

de realidad y lo estudian para reconstruirlo o deconstruirlo. Están en busca de la teoría implícita en la construcción de *Heart of Darkness* de Conrad o en los mundos que elabora Flaubert. No se trata de que se ocupen biográficamente de Conrad o de Flaubert, si bien no hacen oídos sordos a lo biográfico, ni tampoco están tan captados por la nueva crítica que sólo reparan en el texto y sus artificios, aunque también se interesan en ellos. En cambio, el proyecto es leer un texto por sus significados y, al hacerlo, poner de manifiesto el arte de su autor. No rechazan la guía de la teoría psicoanalítica ni de la poética de Jakobson, ni siquiera la de la filosofía del lenguaje, al realizar su búsqueda. Pero ésta no se dirige a probar o refutar una teoría, sino a explorar el mundo de una obra literaria determinada.

Los partidarios del enfoque de arriba hacia abajo lamentan la individualidad de los que proceden de abajo hacia arriba. Estos últimos deploran el enfoque abstracto de los primeros. Lamentablemente, ni unos ni otros se comunican mucho entre sí.

En los dos ensayos siguientes no contentaré a ninguno de estos grupos y, lo que es peor todavía, no encuentro razón alguna para disculparme por eso. Tampoco puedo justificarme afirmando que, cuando sepamos bastante, los dos métodos se fusionarán. No lo creo. Lo máximo que puedo afirmar es que, como sucede con el estereoscopio, se llega mejor a la profundidad mirando desde dos puntos a la vez.

Bruner, Jerome. Realidad mental y mundos posibles. (Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia). Barcelona. Paidós, 1996.

II

Dos modalidades de pensamiento ¹

Permítaseme comenzar planteando mi argumento de la manera más audaz posible, para examinarlo mejor en su fundamento y sus consecuencias. Es el siguiente. Hay dos modalidades de funcionamiento cognitivo, dos modalidades de pensamiento, y cada una de ellas brinda modos característicos de ordenar la experiencia, de construir la realidad. Las dos (si bien son complementarias) son irreductibles entre sí. Los intentos de reducir una modalidad a la otra o de ignorar una a expensas de la otra hacen perder inevitablemente la rica diversidad que encierra el pensamiento.

Además, esas dos maneras de conocer tienen principios funcionales propios y sus propios criterios de corrección. Difieren fundamentalmente en sus procedimientos de verificación. Un buen relato y un argumento bien construido son clases naturales diferentes. Los dos pueden usarse como un medio para convencer a otro. Empero, aquello de lo que convencen es completamente diferente: los argumentos convencen de su verdad, los relatos de su semejanza con la vida. En uno la verificación se realiza mediante procedimientos que permiten establecer una prueba formal y empírica. En el otro no se establece la verdad sino la verosimilitud. Se ha afirmado que uno es un perfeccionamiento o una abstracción del otro. Pero esto debe ser falso o verdadero tan sólo en la manera menos esclarecedora.

Funcionan de modos diferentes, como ya se observó, y la estructura de un argumento lógico bien formulado difiere fundamentalmente de la de un relato bien construido. Cada uno de ellos, tal vez, es la especialización o transformación de una exposición simple, por la cual los enunciados de hecho son convertidos en enunciados que implican una causalidad. Pero los tipos de causalidad implícitos en las dos modalidades son patentemente distintos. La palabra *luego* funciona de un modo diferente en la proposición lógica "si x, luego y" y en la frase de un relato "El rey murió, y luego murió la reina". Con una se realiza una búsqueda de verdades universales, con la otra de conexiones probablemente particulares entre dos sucesos: una pena mortal, un suicidio, un juego sucio. Si bien es cierto que el mundo de un relato (para lograr verosimilitud) tiene que ajustarse a las reglas de una coherencia lógica, puede transgredir esa coherencia para

¹ Este capítulo apareció parcialmente con el título de "Narrative and Paradigmatic Modes of Thought", en el Anuario de 1985 de la Sociedad Nacional para el Estudio de la Educación, *Learning and Teaching: The Ways of Knowing*.

constituir la base del drama. Como en las novelas de Kafka, en las que una arbitrariedad no lógica en el orden social proporciona el motor del drama, o en las obras de Pirandello o Beckett, donde el elemento de identidad, $a=a$, es audazmente transgredido para crear perspectivas múltiples. Y, del mismo modo, en el arte de la retórica se incluye el uso de la representación dramática como medio de fijar un argumento cuya base es principalmente lógica.

Empero, a pesar de todo lo dicho, un relato (sea verdadero o ficcional) es juzgado por sus méritos en cuanto relato con criterios diferentes de los aplicados para juzgar si un argumento lógico es adecuado o correcto. Todos sabemos que muchas hipótesis científicas y matemáticas comienzan siendo pequeñas historias o metáforas, pero alcanzan su madurez científica mediante un proceso de verificación, formal o empírica, y su validez no se basa en su origen literario. La creación de hipótesis (a diferencia de la verificación de hipótesis) sigue siendo un misterio cautivante, tanto más cuanto que filósofos serios de la ciencia, como Karl Popper², afirman que la ciencia consiste sobre todo en la falsación de las hipótesis, independientemente de la fuente de la cual provengan. Quizá Richard Rorty³ tiene razón cuando dice que la corriente principal de la filosofía anglo-americana (que, en su conjunto, rechaza) se caracteriza por su preocupación sobre el interrogante epistemológico de cómo conocer la verdad, al que él opone el interrogante más general de cómo llegamos a darle significado a la experiencia, que es lo que preocupa al poeta y al narrador.

Primero voy a definir rápidamente las dos modalidades para poder introducirme con mayor precisión en el tema. Una de las modalidades, la paradigmática o lógico-científica, trata de cumplir el ideal de un sistema matemático, formal, de descripción y explicación. Emplea la categorización o conceptualización y las operaciones por las cuales las categorías se establecen, se representan, se idealizan y se relacionan entre sí a fin de constituir un sistema. Entre sus conectivos figuran, en el aspecto formal, ideas como, por ejemplo, la conjunción y la disyunción, la hiperonimia y la hiponimia, la implicación estricta y los mecanismos por los cuales se extraen proposiciones generales a partir de enunciados de contextos particulares. En términos generales, la modalidad lógico-científica (que en adelante denominaré paradigmática) se ocupa de causas generales, y de su determinación, y emplea procedimientos para asegurar referencias verificables y para verificar la verdad empírica. Su lenguaje está regulado por requisitos de coherencia y no contradicción. Su ámbito está definido no sólo por entidades observables a las cuales se refieren sus enunciados básicos, sino también por la serie de mundos posibles que pueden generarse lógicamente y verificarse frente a las entidades observables; es decir, está dirigida por hipótesis de principios.

Sabemos mucho sobre la modalidad paradigmática del pensamiento y durante milenios se han desarrollado poderosos mecanismos auxiliares para ayudar-

² Karl Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

³ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

nos a llevar a cabo su función: la lógica, la matemática, las ciencias, y los aparatos automáticos para trabajar en estos campos con la menor cantidad posible de inconvenientes. Asimismo, sabemos bastante sobre el funcionamiento de la modalidad paradigmática en los niños, quienes primero tienen dificultades pero luego llegan a ser bastante buenos cuando son inducidos a emplear esta modalidad. La aplicación imaginativa de la modalidad paradigmática da como resultado una teoría sólida, un análisis preciso, una prueba lógica, argumentaciones firmes y descubrimientos empíricos guiados por una hipótesis razonada. No obstante, la "imaginación" (o intuición) paradigmática no es igual a la imaginación del novelista o el poeta. En cambio, es la capacidad de ver conexiones formales posibles antes de poder probarlas de cualquier modo formal.

La aplicación imaginativa de la modalidad narrativa produce, en cambio, buenos relatos, obras dramáticas interesantes, crónicas históricas creíbles (aunque no necesariamente "verdaderas"). Se ocupa de las intenciones y acciones humanas y de las vicisitudes y consecuencias que marcan su transcurso. Trata de situar sus milagros atemporales en los sucesos de la experiencia y de situar la experiencia en el tiempo y el espacio. Joyce pensaba que las particularidades del relato eran epifanías de lo ordinario. La modalidad paradigmática, por lo contrario, trata de trascender lo particular buscando niveles de abstracción cada vez más altos, y al final rechazan en teoría todo valor explicativo en el que inter venga lo particular. La lógica está desprovista de sentimiento: uno va, en general, a donde lo llevan sus premisas, conclusiones y observaciones, aun con algunas de las faltas de percepción a las que también los lógicos son propensos. Los científicos, tal vez porque confían en las historias familiares para llenar las lagunas de sus conocimientos, tienen un trabajo más difícil en la práctica. Pero su salvación reside en eliminar las historias cuando pueden reemplazarlas por causas. Paul Ricoeur⁴ sostiene que la narrativa se basa en la preocupación por la condición humana: los relatos tienen desenlaces tristes o cómicos o absurdos, mientras que los argumentos teóricos son sencillamente convincentes o no convincentes. A diferencia de los vastos conocimientos que tenemos sobre el funcionamiento del razonamiento lógico y científico, sabemos muy poco en cualquier sentido formal sobre la manera de hacer buenos relatos.

Quizás uno de los motivos de esa falta de conocimientos resida en que en un relato deben construirse dos panoramas simultáneamente. Uno es el panorama de la acción, donde los constituyentes son los argumentos de la acción: agente, intención o meta, situación, instrumento; algo equivalente a una "gramática del relato". El otro es el panorama de la conciencia: los que saben, piensan o sienten, o dejan de saber, pensar o sentir los que intervienen en la acción. Los dos panoramas son esenciales y distintos: es la diferencia que media entre el momento en que Edipo comparte el lecho con Yocasta antes de enterarse por el mensajero de que es su madre y después de enterarse.

En este sentido, la realidad psíquica predomina en la narración y toda realidad que exista más allá del conocimiento de los que intervienen en la historia

⁴ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

es puesta allí por el autor con el objeto de crear un efecto dramático. En realidad, es un invento de los novelistas y dramaturgos modernos la creación de un mundo compuesto totalmente con las realidades psíquicas de los protagonistas, dejando el conocimiento del mundo "real" en el dominio de lo implícito. De modo que escritores tan dispares como Joyce y Melville comparten la característica de no "descubrir" las realidades prístinas sino de dejarlas en el horizonte del relato como motivos de suposición o, como veremos más adelante, de *presuposición*.

La ciencia —en particular la física teórica— también procede construyendo mundos de una manera similar, "inventando" los hechos (o el universo) con respecto a los cuales debe verificarse la teoría. Ahora bien, existe una notable diferencia: de vez en cuando, hay momentos de verificación en los que, por ejemplo, puede demostrarse que la luz se inclina o debe demostrarse que los neutrinos dejan marcas en una cámara de niebla. Bien puede ser el caso, como ha subrayado W. Quine,⁵ que la física contenga un noventa y nueve por ciento de especulación y un uno por ciento de observación. Pero la elaboración de universos implícita en sus especulaciones es de un tipo diferente de la que se realiza en la construcción de relatos. Los físicos deben terminar por predecir algo que sea verificablemente correcto, por mucho que especulen. Los relatos no tienen ese requisito de verificabilidad. La credibilidad de un cuento se basa en premisas diferentes de las que rigen la credibilidad de la teoría física, incluso en su parte especulativa. Si aplicamos el criterio de falsación de Popper a un cuento para comprobar si es bueno, somos culpables de realizar una verificación inadecuada.

* * *

Después de haber explicado cómo puede distinguirse una modalidad de pensamiento de la otra, me concentraré casi exclusivamente en la menos comprendida de las dos: la narrativa. Y como quedó dicho en el capítulo anterior, deseo concentrarme en la narrativa en su grado más alto, por así decir: en cuanto forma artística. William James comenta en sus Conferencias Gifford, *The Varieties of Religious Experience*, que para estudiar la religión se debe estudiar al hombre más religioso en su momento más religioso.⁶ Voy a tratar de seguir su consejo con respecto a la narrativa pero, tal vez, con un matiz platónico. Las grandes obras de ficción que transforman a la narrativa en un arte están más cerca de revelar "claramente" la estructura profunda de la modalidad narrativa en la expresión. Lo mismo puede afirmarse de la ciencia y la matemática: revelan con total nitidez (y claramente) la estructura profunda del pensamiento paradigmático. Pudiera ser que James hubiese dado a su frase el mismo sentido, a pesar de su antiplatonismo.

⁵ W. V. O. Quine, "Review of Nelson Goodman's *Ways of Worldmaking*", *New York Review of Books*, 25, 23 de noviembre de 1978.

⁶ William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature; being the Gifford Lectures on natural religion delivered at Edinburgh in 1901-2*, Nueva York, Longman, Green, 1902.

Hay otra razón, además de la platónica, para seguir esta línea de pensamiento. Si se adopta el criterio (que adoptaré en el Capítulo V) según el cual la actividad humana mental depende, para lograr su expresión plena, de estar vinculada a un conjunto de instrumentos culturales —una serie de prótesis, por decirlo así—, estamos bien encaminados cuando al estudiar la actividad mental tomamos en cuenta los instrumentos utilizados en esa actividad. Como nos cuentan los primatólogos⁷, la amplificación lograda por las herramientas culturales constituye el punto culminante en el desarrollo de las aptitudes humanas, a pesar de lo cual hacemos caso omiso de ella en nuestros estudios.

Y, así como cuando se desea estudiar la psicología de la matemática (como, por ejemplo, lo hizo G. Polya⁸), se estudian las obras de los matemáticos talentosos y capacitados, subrayando especialmente la heurística y los formalismos que ellos emplean para configurar sus intuiciones matemáticas, del mismo modo es correcto estudiar la obra de escritores talentosos y capacitados si se quiere comprender a qué se debe que las buenas historias sean prestigiosas o conmovedoras. Cualquier persona (casi a cualquier edad) puede contar una historia, y está muy bien que los gramáticos del relato, así denominados, se dediquen a investigar cuál es la estructura mínima necesaria para crear un cuento. Y cualquier persona (también, casi a cualquier edad) puede "hacer" un poco de matemática. Pero la gran ficción, como la gran matemática, requiere que las intuiciones se transformen en expresiones de un sistema simbólico: el lenguaje natural o alguna forma artificial del lenguaje. Las formas de expresión que surgen, el discurso que transmite la historia o el cálculo que describe una relación matemática son decisivos para comprender las diferencias que existen entre la descripción amorfa de una mala relación matrimonial y *Madame Bovary*, entre una justificación presentada con torpeza y una excelente derivación de una prueba lógica. Creo que he dicho todo lo necesario sobre este punto, destinado más a los especialistas en psicología que a los teóricos de la literatura. Los primeros, tal vez, lo cuestionarán en aras del reduccionismo de la ciencia. Los segundos con toda seguridad lo encontrarán extrañamente obvio.⁹

* * *

El objeto de la narrativa son las vicisitudes de las intenciones humanas. Y puesto que hay millares de intenciones e infinitas maneras de que entren en conflicto —o así parecería— debería haber infinitas clases de relatos. Pero, extrañamente, no es éste el caso. Según un punto de vista, las narraciones realistas co-

⁷ S. L. Washburn, "One Hundred Years of Biological Anthropology", en J. O. Brew (comp.), *One Hundred Years of Anthropology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968.

⁸ G. Polya, *How to Solve It: A New Aspect of Mathematical Method*, 2a. ed., Princeton, Princeton University Press, 1971.

⁹ El lector bien podría preguntarse cómo defino la diferencia entre la narrativa "en su grado más alto" como forma artística y los relatos comunes que la gente ofrece en respuesta a preguntas como la siguiente: "¿Qué es de tu vida?" Creo que es mejor posponer este asunto hasta el momento en el que me refiero al proceso de "subjuntivización" de la gran narrativa, el instrumento con el cual se crea no sólo un relato sino además un sentido de sus variantes contingentes e inciertas.