreos parámetros de la narrativa clásica se estarían superponiendo al genuino trabajo de la mente, obliterándolo. Si es cierto, como afirma Wittgenstein, que «una proposición es una imagen de la realidad» y que «una proposición es un modelo de la realidad tal y

2. Con esta operación, Nabokov, escritor formalista donde los haya, se traicionaba a sí mismo al pretender que lo que narraba Pushkin podía separarse de la forma en que lo narraba; que existía un significado intrínseco, es decir, una realidad más allá de la forma de la misma.

como la imaginamos» (*Tractatus*, 4.01), parecería recomendable que las proposiciones surgieran de las formas mentales, sin interferencias que perturbaran este isomorfismo entre realidad y representación. Pero, en cambio, vemos que existe una capa retórica que se inmiscuye entre la mente y la realidad, con el agravante de que la forma clásica de esa retórica narrativa está muy alejada del supuesto funcionamiento natural de la mente. Este es el problema que genera la retórica cuando interfiere en los perfectos engranajes de la filosofía analítica, esa que no contempla para nada el factor narrativo, es decir, la función y el alcance de los modos de exposición, superpuestos a las relaciones lógicas de carácter empírico entre realidad y enunciado de esa realidad.

El ingeniero norteamericano Vannevar Bush ya indicó, en los años cuarenta del pasado siglo, que nuestro pensamiento no funcionaba de la manera como los sistemas de archivo y de búsqueda de datos suponían, es decir, que gestionábamos el conocimiento de manera inadecuada a nuestras capacidades mentales. Para resolver la discrepancia, inventó un aparato, el Memex, que no era otra cosa que un prototipo mecánico, y por lo tanto inservible, de lo que luego, cuando la electrónica lo hizo operativo, se convertiría en el sistema hipertextual. Es de suponer, por lo tanto, que el hipertexto, con su estructura descentralizada, su funcionamiento no lineal, su aparente arbitrariedad fundamentada sin embargo en la analogía, es un dispositivo cuyo funcionamiento se adecua mucho más a nuestra forma de pensar. Pero, curiosamente, las primeras aplicaciones del nuevo modo de exposición no se produjeron en el campo de la filosofía, sino en el de la literatura, ya sea descomponiendo obras clásicas a través del mismo («The In Memoriam Web» y «The Dickens Web», de George Landow, ambos de 1992) o produciendo nuevos relatos organizados mediante ese sistema («Afternoon, a story», 1987, de Michael Joyce y «Patchwork Girl», 1995, de Shelley Jackson). El primer sobresalto ocurrió, por lo tanto, en la forma de la realidad tal como era representada, cuya estructura saltó por los aires bastante antes de que el propio pensamiento se hiciera cargo del canon estructural que supuestamente le separaba de su forma natural de ser.

¿Querrá esto decir que durante milenios se ha forzado al pensamiento humano a través de la literatura para amoldarlo a unos patrones de funcionamiento antinaturales, hasta el punto de que la propia filosofía, como expresión inmediata de la forma de pensar, o también la ciencia y la historia, no menos sujetas al pensamiento, se han desarrollado a través de un proceso racional de segunda categoría, pensando no tanto lo que querían pensar, sino lo que la estructura mental impuesta les permitía pensar? Quizá no sea esta la manera más adecuada de encarar el fenómeno, a pesar de que la respuesta general a la pregunta debiera ser, con matices, afirmativa. La cuestión es si puede considerarse que hay formas naturales de pensar y representar la realidad que permanecen latentes tras algún velo artificial que las coarta de manera fortuita. Creo que Bush se equivocaba al afirmar categóricamente que «la mente humana no funciona de esta manera» (Bush, 1945), refiriéndose a cómo operaban en ese momento los dispositivos de indexación y recuperación de datos. En realidad hubiera tenido que afirmar que la mente humana no podía seguir funcionando

según las pautas de un sistema de organización de datos que había dejado de ser operativo porque pertenecía a otra mentalidad. Es decir, debería haber reconocido que la mente y la tecnología estaban profundamente conectadas y que por consiguiente no existía una forma natural de pensar a la que se le imponía una forma artificial de organizar el conocimiento, sino una estructura mental adecuada a las tecnologías y las retóricas correspondientes. El concepto de exocerebro, elaborado por el antropólogo mexicano Roger Bartra, explica cómo la evolución del cerebro humano depende de la red social y tecnológica a la que está intrínsecamente conectado (Bartra, 2006). Aunque la discusión sobre si la mente y el cerebro son la misma cosa no está ni mucho menos cerrada, la existencia de esas extensiones externas del cerebro nos permiten suponer que es posible considerar un espacio mental cuyo funcionamiento está formalizado por estructuras retóricas, algunas de las cuales están relacionadas con los modos de operar de la tecnología, mientras que otras han sido condicionadas por procedimientos culturales de tanto calado como los modos narrativos de exposición. Para resumir, digamos que una tecnología es el marco dentro del que se desarrollan diferentes medios en cuyo seno se producen determinados modos de exposición que pueden ser desplegados mediante distintos estilos personales. Al estudiar una forma narrativa, se deberán tener en cuenta la actuación sobre la misma de estos distintos pliegues.

Una forma narrativa, o modo de exposición, está en perfecta sincronía con la estructura mental coetánea, a la que ha ayudado a crear y a la que mantiene. No hay, por tanto, forzamiento, sino simbiosis. Las formas de exposición literarias, así como las filosóficas o científicas, nos ayudan a comprender la forma de la mente en una época determinada, si bien algunos aspectos básicos de una determinada forma pueden prolongarse durante siglos y permanecer activos por debajo de otras formaciones que se han convertido en hegemónicas. Desde un punto de vista global, poseemos diferentes mentes superpuestas, cuyo funcionamiento produce hibridaciones y da lugar a una sola mente compleja. Pero individualmente es posible que alguna de estas mentes oblitere a las otras hasta hacerlas desaparecer. O puede que determinada mentalidad nunca haya sido adquirida por una persona en concreto. De lo que se deduce que en un ámbito social determinado existe una mente potencial, fundamentada principalmente en la estructura de los dispositivos tecnológicos (entendiendo que la escritura también es una tecnología), a cuyo dominio los individuos se acercan en grados diferentes. A pesar de que ninguna de estas mentes posibles es natural, durante los períodos de cambio las formas de pensar tradicionales se oponen a la necesaria modificación de las estructuras establecidas y, en ese momento, se evidencia la coerción que ejercen sobre una manera de pensar emergente y más adecuada a las circunstancias: entonces, la forma arcaica tiende a considerarse natural. Quizá el isomorfismo de Wittgenstein debería funcionar a la inversa puesto que ya no es la forma lógica o estructural del enunciado la que debe ir amoldándose a lo real para alcanzar a ser verdadera, sino que es la propia realidad, o su concepción, la que cambia a medida que se observa y estructura a través de nuevas formas lógicas o nuevos modos

de exposición. La disfunción se puede producir entre determinada estructura mental y la realidad tecnológicamente establecida.

Es en el campo literario donde se detectan antes estas tensiones, ya que el fondo estructural del pensamiento se asienta sobre los fundamentos instaurados por las formas narrativas, que han sido las proverbiales gestoras de la experiencia temporal a la que las intuiciones espaciales han sido tradicionalmente sometidas. Esta prevalencia del tiempo sobre el espacio, unida al característico rechazo de la imagen que promueve la tradición judeocristiana, ha permitido que sea la narrativa en sus diferentes fases la que se haya encargado de formalizar el pensamiento y con él la propia realidad, hasta hace bien poco.

Las nuevas formas narrativas promueven un cambio fundamental por el que el tiempo es el que ahora se somete al espacio, gracias a la preponderancia de lo visual. Las nuevas narrativas, a partir de la fotografía y el cine, han sido cada vez más visuales, promoviendo la paulatina exteriorización de sus intrincadas arquitecturas. Solo ahora, con los sistemas digitales y multimediáticos, se empiezan a manifestar con todo su vigor las consecuencias de esta transformación en el ámbito cognitivo.

La aceleración negativa: velocidad de escape

La celeridad con que se producen los cambios tecnológicos influye en la transformación de las mentes y sus capacidades cognitivas y reflexivas. Aparecen con los aparatos y los dispositivos culturales nuevas estructuras de pensamiento que, tras un proceder subterráneo, afloran en los modos de exposición. Pero este proceso, que antes podía durar siglos, se produce ahora en escasos decenios. Esta aceleración, que tiene aspectos positivos, hace que, en determinado momento, se alcance lo que podríamos denominar, usando términos aeronáuticos, la velocidad de escape, aquella a la que los vehículos espaciales se desprenden de la fuerza de gravedad y que, en el ámbito del desarrollo tecnológico, hace que las innovaciones se desvinculen del imaginario social.

Esta aceleración negativa implica que no haya tiempo para que se formen adecuadamente las nuevas mentalidades adecuadas al cambio tecnológico. Internet ha hecho, por ejemplo, que el hipertexto, que no hace mucho fue considerado un sistema revolucionario, se haya quedado anticuado. Lo cual no deja de ser una mala noticia, pues indica, como digo, que la velocidad de cambio de las nuevas tecnologías es tal que estas quedan obsoletas antes de haber podido ser comprendidas y convenientemente explotadas; antes de que sus consecuencias sociales y culturales hayan sido asumidas. La complejidad tecnológica traza un horizonte mental al que los individuos y las instituciones se acercan en mayor o menos medida. Ya conocemos el fenómeno de los analfabetos funcionales, que implica que determinados individuos permanezcan apartados de los procesos más avanzados del imaginario social. El vacío que los separa del mismo no puede ser colmado sin más por la llegada de una

nueva tecnología y su consiguiente potencial cognitivo: no se puede saltar tan fácilmente del analfabetismo literario al alfabetismo visual.

Deseo, peligro

El principio de no contradicción nos impide pensar que dos cosas contrapuestas puedan estar ocurriendo a la vez o que sean válidas al mismo tiempo. Si al pensamiento se le aparece el espectro de esta situación, se descarta una de las fases, adjudicándola al terreno erróneo de la ideología en una operación que no es menos ideológica puesto que el descarte sólo puede efectuarse cuando se cree estar en posesión de la verdad, sea cual sea la razón que se esgrima para tener esa convicción. Rechazar, por tanto, una opción de pensamiento implica, éticamente, aceptar que la propia posición puede ser igualmente impugnada por la otra parte. Si las operaciones de exclusión son siempre ideológicas en mayor o menor medida (en la ciencia se intenta anular al máximo este factor), hay que suponer que puede haber algo de verdad en lo que se rechaza, aunque solo sea por oposición a la propia ideología que alimenta tal rechazo. Por tanto, debemos considerar que los fenómenos, para ser válidos o inteligibles, deben contener esencialmente esas diversas caras por muy contradictorias que sean o parezcan. Aunque sea aventurado, además de tópico, referirse a la física cuántica cuando se rozan los límites de la racionalidad, lo cierto es que el pensamiento de la física ya aceptó en su momento esa quiebra del principio de contradicción, al considerar, por ejemplo, que un electrón podía ser a la vez un corpúsculo y una onda. No importa si el fenómeno pertenece al mundo ideal de las matemáticas o si responde a un campo de probabilidades no menos impalpable, lo importante es que el pensamiento racional aceptó la posibilidad y siguió funcionando.

Nos hemos acercado inadvertidamente al cosmos de Spinoza, tal como nos lo presenta Deleuze, para quien el filósofo sefardí considera que «no hay más que una única sustancia absolutamente infinita, es decir, poseyendo todos los atributos, y lo que llamamos “criaturas” no son las criaturas sino los modos o las maneras de ser de esa sustancia» (Deleuze, 1981: 27). Para mí la efectividad de este postulado metafísico se encuentra en el terreno de la epistemología, puesto que nos conduce a un enfoque que permite comprender la posible superación del principio de contradicción. Digamos, aunque sea de pasada y como prueba de que la física, conforme avanza, se acerca cada vez más a aquella filosofía a la que estaba destinada a superar, que esta concepción de Spinoza está muy cerca de la expuesta por el físico David Bohm, para quien la realidad no está formada por «partículas subatómicas separadas unas de otras y que se mueven a través del vacío espacio, sino que en ella todas las cosas son parte de una red ininterrumpida e integrada en un espacio que es tan real y tan lleno de procesos como la materia que se mueve a través del mismo» (Talbot, 1991: 43). Descubrimos ahora la extraordinaria modernidad de Spinoza.

A pesar de la creencia expresada por Rorty de estábamos dejando atrás la epistemología, lo cierto es que el mundo actual, vehiculado por tecnologías cada vez más representacionales, requiere de una perspectiva epistemológica para ser comprensible. El problema del conocimiento no puede arrinconarse como un factor inútil cuando se nos anuncia enfáticamente que estamos en la sociedad del conocimiento. La epistemología se convierte, sin embargo, en una epistemología política que, si quiere ser útil, se ve obligada a resolver a la vez el problema de la verdad y el del relativismo. De ahí la necesidad de considerar que los fenómenos son fundamentalmente polivalentes y que lo que discutimos sobre ellos es la validez de los mismos para la perspectiva ideológica que pretendemos defender. Los mundos posibles pueden convertirse así en mundos factibles a partir de la decisión política, y ética, de apostar por la faceta fenomenológica que mejor favorece la promoción de ese mundo. Y aquí de nuevo nos encontramos con Spinoza cuando decide denominar «Ética» a lo que aparentemente es un tratado de ontología, ya que, según dice «cualquiera que sea la importancia de mis proposiciones especulativas, ustedes no podrán juzgarlas más que al nivel de la ética que envuelven o implican» (Deleuze, 1981: 28).

Esta incursión por el terreno de la epistemología nos permite contemplar el fenómeno narrativo actual desde una perspectiva distinta que, como se verá luego, es muy productiva ya que justifica los procesos de visualización y formalización que lo caracterizan. Pero además promociona la narrativa a una posición que equivale prácticamente a la de la ciencia, puesto que es a través de la ficción, o presentación de la posibilidad de un mundo, como mejor puede entenderse la validez futura y fáctica de este mundo. Las utopías y las distopías se convierten de esta manera en laboratorios sociales donde se expanden imaginariamente las razones de una determinada visión del mundo. Ahora bien, en toda utopía hay inmersa una distopía, de la misma manera que en toda distopía se incluye también un factor forzosamente utópico: en la perfección obsesiva de la Isla de Tomas Moro, se esconde el espectro del totalitarismo, del mismo modo que la denuncia que expresa Huxley en *Un mundo feliz* lleva incorporada la necesidad de su contrapartida en forma de un mundo menos feliz pero más humano.

Los fenómenos, de cualquier tipo (reales o imaginarios) adquieren la forma de una cinta de Moebius: aparentemente poseen dos caras pero estas no son más que dos aspectos de la misma. Si uno «recorre» todo el fenómeno, en lugar de centrarse en la faceta que le muestra determinada mentalidad, descubre la aparición de lo contrario, situado en el mismo nivel ontológico, en la misma dimensión, en el mismo nivel de verdad, en el que se encontraba la visión previamente considerada absoluta. La superación del pensamiento lineal, basado en una concepción del tiempo que absorbe en su seno, como si fuera un agujero negro, todo espacio y con él toda forma significativa, tiene su contrapartida ahora en una concepción global de los fenómenos cuya estructura contiene la totalidad de sus fases posibles. Como decía Marcuse, a propósito del pensamiento de Hegel, el concepto de sustancia como sujeto

«concibe la realidad como un proceso dentro del cual todo ser es la unificación de fuerzas contradictorias» (Marcuse, 1941: 14), y el ejemplo más diáfano lo encontraba el mismo Marcuse en una planta, que «no es primero retoño, y luego una flor, sino más bien todo el movimiento, desde el retoño, pasando por la flor hasta la declinación» (*ibid.*).

Antes de considerar la estructura de las nuevas formas de narración, es necesario intentar revolver el clásico dilema entre la visión apocalíptica y la visión integrada que convenientemente planteaba Umberto Eco en los albores de la posmodernidad, cuando las posiciones de Adorno y la Escuela de Fráncfort parecían periclitarse ante la avalancha de una serie de entusiastas del mejor de los mundos posibles que el capitalismo parecía tener preparado para todos nosotros. Es necesario resolver el dilema estético-moral que implica tener que escoger entre la crítica al capitalismo y la aceptación de su realidad. Era precisamente la existencia del pensamiento utópico la que nos permitía suponer que había otra realidad posible que dejaba en suspenso la totalidad del sistema imperante. Ello permitía la concepción de un limbo desde donde se podía pensar, flotando entre dos utopías, la del pasado corrompido por el presente y la del futuro capaz de superar este presente corrupto. Pero ahora, tras la bancarrota del pensamiento utópico, debemos distinguir entre ideología y realidad, aunque ambas provengan de la misma fuente. No se trata de renunciar a la crítica del presente, sino todo lo contrario: hay que trabajar con la realidad para, a través de la misma y sus instrumentos, buscar la mejor salida hacia un futuro que podrá ser, entonces sí, realmente distinto. Esta es la tarea de la literatura, la tarea de la ficción, y en resumidas cuentas, la función misma de la transformación narrativa del mundo.

Pero no deja de ser cierto que las características de la narrativa han cambiado a lo largo del siglo pasado y que estos cambios no han sido ni absolutamente deseables como suponían ingenuamente las vanguardias artísticas (y también las políticas) ni esencialmente nefastos como los contemplaba el pensamiento crítico. Al inicio del siglo xx, el mundo occidental se encontraba en un proceso de industrialización de la conciencia que desembocaría en lo que actualmente Bernard Stiegler denomina miseria simbólica o catástrofe de lo sensible (Stiegler, 2005), pero la necesaria estética política pasa no por renunciar a los instrumentos que la sociedad criticada produce, sino por utilizarlos como los utilizan los que se avienen a la misma, ya que la fluidez del mundo global tanto puede sustentar las especulaciones financieras como los intercambios culturales. Recordemos que la mejor literatura no se ha producido casi nunca en la mejor de las condiciones posibles y que si la desgranamos, como han hecho los teóricos de la deconstrucción, siempre encontraremos entre sus materiales expresivos los trazos de la ideología dominante, de la misma manera que tras la realidad virtual o internet se encuentra el resultado de las investigaciones realizadas al socaire del complejo militar-industrial estadounidense.

En el momento en que la linealidad narrativa, presente de manera primordial en la literatura y en el cine, se descompone en una constelación de posi-

bilidades que pueden ser recorridas aleatoriamente, también entra en decadencia el principio de no contradicción así como la estructura teleológica del discurso que es parte constituyente del mismo discurso. El pensamiento lineal y el modo de exposición correspondiente solo permiten la presencia de una única propuesta a la vez. El argumento o la argumentación puede ir de una a la otra pero sucesivamente, de la misma manera que sobre la pantalla de cine solo puede haber un solo encuadre al mismo tiempo, puesto que la película se compone de una sucesión de los mismos. En el momento en que cineastas como Peter Greenaway o Mike Figgis disponen diversos encuadres sobre una misma superficie no necesariamente están abogando a favor del relativismo, sino que están utilizando un modo de exposición que permite pensar, visualmente, dos o más propuestas al unísono, de manera que la valoración sobre las mismas no viene forzada por un suplemento estructural escondido tras la forma del pensamiento.

Las nuevas formaciones narrativas y discursivas no pretenden ser menos formalistas, ni más puras, que las tradicionales, sino que, por el contrario, sitúan la forma espacio-temporal en un primer término para que, en lugar de constituir un factor solapado de la construcción de significados, se conviertan en un dispositivo para comprenderlos más racionalmente. En este sentido, las formas hipertextuales o hipermediáticas son dispositivos que, como los grabados de Escher, permiten alternar distintas perspectivas a través de la activación consciente de las formas de pensamiento incrustadas en la visualización de la estructura del mismo.

Forma y función

Las nuevas narrativas están afectadas por diversos procesos de diferente antigüedad y arraigo. El de digitalización es quizá el último y el más incisivo de todos ellos, pero no puede olvidarse que con el mismo culmina una tendencia empezada con la paulatina visualización en este ámbito, iniciada a principios del siglo XIX, a través de la fotografía y de las narrativas visuales de Rodolphe Töpffer, heredero a su vez de las visualizaciones novelísticas del pintor William Hogarth. Así mismo con la digitalización se implanta una estética de la fluidez, consecuencia de la espacialización del tiempo que supuso, en su momento, el fenómeno cinematográfico y que desemboca en los videojuegos, lejanos descendientes a su manera del flujo de conciencia que teorizó William James y pusieron en práctica James Joyce y Virginia Woolf, entre otros. Los dos procesos, por los que la tecnología transforma las estructuras y las concepciones del espacio y el tiempo, generaron y siguen generando modos de exposición nuevos que modifican de manera drástica los puramente literarios que, aun así, los siguen alimentado. En realidad, solo ahora empezamos a darnos cuenta del alcance de esas transformaciones. Por otro lado, los fenómenos de intermedialidad y transmedialidad, que funcionan sobre el nuevo tejido de esta realidad fluida, ayudan a redefinir nuevas estructuras del proceso

narrativo que modifican los parámetros clásicos y obligan a reconsiderar los modos de enunciación que relacionan autor, narrador y lector. Pero quizá lo más destacado sea la profunda hibridación que los mismos promocionan entre lo narrativo y lo dramático, de la que el cine ya era la antesala privilegiada. Cuando se consiguen traspasar las apariencias alimentadas por una perspectiva claramente institucionalizada, se descubre que la revolución es enorme y que su alcance va de lo estético a lo cognitivo pasando por lo epistemológico.

En el panorama actual destaca, porque ahora se sitúa en primer término, un fenómeno que no era ajeno a las formas clásicas, aunque en ellas permanecía solapado. Genette acuñó el concepto de architexto para denominar todas las categorías generales, los tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. a los que cada texto en particular pertenece (Genette, 2004: 80). Los architextos son esquemas, pautas, que conducen internamente el desarrollo de los textos, pero la narrativa visual pone de manifiesto otra fenomenología que viene a ser como el reverso de la de los architextos, puesto que se trata del mismo, o parecido, armazón pero este vuelto hacia el exterior. No se trata de las raíces del árbol, sino de la copa del mismo: una arquitectura visible que, más que sostener el relato, lo contiene y le da forma.

Si tuviéramos que buscar una forma emblemática que pudiera resumir en su estructuración básica esta nueva fenomenología, de importancia creciente en las nuevas narrativas, la encontraríamos no en los medios más prestigiados, sino en uno que ha sido desde su inicio relegado a un segundo término, me refiero al cómic. En un momento en que las formas narrativas se vuelven especialmente complejas, nos encontramos con que es un medio supuestamente humilde como el cómic el que mejor sirve para representar el alcance de esta complejidad narrativa. Pero lo cierto es que la forma del cómic (Groensteen, 1999), que llega a su mayoría de edad con la novela gráfica actual y sus correlatos (Adams, 2008), siempre ha estado adelantada con respecto a los modos de exposición de otros medios más antiguos, como la literatura o el teatro, o contemporáneos, como el cine, o posteriormente la televisión, otra cosa es cómo y para qué ha sido utilizada. El cómic se encuentra situado desde el principio entre el estatismo espacial de la pintura y la fotografía y la fluidez temporal del cine y el vídeo. Con él, el movimiento se inmoviliza antes de hacerse demasiado real, y el espacio se activa con un dinamismo neotemporal antes de ser transparente en exceso. Pero, además, es la única forma cuyo modo de exposición es plenamente visible, puesto que las articulaciones de su arquitectura narrativo-dramática son interiores y exteriores al mismo tiempo, de manera muy parecida a como, en los videojuegos, el jugador crea su propio proceso narrativo a través de su incidencia en los materiales que el mundo diegético le va presentando. La poética del cómic no favorece la típica operación neoclásica a través de la cual el lenguaje oculta las propias dinámicas y consecuencias de su proceder. Basta reparar en el uso actual de la multipantalla (*split screen*) por parte del cine y la televisión para darse cuenta de la incidencia que tiene en el modo de enunciación de estos medios la inclusión de formas extraídas del cómic. El cine, especialmente, descubre nuevas dimensiones cuando va más

allá de la simple traslación de las tramas argumentales y la peculiar tipología de los superhéroes (véase *Hulk* de Ang Lee o *American Splendor* de Shari Springer Berman y Robert Pulcini, ambos filmes de 2003). En internet, el cómic interactivo, uno de cuyos mejores ejemplos es *Nawlz* de Stuart Campbell, se abre también a formulaciones inesperadas. Se hace imprescindible una visita a la web de un autor como Scott McCloud, pionero en este tipo de experimentaciones y también innovador teórico del medio, si se quiere comprender el verdadero alcance de esta forma expositiva cuando se hibrida con otros dispositivos. La forma cómic despliega el espacio visual donde puede hacerse efectivo, de manera insospechada, el concepto de diseño propio que Steiner detecta en las obras que tienen algún valor. Se trata de una formación que si antes era sólo intuida, ahora está realmente presente como forma real de los mundos posibles.

Bibliografía

- ADAMS, J. (2008). *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Oxford: Peter Lang.
- BARTRA, R. (2006). *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. Valencia: Pre-Textos.
- BUSH, V. (1945). «As We May Think», *The Atlantic Magazine* (en línea). [Fecha de consulta: 1/102011].
- DELEUZE, G. (1981). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2008, 2.^a ed.
- GENETTE, G. (2004). *Fiction et diction*. París: Éditions du Seuil.
- GROENSTEEN, TH. (1999). *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- MARCUSE, H. (1941). *Razón y revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, 1.^a reimpresión.
- STIEGLER, B. (2005). *De la misère symbolique. La catastrophe du sensible*. París: Éditions Galilée, vol. 2.
- STEINER, G. (2008). *Los libros que nunca escribí*. Barcelona: Siruela, 2011.
- TALBOT, MICHAEL (1991). *The Holographic Universe*. Nueva York: Harper, 1992.
- WITTGENSTEIN, L. (1922). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Laia, 1989, 2.^a ed.

Josep M. Català Domènech: Catedrático de Comunicación Audiovisual. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona. Master of Arts in Film Theory por la San Francisco State University de California. Premio Fundesco de ensayo (1992) por *La violación de la mirada*, premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún (1996) por *Elogio de la paranoia* y Premio de la Asociación Española de Histo-

riadores de Cine (2001). Es coeditor del volumen *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (2001), así como autor de *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (2001), *La imagen compleja* (2006), *La forma de lo real* (2008), *Pasión y conocimiento* (2009) y *La imagen-interfaz* (2010). Actualmente, es decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, donde imparte las asignaturas de Estética de la imagen y Narrativa audiovisual. También es director académico del máster de Documental creativo y director del Premio de Film-Ensayo de la UAB.
