

El mensaje narrativo

Memoria, relato, imaginario*

Gabriel Alba Gutiérrez**

"Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico. Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de muchos imaginarios confluyen sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal".

Jorge Luis Borges

En un reciente trabajo, Jaime Rubio señalaba que el Mensaje es más un conjunto de "problemas y de malentendidos" que un objeto de estudio (1). Y dentro de esos malentendidos destacaba la confusión e identificación entre "información" y "significación".

Quiero aportar a la discusión algunas reflexiones sobre el Mensaje pensado desde la narrativa. Más concretamente desde lo que Barthes llama la "Comunicación Narrativa", que es la manera como el narrador da el relato y como el destinatario lo recibe. Es decir, colocarnos en el espacio del *contar*, del decir algo sobre algo, a alguien.

* El presente artículo es inspirado en el trabajo de grado de Gabriel Alba Gutiérrez, titulado "Memoria-relato-imaginario: Comunicación Narrativa en América Latina", presentado en mayo de 1987. El trabajo fue dirigido por el profesor Jaime Rubio Angulo y corregido por Juan Guillermo Buenaventura y Fernando Vásquez. Obtuvo un puntaje de 290 puntos sobre 300.

** Comunicador Social de la Universidad Javeriana. Actualmente profesor en las áreas de Teorías de las Comunicación y Metodología de la Investigación de la Facultad de Comunicación Social, Universidad Javeriana.

1. Al respecto consultar el artículo de Jaime Rubio, *El Mensaje: de la Semiótica a las prácticas de la Cultura*, que aparece en esta misma edición.

Hoy en día (en el transcurso de la modernidad a la postmodernidad) es la información la que asume los espacios del *contar* desdibujando y haciendo extraña la narración. Se presentan malentendidos entre "información" y "narración", casi de la misma manera que entre "información" y "significación".

Abordaré algunas distinciones entre *información* y *narración* tomando como base mi trabajo de grado "*Memoria-Relato-Imaginario: Comunicación Narrativa en América Latina*".

DE LA NARRACION A LA INFORMACION: LA INVERSION DEL SENTIDO

Primero debo aclarar que las distinciones las haré **en** la comunicación entre "información" y "narración" y no **entre** "Comunicación" e "Información". Esa un tanto confusa distinción entre Comunicación e Información que algunos teóricos proponen, nos lleva a pensar en la Información como en una Ingeniería, y definitivamente ese no es nuestro campo. Tampoco pretendo resucitar la vieja y agotada polémica entre apocalípticos e integrados. Pienso en la narración como en un espacio recuperador de *competencias* (como pretendo demostrarlo más adelante) y forjador de una memoria popular y de un imaginario colectivo.

Una de las características de la información en la modernidad es que pierde contacto con el mundo. Lo que se quiere expresar ya no es un mundo, sino a su ser mismo, su espacio interior en relación con el mundo en que se vive. Desaparece la idea (y la relación) de *totalidad*, a través de un desprendimiento del mundo social.

La modernidad intenta igualar, intenta romper diferencias entre ficción y praxis, apariencia y realidad, artefacto y objeto de uso, proceso de dar forma y el puro impulso espontáneo.

El mundo se ordena y produce alrededor de lo que Rubert de Ventos denomina un "valor semántico", que hace que todas las cosas *signifiquen* por ellas mismas (2).

Del idealismo de la Ilustración fundamentado en la *razón*, se pasa a un idealismo que se fundamenta en el *sentido*. La razón del iluminismo estaba en el *sujeto* ordenador de la realidad (principio de ordenamiento). El sentido pertenece ahora las *cosas mismas* (principio de inteligibilidad), sólo es necesario promulgarlo (3).

2. Rubert de Ventos, Xavier. *De la modernidad*, Ed. Península, Barcelona, 1982.

3. *Ibid.*

Si en la antigüedad se buscaban ideales trascendentes, si se buscaban gigantes en los molinos como lo hacía don Quijote; hoy los molinos son gigantes, porque se ha idealizado las ciudades, el consumo, el lenguaje. Se ha dado el valor a los objetos de ideales trascendentes.

La descripción y la vibración, la verdad y la ilusión, la presentación y la representación, el acontecimiento y la noticia funcionan en ámbitos no muy claramente distintos, se unifican, se vuelven "lo mismo".

En la modernidad se vuelve a la *retórica clásica*. Las técnicas retóricas utilizadas para ensalzar las cosas, son empleadas ahora para directamente efectuarlas: el efectivismo se hace efectivo.

El mundo al hacerse menos *verdadero*, debe hacerse más *verosímil*, porque como lo dijo Platón, "es la verosimilitud y no la verdad la que produce la convicción" (4). Esa verosimilitud se logra incorporando los recursos de la retórica clásica: los mensajes serán ahora "claros sin ser áridos", "enérgicos sin dejar de ser elegantes", etc. De todo lo que resulta un mundo extraordinariamente parecido al original —sólo que más auténtico y más bello, más accesible e inteligible— donde todo lo sensible se convierte en significativo.

Vivimos (como diría Braudilland) en una alucinación estética de la realidad inmediatamente contaminada por su simulacro.

Ilusorio, el discurso tenía que ser mucho más verosímil que la realidad para hacerse creer; tendencioso, debía ser mucho más dramático para hacerse entender. En muchos aspectos el entorno en que nos movemos parece la realización científica de las propuestas de la retórica clásica. Vendría a ser completamente cierta la máxima de Antonine Artaud: "la naturaleza imita al arte".

Se organizan las palabras y las cosas para que la gente crea que las ha descubierto por sí misma, cuando en realidad se trata de una "presentación" que se les comunica.

La información, la noticia, se apropian de los elementos propios de la *poética* para decirse. Ya no es la noticia resultado de un hecho sino que es la creación efectiva de un nuevo tema. No da cierta imagen de lo real sino que, como la poética, es la reproducción de la realidad imaginaria. Vivimos entonces lo que Rubert de Ventos denomina tan expresivamente como el "*cambiazio del sentido*". "Sabemos ya que la deliberada formulación de los fenómenos acaba siempre estilizando sus rasgos, intensificando sus colores y dándonos al cabo

4. Citado por Rubert de Ventos, *ibid.*

liebre por gato; necesitábamos un libro y nos da una Obra, un dato y nos da una Teoría, un pasado y nos da una Historia: más, mucho más por su dinero" (5).

Ya no hay noticias acerca de los *hechos*. La estructura técnica y política de los medios de información tiende a producir los hechos mismos que ha de reportar; asegura su materia prima mediante la creación o "implantación" —tal es el nombre técnico— de la noticia.

Cada vez son menos claros los lindes entre realidad y fabulación, y en el límite parece que no exista ya un entorno anterior o ajeno a esta configuración: un mundo objetivo más allá de la emulsión de representaciones sociales en que nos movemos. Cada figura conduce a otra figura más trabajada, verosímil o dramática todavía, en un espiral de remisiones cada vez más vastas y sublimes.

Ya no es posible encontrar una realidad no *informada* por un valor o una imagen, una palabra no restregada ya de sentidos. El nuevo imperativo (a diferencia del racionalista) es formular el *sentido* de las cosas e *informar* a la gente de él. De ahí resulta un mundo en el que ya nada se puede *notar* porque ya todo es *noticia*. Hoy la información no es un aspecto más de la realidad social, no es una *porción* de las cosas, sino la *razón* por la que todas ellas existen. Las cosas son en efecto en tanto que "imagen" o "noticia" y se definen en relación con el flujo informativo.

La información nos pone en la alucinación de creer que el don de ubicuidad tan soñado ya es una realidad humana. La primera consecuencia del carácter universal y ubicuo de la información es que es sujeto y objeto, medio y resultado, causa y fin del proceso de explicitación universal en que estamos inmersos; proceso que se lleva a cabo por medio de la información pero que a su vez la toma a ella misma como objeto.

Por un lado, en efecto, la información opera como imprescindible vehículo o instrumento de la "puesta en discurso" en general, donde todo objeto ha de llevar el signo que la formula y explica, donde cada fenómeno aparece ya impregnado de sentido o dotado de comentario.

La narración no es medio y resultado, es sólo medio para contar lo que pasó. La narración no es ubicua y universal en su referencia, ni en su comunicación. La ubicuidad la puede lograr el narrador pero dentro del relato y no en su relación con el mundo. El objeto de la narración no es ella misma sino las experiencias humanas. La narración evita todo comentario, puesto que más de la mitad del arte de contar una historia es mantenerla ajena a toda explicación mientras se la reproduce. En el relato los hechos son presentados de modo que

5. Rubert de Ventos, Op. cit.

el lector pueda darles la interpretación que desee. La narración no crea efectos sino que recrea mundos.

Para transmitir directamente el sentido o valor promulgado de un acontecimiento, la información no debe consistir ya en la transmisión de un *estímulo*, sino en la creación de un *efecto* —no ha de *surtir* sino de *sustituir* la experiencia. Y para ello ha de asegurar su sintonía con la dimensión más estrictamente pasiva de nuestra mente y de nuestros sentidos.

Por ello cada día somos más pobres en historias extraordinarias como asegura Walter Benjamín (6). Se pierde cada vez más el arte de narrar porque la narración se surte de la experiencia y esta está siendo sustituida por la información. No es que el hombre moderno sea menos rico en experiencias de vida, es que es más pobre para contarlas.

Como la información actúa sobre la dimensión más pasiva de nuestra mente, la imaginación se adormece y comienza a desaparecer. Y lo más preocupante de que se pierda el arte de narrar es que se pierde también la *competencia narrativa*. Una competencia propia de las culturas populares que representa un *saber* que se conjuga en *saber-hacer, saber-vivir, saber-oír* (7).

La información que prefiere oír a escuchar y ver a mirar, destruye los saberes propios de esta competencia.

La información en la modernidad, decíamos, asume los espacios del contar, pero deja de lado el *contar a* y el *contar con* que son propios de la narrativa popular.

La información es la "puesta en forma" de los acontecimientos. Supone ya la elaboración del ritmo, tiempo, extensión o dimensión de los hechos en función de un ablandamiento intelectual y su intensificación emocional. El carácter físico de los acontecimientos se ve así rebasado por el psicológico de su noticia o *imagen promulgada*: de noticias e imágenes siempre mucho más vivas, dramáticas e interesantes que los hechos —mucho más verosímiles y comprensibles también—, la *imagen televisiva* o la *noticia* de prensa suponen la realización técnica de esa tendencia: la transmisión e implantación directa de un efecto del que no cabe ya extraer "sentido" alguno, pues este ha sido ya destilado y formulado con toda precisión.

Con la información surge un nuevo fetichismo (fuera del fetichismo del sujeto y del fetichismo del objeto): el *fetichismo de lo que pasa*, de algo que ya no surge

6. Cfr. Benjamín, Walter. "El Narrador" en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Ed. Monte Avila, 1962.

7. Cfr. Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Ed. Cátedra, 1984.

de nosotros ni de nuestro objeto de atención sino que está ahí, por todas partes, envolviéndonos a ambos.

La teología de la imagen que unifica todos los temas —guerras, deportes, meteorología— y todos los géneros —noticias, anuncios, documentos— homogeneiza también la forma en que atendemos a ellos.

Los anuncios se “neutralizan” presentándose como noticia o reportaje, al mismo tiempo que las noticias han de “dramatizarse” y apelar a técnicas narrativas. Y ante la homogeneidad de los estímulos no hay duda de que lo más prudente resulta homogeneizar también la *recepción* y respuesta a los mismos: así lo aconsejan las más elementales necesidades de nuestra economía psíquica.

Como el sol, como las estaciones, los medios de comunicación son cíclicos —periódicos, diarios, semanarios— y llegan a constituirse en un elemento natural de nuestra vida cotidiana.

El mensaje ya no es el vehículo del sentido sino que se identifica con él. “De ahí que el símbolo o la alegoría de la información no sea ya el San Juan, el Serafín o el Hermes mensajero sino el Verbo: el mensaje que crea al mundo, se hace carne, habita entre nosotros” (8).

El Verbo no informa *de* los acontecimientos sino que *in-forma* (da forma) los acontecimientos mismos. Y la diferencia entre uno y otro no es poca: lo primero puede hacerlo un mediador, pero lo segundo está reservado al creador. El sólo puede dar realmente forma: in-formar lo que antes era informe, infundir y no sólo difundir el sentido.

La alegoría de la narración sería hoy, entonces, el Sustantivo, en la medida que designa todo ser vivo y toda cosa. Pero realmente no es así, esa es otra artimaña de la inversión del sentido, porque el sustantivo está referido a “cuerpos”, a objetos rígidos que sirven de móviles o de cosas movidas. La alegoría verdadera de la narración estaría en plural: Actos (verbos). Pero verbos así, con minúscula y en plural, que son el resultado de acciones más allá del lenguaje.

Para entender el mensaje de la información tenemos que inhibir la tendencia a darle nuestro propio sentido: es la contemplación estática y pasiva la que el Verbo —como la televisión— exige para liberarnos su mensaje. Un mensaje que no hay que escudriñar, ni manipular, ni querer verificar o contrastar: su sentido, su verdad, es su propia emisión.

8. Rubert, *ibid.*

La narración para liberarnos su mensaje exige una acción concreta, una referencia; exige la creación efectiva. El mensaje de la narración hay que escudriñarlo, descubrirlo, inventarlo. La narración habla del mundo en que se produce y no de sí misma.

No oímos ya que "la noticia es X", sino que "X es noticia". Es la información la que in-forma a las cosas de su cualidad y la que culmina así, inevitablemente, informando de sí misma.

La información nos ofrece sólo lo más abstracto de las cosas (su valor, sentido, relevancia, actualidad, etc.), reduciéndolo todo a las categorías de "suceso", "acontecimiento cultural" o "vida local". Ahora bien, la narración, por el contrario, nos ofrece lo concreto, y eso hace que podamos ver también lo secundario, lo "no relevante", lo "poco importante"; es decir, las prácticas cotidianas de una cultura.

No debe entenderse con lo dicho, que pretenda estudiar la narración de las prácticas, sino que abordaré el relato (que es la forma privilegiada del saber narrativo) como una práctica cotidiana en sí.

NARRATIVA EN AMERICA LATINA: MEMORIA POPULAR E IMAGINARIO COLECTIVO

Los estudios sobre el relato han estado, en su gran mayoría, del lado de la *semiología* que hacía una división tajante entre "Discurso" y "Relato". Esto con el fin de construir sus modelos dentro de la corriente lingüística que pretendía mostrar que siempre es posible extraer en un lenguaje dado el "código del mensaje".

Mantener viva la separación entre "Discurso" y "Relato" es una característica de los análisis estructuralistas, pero es un problema de interpretación hermenéutica el restituir el relato al discurso y al presente del narrador.

La anterior argumentación nos lleva a preguntarnos: ¿por qué cuentan historias los hombres? ¿Cómo se hacen y hacen su mundo contando historias?

Los relatos permiten definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan, y establecer gracias a esos criterios las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos.

A diferencia de las formas desarrolladas del discurso del saber (el discurso científico), la forma narrativa admite una *pluralidad de juegos de lenguaje*: "encuentran fácilmente sitio en el relato enunciados *denotativos*, referidos por ejemplo a lo que se conozca del cielo, de la flora, la fauna, las estaciones;

enunciados *deónticos* que prescriben lo que se debe hacer en cuanto a esos mismos referentes o en cuanto a los parientes, los niños, las diferencias de sexo, etc.; enunciados *interrogativos* que están implicados, por ejemplo, en los episodios de reto (responder a una pregunta); enunciados *valorativos*, etc." (9).

Las competencias de las que el relato proporciona o aplica los criterios, se encuentran, pues, mezcladas unas con otras en un tejido apretado, el del relato, y ordenadas en una perspectiva de conjunto que caracteriza este tipo de saber. Su narración obedece muy a menudo a reglas que le fija la pragmática. Lo que no quiere decir que debido a tal institución, la sociedad asigne el papel de narrador a tal categoría de edad, sexo, grupo familiar o profesional. Se trata de una pragmática de los relatos populares, por decirlo así, intrínseca.

Los "puestos narrativos" (destinador, destinatario, héroe) se distribuyen de modo que el derecho a ocupar uno, el de destinador por ejemplo, se funda sobre el doble hecho de haber ocupado el otro, el de destinatario, y el de haber sido, por el nombre que se lleva, ya contado por un relato, es decir, situado en posición de referente diegético de otras ocurrencias narrativas.

El saber que vehiculan esas narraciones, lejos de vincularse sólo a las funciones de enunciación, también determinan el golpe, lo que hay que decir para ser escuchado, y lo que hay que hacer para poder hablar, y lo que hay que jugar para poder ser objeto de un relato.

Se hace necesario conocer lo que se podría denominar la "dinámica del relato", el proceso estructurante del saber contar y escuchar una historia. Para decirlo con otras palabras, es necesario conocer lo que Ricoeur, con base en la *Poética* de Aristóteles, ha denominado la *intriga*. (10).

Intriga viene de *muthos*. "El *muthos*, término con el cual Aristóteles se refiere a la ficción narrativa en la *Poética* quiere subrayar por lo menos tres cosas: en primer lugar que el poema es un modo de discurso (de hecho una de las significaciones más antiguas de *muthos* es "decir"); segundo, el poema es una fábula y en especial el poema trágico que tiene la estructura de una intriga. La tercera significación y la más importante: la *poiesis* es un saber hacer gracias al cual el "poeta produce una historia inteligible a partir de algún mito, crónica o relato anterior" (11).

El "poner en intriga" se podría definir de manera muy amplia como una *síntesis de elementos heterogéneos*. Síntesis, en primer lugar, entre los aconte-

9. Lyotard, Op. cit.

10. Ricoeur, Paul. "La vida: un relato en busca de narrador", en *Educación y Política*, Ed. Docencia, 1984.

11. Rubio Angulo, Jaime. *Explicar-Comprender*, Manual de Metodología, mimeo. 1986.

cimiento y los múltiples incidentes y la historia completa y una. La historia relatada es algo más que la "enumeración, un orden simplemente serial o sucesivo, de los incidentes o los acontecimientos que organiza en un *todo inteligible*". En segundo lugar, la intriga realiza una síntesis entre componentes tan heterogéneos como las circunstancias halladas y no deseadas, agentes y pacientes, encuentros por azar o buscados, interacciones, relaciones, fines, resultados no anhelados, etc. La estructuración de estos elementos en una historia única es lo que llama Ricoeur una "*concordancia-discordante*". Se puede lograr una comprensión de esta composición por medio del acto de "seguir una historia".

Seguir una historia es una operación muy complicada que pone en juego una especial competencia. Es esta competencia y su realización en el acto de escuchar o leer lo que nos permitirá abordar más adelante el problema de la recepción.

La intriga es síntesis de lo heterogéneo en un tercer sentido: es síntesis a nivel temporal entre el tiempo de los sucesos, el tiempo que se pone en juego cuando preguntamos "¿y después qué?", y el tiempo que resulta de la configuración de la obra: desde este punto de vista construir una obra es extraer una *configuración de una sucesión*. Así la intriga narrativa es una mediación entre el tiempo que *pasa* y el tiempo como *duración*. "Si se puede hablar de la identidad temporal de una historia, es menester caracterizarla como algo que dura y permanece a través de aquello que pasa y desaparece" (12).

Este paso por la obra de Ricoeur, en especial por la *intriga*, es obligado para hablar de un *imaginario colectivo* (que podría hallarse en los dos primeros niveles de la intriga como síntesis de lo heterogéneo) y de una *memoria popular* (que estaría básicamente en el tercer nivel).

1. Cotidianidad y narrativa

Lo cotidiano, como el relato, es la vivencia de otro tiempo distinto de aquel que prevalece y es valorizado en las sociedades postmodernas. Lo cotidiano al decir de Teresa Pires do Rio, es lo repetitivo, lo que comienza, acaba y recomienza de la misma manera. Es la noción de un tiempo repetitivo y cíclico.

En la postmodernidad el tiempo de los sujetos pasa a convertirse en tiempo de los objetivos; tiempo puro y fragmentable mecánicamente. Es irreversible, pues se produce como "Tiempo general de la sociedad" y de la historia.

Los relatos nos abren otra realidad porque comienzan a contar lo que pasa en la vida de la clases populares. Tratan no de evaluar para utilizar, sino de comprender el funcionamiento de la sociabilidad popular, del consumo popular

12. Ricoeur, *Ibid.*

de los bienes masivos. El consumo, como sostiene Michel de Certeau, es una "producción otra", en la que el consumidor (o practicante) es el autor (13).

El uso de los objetos, asegura Jesús Martín, remite a una cultura popular que se deja decir sólo en el relato: un modo de decir que no sólo habla de sino que materializa unas maneras de hacer (14).

En los usos no se habla sólo de la clase social, se habla también de la competencia cultural de los diversos grupos que atraviesan las clases. "Competencia que vive de la memoria —narrativa, gestual, auditiva— y también de los imaginarios actuales que alimentan al sujeto social" (15).

El acceso a estos modos de uso pasa inevitablemente por un *ver con la gente*, más aún, con su *inteligencia narrativa*, que está más cerca de a sabiduría práctica y del juicio moral que del uso teórico de la razón.

"Es merced a la familiaridad que hemos adquirido con los modos de la *intriga* recibidos de nuestra cultura, que aprendemos a relacionar las virtudes, o mejor dicho las excelencias, con la felicidad y la infelicidad" (16). Es hacer la conexión entre ficción y vida, que da como resultado el imaginario colectivo.

2. Imaginario colectivo-inteligencia narrativa

Al ubicar el imaginario en un modelo como el de la intriga ricoeuriana no estamos negando su procedencia de una tradición y de una memoria. Pretendo ubicarlo en un "modo de hacer" propio de la cultura que forma.

En América Latina existe una lógica narrativa, es decir, una manera específica de "poner en intriga" que algunos se esfuerzan por exorcizar, ya que la historia del pudor y la racionalidad del triunfo de la burguesía nos acostumbró a descartar como populachera y de mal gusto. Es una narrativa de la exageración y de la paradoja según Maryse Meyer, que da un registro ético propio en el que la diferencia social y la desigualdad política, como las penas de amor, aparecen como expresiones ejemplares de situaciones que revelan virtudes y vicios.

La más estudiada de esas formas narrativas es el melodrama, que ofrece las claves para decir el *modo* de ver y de sentir de nuestras gentes (17). Antes que

13. Cfr. De Certeau, Michel. "Usos y tácticas en la cultura ordinaria", en Rev. *Signo y Pensamiento* Nº 9, Bogotá, 1986.

14. Cfr. Martín, Jesús. "Vida cotidiana, melodrama y televisión", en *Revista Comunicación Social U.P.B.*, No. 9, Medellín, 1986.

15. Martín, Jesús. *De los medios a las mediaciones*, Ed. Gustavo Gili, 1987.

16. Ricoeur, *Ibid.*

17. Martín, Jesús. Obras citadas.

ser un medio de propaganda el melodrama será el espejo de una conciencia colectiva.

De la narración el melodrama televisivo, por ejemplo, conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas. Conserva la predominancia del relato, del *contar a* y del *contar con*, con lo que ello implica de presencia constante del narrador, estableciendo día tras día la continuidad dramática. Conserva también, la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo como duración —se sabe cuando comienza pero no cuando acabará— y su porosidad en la actualidad de lo que pasa mientras dura el relato, y las condiciones mismas de su efectuación.

El melodrama puede considerarse como “género carnavalesco”, aquel donde *autor, lector y personaje intercambian constantemente de posición, y donde el lenguaje “está de fiesta”* (18).

Una de las formas privilegiadas del melodrama que estudia Jesús Martín y que es interesante recuperar aquí es el *folletín*. Primero porque permite ver el paso de una literatura oral a una escrita, y porque en él pueden verse los conceptos de “inteligencia narrativa” y “cotidianidad” como los hemos trabajado.

El folletín presenta ciertos “dispositivos” que aseguran la retención de lo contado en la memoria: por un lado, su organización tipográfica y su fragmentación por episodios; por otro, el suspenso que se crea (y que los lectores crean) a partir de él.

El suspenso no es un efecto de escritura sino de narración, donde el lenguaje es tendido hacia fuera de sí mismo, hacia su capacidad de comunicar, que es todo lo contrario a una escritura que se mira en el texto.

En el folletín hace su aparición una relación otra con el lenguaje: la que rompiendo las leyes de la textualidad hace de la escritura misma el espacio de despliegue de una narración popular, de un *contar a*, que viene tanto de la sorpresa como de la repetición.

“Los dispositivos que le permiten al folletín incorporar elementos de la memoria popular al imaginario urbano masivo, no pueden ser comprendidos ni como meros mecanismos literarios, ni como despreciables artimañas comerciales. No se trata de un género de relatos, sino de un relato de “género” por oposición al relato de “autor”, que es pensable no desde la categoría literaria de género, sino de un concepto a situar en la antropología y la sociología de la cultura, y que con

18. Esta expresión “lenguaje de fiesta” es trabajada por Paul Ricoeur en “Estructura, Palabra y Acontecimiento”, en: *El conflicto de las interpretaciones*, París, Du Seuil, 1969.

él se designa un funcionamiento social de los relatos, un funcionamiento diferencial y diferenciador, cultural y socialmente discriminatorio que atraviesa tanto las condiciones de producción como las de consumo" (19).

Hay otro nivel que no quisiera dejar olvidado: el del reconocimiento, que hace que el lector tenga acceso a la lectura y comprensión de la narración. Es decir, a su inteligibilidad, a su inteligencia narrativa. El reconocimiento se revela no sólo como problema narrativo (identificación de los personajes) sino como problema de comunicación (identificación del lector con los personajes).

3. Memoria Popular-Identidad Narrativa

Decir que el problema de la identificación es del lector con los personajes, es hacer la relación entre relato (ficción) y vida. Es volver a la tesis de Ricoeur en la que "el proceso de composición, de configuración, no se realiza en el texto sino en el lector, y bajo esta condición, posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato. Más exactamente diría que el sentido o el significado de un relato brota de la interacción del mundo del texto con el mundo del lector. El acto de leer se convierte así en el acto crucial de todo análisis. Sobre dicho acto descansa la capacidad del relato de transfigurar la experiencia del lector" (20).

La manera de reconciliar el relato y la vida es la lectura, pues la "lectura misma es ya una forma de vivir en el universo ficticio de la obra. Las historias se narran pero también se viven en el modo de lo imaginario" (21).

Lo que recibe el lector, no es solamente el sentido (ideal) de la obra, sino a través de su sentido, su referencia (real), es decir la experiencia que ella lleva al lenguaje y, finalmente, el mundo de su temporalidad que la referencia despliega sobre ella. "Tal es el milagro de la lectura".

Pero el trabajo de la lectura adquiere relevancia cuando nos preguntamos por el *interés* que anima y orienta la actividad narrativa. ¿Cuál es el interés que nos anima cuando narramos historias? ¿Cuál es el interés de seguir una historia? ¿Cuál es el interés cuando repetimos historias?

"Este interés está cerca de lo que Habermas llama interés por la comunicación. En efecto, lo que anima el trabajo del narrador es conservar lo *memorable*; conservar los *valores* que han regulado las acciones de los hombres, la vida de las instituciones y las luchas sociales del pensamiento ampliando así el ámbito de la comunicación humana" (22).

19. Martín, Jesús. "Memoria narrativa e industria cultural", en Revista *Comunicación y Cultura* No. 10, México, 1983.

20. Ricoeur, Ibid.

21. Ibid.

22. Rubio A., Op. cit.

Este interés que anima a la narración es el interés por la liberación de las potencialidades del presente. Una liberación en sentido de necesidad interior. Liberándonos de... nos hacemos libres para... En este sentido, la repetición de relatos significa retomar nuestras potencialidades más adecuadas tales como las heredamos, bajo la forma de un destino personal y colectivo.

Recordemos que la acción de narrar se encuentra en una *tradición viva* en el sentido ricoeuriano, que implica la transmisión de una innovación que siempre puede ser reactivada mediante un retorno a los momentos más creadores de la composición práctica.

A través de la identidad narrativa puede vencerse el yo narcisista, egoísta y avaro. En lugar del yo atrapado por sí mismo, nace un *sí mismo* instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos, quienes nos confieren una identidad no sustancial sino narrativa.

Permítaseme decir para finalizar que las posibilidades que pueden nacer de la invención —no sólo narrativa sino de todo orden siempre capaces de saltar de la página escrita, de la novela o del poema a la arena más que nunca inevitable y preciosa de la realidad latinoamericana, son infinitas. Como lo dijo Cortázar: "América Latina, ese inmenso libro que podemos escribir entre todos y para todos".

LATINOAMERICA UN PUEBLO CONTINENTE MR

Editada en Berlín Oeste

Publicación Trimestral del
Círculo de Estudio y Solidaridad
con América Latina

Número 1 Publicado en Diciembre
de 1986

Directora: Gerda Bottcher
Postfach 5823
1000 Berlin 12
West - Germany

Esta es una revista en español y alemán. Cada artículo refleja el pensamiento del autor. "Latinoamérica un Pueblo Continente" se reserva el derecho de resumir o extractar las colaboraciones cuando lo considere oportuno. No facilita información alguna sobre nombre y direcciones de sus colaboradores.

La suscripción para todos los países es de US\$20 . La suscripción solidaria es de US\$30 (dólares). Giros o transferencias bancarias a la cuenta N° 02200003980 Sparkasse Berlin West 1000 Berlin 21 / República Federal Alemana.



Ana Ma. Micolta (II Semestre)