

# ¡EL LOBO! ¡VIENE EL LOBO! ALCANCES DE LA NARRATIVA EN LA EDUCACIÓN

FERNANDO VÁSQUEZ RODRÍGUEZ\*

## Resumen

En la relación maestro-alumno, el tipo de discurso que emplea el maestro es definitivo no sólo para la calidad de la transmisión de la información, sino también para la motivación en el aprendizaje. La poca receptividad de los estudiantes frente a los mensajes de sus maestros, la falta de estrategias discursivas más ricas, más apelativas, más cercanas al mundo de la vida, justifican la exploración en el campo de la narrativa. La ficción puede ofrecer al educador una reserva de posibilidades para mejorar su comunicación en el aula, a la par que favorecer nuevas maneras de aprender, centradas en el desarrollo de lo imaginario.

A partir de una indagación sobre la ficción y de establecer sus relaciones con categorías como realidad, mentira y verosimilitud, el ensayo propone una manera de entender la narrativa desde la relación entre lo conocido y lo desconocido. Se presentan, también, algunas sugerencias prácticas para llevar la narrativa al aula, y se señalan ejemplos concretos en diversas áreas del conocimiento como la matemática o la química, donde la narrativa empieza a borrar las fronteras entre las ciencias naturales y las ciencias humanas.

**Palabras clave:** *discurso, narrativa, ficción, conocimiento, aprendizaje.*

## Abstract

In the teacher-student relationship, the type of discourse or speech used by the teacher is definite not only for the quality of the transmission of information, but also to motivate the learning. The very low level of receptivity of the students with respect to the messages that come from their teacher, the absence of richer discursive strategies, that are more calling, more colorful to the world and to actual life, justify the exploration into the world of narrative. Fiction can offer the educator a spring or fountain of possibilities to enhance and improve his or her communication in the classroom, while favoring new ways of learning, focused around the imaginary creation and development.

From a search into the fiction and establishing its relations with categories like reality, lie and probable, the essay suggests a manner of understanding the narrative from the relation of what is known and the unknown. We also find here, some practical suggestions to take the narrative into the classroom, and some concrete examples in different areas of knowledge are given such as Mathematics or Chemistry, where the narrative begins to delete the boundaries between natural sciences and human sciences.

**Keywords:** *discourse, narrative, fiction, Knowledge, learning.*

\* Licenciado en literatura y magíster en educación, Pontificia Universidad Javeriana; director nacional de la línea de investigación en formación en lectura y escritura, Facultad de Educación, Pontificia Universidad Javeriana.

## 1. FICCIÓN VIENE DE FORMAR

La raíz indoeuropea *dheigh*, significa formar, modelar (Roberts y Pastor, 1977, pp. 42-43). De ese vocablo provienen términos como figura, fingir, finta y ficción. Parece, entonces, que la ficción —desde sus orígenes— está emparentada con la formación, con hacer, fabricar, con “dar forma a la arcilla” (Gómez de Silva, 1991, pp. 300-301). Y Cesare Segre, el gran filólogo italiano, nos recuerda que “el término *fictio* —al menos desde la retórica clásica— se encuentra muy próximo, semánticamente, a *inventio*” (1985, p. 247)<sup>1</sup>. Luego, la ficción tiene mucho que ver con la educación, la creatividad, el conocimiento y el desarrollo humano.

## 2. FICCIÓN Y REALIDAD

Antes de cualquier otra reflexión, deseo poner en claro que, como nos ha enseñado el físico Erwin Schrödinger:

El mundo es una construcción de nuestras sensaciones, percepciones y recuerdos. Conviene considerar que existe objetivamente por sí mismo. Pero no se manifiesta, ciertamente, por su mera existencia. Su manifestación —continúa el nobel— está condicionada por acontecimientos especiales que se desarrollan en lugares especiales de este mundo nuestro, es decir, por ciertos hechos que tienen lugar en un cerebro. (Schrödinger, 1999, p. 9)

Y el autor de *Mente y materia* nos dice algo más: “mi mente y el mundo están compuestos por los mismos elementos. Lo mismo ocurre para todas las mentes y sus respectivos mundos, a pesar de la insondable abundancia de interacciones mutuas. El mundo me es dado de una sola vez: no uno existente y otro percibido. Sujeto y objeto son una sola cosa” (Schrödinger, 1999, p. 68). Parece claro: hoy sabemos: “que el observador está ligado a lo observado y que los átomos de nuestros ojos observan los de la materia”, según piensan astrofísicos como Michel Avdouze Cassé (1997). “Nuestro ojo está formado por la misma materia que la que constituye el Sol. Ha sido formado por el Sol, y es por eso que vemos. Entre el ojo y el Sol, el contacto es constante, íntimo. Lo mismo habla con lo mismo. El átomo de la estrella le habla al átomo de nuestro ojo el lenguaje de la luz” (Avdouze, 1997, p. 13). Puesto en otros términos, la realidad es una construcción<sup>2</sup>. Heinz von Foester lo ha dicho de manera tajante: “el medio ambiente, tal como nosotros lo percibimos, es invención nuestra” (von Foester, 1998).

Los argumentos anteriores creo que pueden ayudar a superar la distinción simplista entre ficción y realidad. Precisamente, Wolfgang Iser ha escrito que la ficción: “en lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, nos comunica algo acerca de la realidad” (Iser, 1989). Quizá lo que la ficción hace frente a nuestras percepciones de lo real es ofrecernos nuevas caras, dimensiones desconocidas, características inéditas; nuevos matices que hacen más refinada y sensible nuestra percepción de lo real. Pienso, al igual que Italo Calvino, que la “ficción multiplica el espesor de la realidad”. Con la ficción descubrimos que la realidad tiene niveles. Calvino, con mucha lucidez escribió: “Si lo que existe es la realidad..., la ficción conoce la realidad de los niveles” (Calvino, 1995a). Este punto me parece de trascendental importancia y se emparenta con un planteamiento similar de Paul Watzlawick: “la más peligrosa manera de engañarse a sí mismo, es creer que sólo existe una realidad; que se dan, de hecho, innumerables versiones de la realidad, que pueden ser muy opuestas entre sí, y que todas ellas son el resultado de la comunicación y no el reflejo de verdades eternas y objetivas” (1994). Vale la pena insistir o resaltar esta idea de las múltiples realidades con un comentario de Iser:

No hay un mundo único, subyacente, sino que creamos nuevos mundos a partir de otros viejos, y todos coexisten al tiempo en un proceso que Nelson Goodman describe como “hecho extraído de la ficción”. Por tanto, las ficciones no son el lado irreal de la realidad, ni, desde luego, algo opuesto a la realidad, como todavía las considera nuestro “conocimiento tácito”; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse. (Iser, 1997, p. 45)

<sup>1</sup> En este mismo sentido, vale la pena mencionar a Heinrich Lausberg (1984), cuando afirma “la *fictio* (Quintiliano) es la formación de palabras nuevas, ya sea en el lenguaje diario por razones de *inopia* (cuando no existe ningún vocablo con estricta *proprietas* para al fin semántico que pretendemos) ya sea en la lengua literaria, por ejemplo, por razones de *ornatus*”.

<sup>2</sup> “La ‘realidad’ es siempre una construcción; no es nada más que una valoración ontológica regulada por las ‘convenciones de asignación de índices de realidad’ que en nuestra sociedad varían de un sistema de acción social a otro”, afirma Siegfried, (1997). Este planteamiento ha sido desarrollado con profundidad por autores como Paul Watzlawick, Heinz von Foester, Ernst von Glasersfeld, Humberto Maturana y Francisco Varela, entre otros. Algunas de las obras que pueden consultarse son (Ceberio y Watzlawick, 1998), (Watzlawick et. al., 1998); (Watzlawick, 1994 y 1998), (Searle, 1997); (Pakman, 1996).

Es indudable: la ficción pone en tensión nuestra idea de realidad. Mejor aún, nos insta a desplazarnos, a proyectarnos más allá de nuestro sujeto empírico. La ficción deforma nuestro engañoso equilibrio con lo real. De ahí que deberíamos escuchar a Edgar Morin, cuando nos dice: “lo que importa es ser realista en el sentido complejo: comprender la incertidumbre de lo real, saber que hay un posible aún invisible en lo real” (Morin, 2000, p. 63).

### 3. FICCIÓN Y MENTIRA

Vladimir Nabokov en sus cursos de literatura europea, dictados en la Universidad de Cornell, decía: “la literatura no nació el día en que un chico llegó corriendo del valle Neanderthal gritando el lobo, el lobo, con un enorme lobo gris, pisándole los talones; la literatura nació el día en que un chico llegó gritando el lobo, el lobo, sin que le persiguiera ningún lobo” (Nabokov, 1983, p. 30). Y agregaba: “entre el lobo de la espesura y el lobo de la historia increíble, hay un centelleante término medio. Ese término medio, ese prisma, es el arte de la literatura”. Nabokov concluía afirmando: “la literatura, esa forma suprema de la ficción, es invención [...] Todo escritor es un gran embaucador, como lo es la architramposa naturaleza” (Nabokov, 1983, p. 31).

Nabokov pone en alto relieve el valor negativo de la ficción en cuanto fingimiento o engaño, en cuanto artificio de la inteligencia para superar el

determinismo de nuestra primera condición natural<sup>3</sup>. La ficción es una astucia del hombre para recuperar el mundo en la riqueza de su posibilidad. Y ese prisma, ese término medio del cual hablaba Nabokov, sirve para superar lo dado, lo inmediato, nuestra limitación como especie.

Ya nos lo había sugerido Cervantes en el Quijote: “Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tienes más de lo dudoso y posible” (1995, p. 54). De igual manera, José Lezama Lima, ese vigoroso escritor cubano, avizoraba los alcances de la ficción: “lo imposible al actuar sobre lo posible, engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud” (1977, p. 839). O como él mismo lo decía con sus imágenes exquisitas: “Cualquiera de los asombros que el hombre se niega a aceptar es inferior al del unicornio que bebe en una fuente” (Lezama, 1997, p. 807).

Sí, la ficción es un “medio para realizar lo posible”<sup>4</sup>. Y si en la vida cotidiana la mentira debe ocultarse, en la ficción se muestra. Un narrador es un mentiroso autorizado (Segre, 1985, p. 254). Iser ha escrito: “el engaño es necesario para poder traspasar los límites”. Necesitamos de la ficción como una máscara. Comenta Iser: “Si el disfraz nos permite salirnos de los límites de lo que somos, ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos” (Iser, 1997, p. 54). Es evidente: la ficción “milita contra todo tipo de determinación”; la ficción nos permite “asumir múltiples roles”, convivir con nuestros sueños; en últimas, la ficción nos posibilita la autoextensión, la automodelación. Con la ficción, “la humanidad puede constantemente volverse a inventar a sí misma” (Iser, 1997, p. 58).

Pienso que es desde esta sobreabundancia de la ficción, desde este *potens* instaurador, como se ha gestado lo imaginario o lo que otros han denominado la función simbólica del hombre. Es decir, la ficción nos ha permitido, y la idea es de Vargas Llosa: “ser más y ser otros sin dejar de ser los mismos” (1990, p. 19). Bien sea un prisma, un centelleante término medio, un disfraz, un sueño lúcido o una fantasía encarnada: “la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida



<sup>3</sup> Para una ampliación del concepto de artificio, puede consultarse el texto de (Rosset, 1974), en especial, la segunda parte, “El mundo como artificio”.

<sup>4</sup> Algunos de estos razonamientos siguen la orientación de Iser (1977).

y los deseos y fantasías de desear mil” (Iser, 1997, p. 11). Por supuesto, no se trata de una mentira o un artificio cualquiera. La ficción demanda verosimilitud.

#### 4. FICCIÓN Y VEROSIMILITUD

Creo con Nelson Goodman que la imitación no es mera copia. “El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye. No actúa como un espejo que, tal como capta, refleja; lo que capta ya no lo ve tal cual, como datos sin atributo alguno, sino como cosas, alimentos, gentes, enemigos, estrellas, armas. Nada se ve desnudo o desnudamente” (1976, p. 25). En este sentido, la mimesis II de la que nos habla Paul Ricoeur, el “como si”, la configuración, cobra todo su realce<sup>5</sup>. Configurar no es copiar; toda configuración es ya de por sí combinatoria, transformación, reorganización. Creación: *poiesis*.

Configurar, y ahí concordamos con Ricoeur, es crear la trama. Integrar elementos o factores heterogéneos (Ricoeur, 1998, p. 132; Veyne, 1971). Por supuesto, configurar esa trama tiene sus propias reglas de coherencia. El “como si” es una “operación tratada con medios lingüísticos, una ficción estudiada con vistas a unos efectos estratégicos” (Calvino, 1995b, p. 345). La ficción impone organización interna, estructuración para, como lo señalaba el semiólogo del cine Christian Metz, “hacer verdadero”. Producir la verosimilitud (1972).

*Verosimilitud* significa coherencia interna. “La verdad de la ficción sólo vale dentro de la ficción” (Reyes, 1984). Según lo dicho, la ficción no necesita el aval del afuera para consolidarse como verdadera; más bien, “la verdad ficcional es estrictamente verdadera en/para el mundo narrativo construido y su criterio es la concordancia o discordancia con los hechos narrativos *autenticados*” (Dolezel, 1997, p. 107). Digámoslo una vez más recordando a Metz: “Lo verosímil es lo que es conforme a las leyes de un género establecido” (Metz, 1972).

He ahí la paradoja de la ficción: absoluta libertad para crear y aceptación de los límites de lo creado. Recuerdo ahora los consejos de Ígor Stravinski a los futuros músicos:

Mi libertad consiste en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas [...] Mi libertad, será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de

acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se liberta de las cadenas que traban al espíritu. (1983, p. 68)

Ficcional, pues, consiste en aprender a ponerse límites; y la verosimilitud “procede del mundo subyacente” que se invente (Eco, 1985, p. 29). “Puede construirse un mundo totalmente irreal, donde los asnos vuelen y las princesas resuciten con un beso: pero ese mundo puramente posible e irreal, debe existir según unas estructuras previamente definidas” (Eco, 1985).

Tales leyes, dichos límites autoimpuestos, corresponden en la ficción, a lo que podríamos agrupar hoy bajo el término de *narratología*. Poéticas o, con más propiedad, *retórica*<sup>6</sup>.

#### 5. FICCIÓN Y NARRACIÓN

A través de los años he venido consolidando la hipótesis de que el primer narrador fue aquel hombre que salió de lo conocido, se atrevió a adentrarse en el espacio de lo desconocido y retornó a lo conocido, para hacer lo *desconocido* familiar. En ese desplazamiento de lo propio a lo ajeno, de lo inmediato a la mediatez, de lo ya conocido a lo misterioso, cobra sentido el *primer narrador*. Entonces, la narración nace como una necesidad del hombre —y creo muy certera la observación de Walter Benjamin— de intercambiar experiencias (Benjamin, 1961). Esa necesidad, con el tiempo, se tornó capacidad: primero oral, luego escrita. Aedos, trovadores, cuentistas, novelistas... Todos ellos han conservado esa misma tarea: comunicar una experiencia a otros, dar a conocer lo *ajeno* para acabar de comprender lo propio.

El “como si” del narrador es una mediación, una estrategia comunicativa para poner en sintonía mundos posibles con mundos actuales. Con la narración enriquecimos la percepción de nuestra

<sup>5</sup> Para Paul Ricoeur la mimesis tiene tres momentos: mimesis I (prefiguración); mimesis II (configuración), y mimesis III (refiguración). Para un mayor conocimiento de estos planeamientos, pueden consultarse la obra completa de *Tiempo y narración*: Tomo I (configuración del tiempo en el relato histórico); tomo II (configuración del tiempo en el relato de ficción); y tomo III (el tiempo narrado).

<sup>6</sup> David Lodge en su libro *El arte de la ficción* (1998, p. 13) dice: “Siempre he considerado la narrativa como un arte esencialmente retórico; quiero decir que el novelista o el cuentista nos *convence* para que compartamos cierta visión del mundo mientras dure la experiencia de la lectura, con el efecto, cuando lo consigue, de esa extasiada inmersión en una realidad imaginaria que Van Gogh capturó también en su cuadro *La lectora*”.

realidad inmediata. Ese mundo posible, traído de lejos, ensanchó nuestro mundo cotidiano. Por eso Chesterton, recomendaba alimentarse de ficción: “porque la realidad es una cosa que el mundo da, mientras que la ficción es algo que ella da al mundo” (1985).

Amplíemos un poco mi hipótesis. Benjamin decía que esos primeros narradores debieron ser, o bien marinos mercaderes (para narrar hay que venir de lejos), o agricultores sedentarios (para narrar hay que conservar historias y tradiciones); sea como fuere:

La narración tiene una doble universalidad: es universal en el plano ontogenético puesto que convive con nosotros desde que empezamos a distinguir lo otro de nosotros mismos al tiempo que descubrimos que somos “yo”; y lo es en el plano filogenético, puesto que se renueva en cada sociedad o grupo de seres humanos con esa regularidad y precisión que es propia de los ritos. (Lynch, 1987, p. 18)

Pero, nos preguntamos, ¿qué implicaciones trajo para el hombre este encuentro con la narración? De una parte, el desarrollo de la imaginación: al oír o leer tales relatos, el hombre debió dar ese salto de la simbolización, tuvo que *figurar* su pensamiento. Es decir, desviarse de su lugar habitual para otorgarle un sentido a lo desconocido (Beristain, 1985; Marchese y Forradillas, 1986). De otro lado, la narración desarrolló en el hombre su

sensibilidad. Las narraciones generaban en aquellos que las oían sensaciones, emociones. Hubo empatías, simpatías; hubo una filiación entre lo narrado y el efecto corporal producido. Jauss ha definido este estadio como “aisthesis” (1986). Con la narración empezó a tener “carta de naturaleza el reconocimiento sensorial frente a la primacía del reconocimiento conceptual” (Jauss, 1986). Disfrute de los sentidos. La narración le aportó al hombre un goce diferente al de la procreación.

Agreguemos que la narración también le permitió al hombre afianzar su capacidad lúdica; jugar no sólo con objetos, sino también con palabras. Repetirlas, combinarlas, variar su entonación o su ritmo, experimentar diferentes inicios y diferentes finales. Este despuntar lúdico y creativo del relato es lo que llevó a Calvino, seguramente, a considerar la narrativa como un proceso combinatorio. Pero dejemos que sea la voz del propio Calvino la que nos explique su afirmación:

Las figuras de que el narrador de la tribu disponía eran pocas: el jaguar, el coyote, el tucán, el pez piraña, o bien el padre, el hijo, el cuñado, el tío, la mujer, la madre, la hermana, la nuera. Las acciones que estas figuras podían llevar a cabo también eran limitadas: nacer, morir, aparearse, dormir, pescar, cazar, trepar a los árboles, cavar guaridas en la tierra, comer, defecar, fumar fibras vegetales, prohibir, transgredir las prohibiciones, regalar o robar objetos y frutos; objetos y frutos, a su vez clasificables en un catálogo limitado. El narrador exploraba las posibilidades implícitas en el propio lenguaje combinando y permutando las figuras, las acciones y los objetos sobre los que era posible ejercer dichas acciones; surgían las historias, construcciones lineales que presentaban siempre relaciones, contrastes: el cielo y la tierra, el agua y el fuego, los animales que vuelan y los que cavan madrigueras; cada uno de los términos con su bagaje de atributos, con su repertorio de acciones. El desarrollo de las historias permitía determinadas relaciones entre sus elementos y no otras, determinadas sucesiones y no otras: la prohibición debía venir antes que la transgresión, el castigo después de la transgresión, el don de los objetos mágicos antes de la superación de las pruebas. El mundo fijo que circundaba al hombre de la tribu, constelado de signos de frágil correspondencia entre palabras y cosas, se animaba con la voz del narrador, se ordenaba en el flujo de un discurso-relato, en cuyo



interior cada palabra adquiriría nuevos valores y los transmitía a las ideas y a las imágenes designadas por ésta; todo animal, todo objeto, toda relación, adquiriría poderes benéficos y maléficos, que luego se llamarán poderes mágicos, pero que podrían llamarse poderes narrativos, potencialidades que la palabra retiene, facultades de conexión con otras palabras en el terreno del razonamiento. (1995b, pp. 187-188)

Desde otra perspectiva, la narración le dio al hombre, según Ricoeur, conciencia de la experiencia temporal. Frank Kermode ha señalado: “utilizamos ficciones para permitir que el fin confiera organización y forma a la estructura temporal” (1983). Las narraciones nos permiten humanizar el tiempo, volverlo maleable. Calvino ya lo había dicho: “el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo; contrayéndolo o dilatándolo” (Calvino, 1989, p. 49). Y es a través de la narración, de ese intervalo entre el tic y el tac, entre el inicio y el final, como gobernamos o le damos sentido a la temporalidad (Kermode, 1983, p. 62). O, si se prefiere, como enfrentamos nuestro sentido del final, nuestra muerte.

## 6. NARRATIVA Y EDUCACIÓN

En un sugestivo libro, *La comprensión de la realidad en la educación infantil y primaria*, Kieran Egan, ha colocado sobre la mesa el valor de la narración tanto para el diseño curricular como para asignaturas específicas. Egan nos anima a “considerar las lecciones o unidades curriculares como buenas historias para ser contadas más bien que como conjuntos de objetivos para ser conseguidos” (Larrosa *et. al.*, 1995, p. 16)<sup>7</sup>. Egan dice: “lo característico de las narraciones es su fuerza para evocar el éxtasis, estimular la imaginación, fijar respuestas afectivas a los acontecimientos y determinar el significado de sus contenidos” (Egan, 1991, p. 95). Entonces, parece obvia la utilidad de la narrativa frente a la educación: “la narración es una técnica para organizar acontecimientos, hechos, ideas, personajes y demás elementos, ‘reales’ o imaginarios, en unidades significativas que *modelen* nuestras respuestas afectivas” (Egan, 1991, p. 109).

Los planteamientos de Egan tienen suficiente validez. Para ninguno es un secreto que lo sobresaliente de la narración es: “su cualidad pedagógica, su utilidad ‘paidética’, es decir, su capacidad para

integrar todos los recursos del aprendizaje en conjuntos armoniosos” (Lynch, 1987, p. 18). Sabemos, además, que a los niños (aunque no sólo a ellos), les produce placer escuchar cuentos. A todos nos seduce el *continuará*. Calvino subrayaba lo siguiente: “el placer infantil de escuchar cuentos reside en la espera de lo que se repite: situaciones, frases, fórmulas” (Calvino, 1989, p. 45). Las narraciones son artificios de captura de nuestra atención y nuestra emocionalidad. O para ponerlo en palabras del guionista de cine Jean Claude Carrière: “el artificio de la narración es el soporte de la emoción” (Vilches, 1998, p. 59).

Hagamos un alto y preguntémosnos qué necesitaría un profesor para ser un buen narrador de relatos. Egan propone cinco orientaciones que un maestro debe tener en cuenta en una lección o una unidad didáctica: a) descubrir lo más importante (qué tiene de interesante un tópico desde el punto de vista afectivo). b) Hallar pares opuestos (cuáles son los que expresan o articulan mejor la importancia del tópico). c) Organizar el contenido de acuerdo con la forma narrativa (qué contenido articula la forma más dramática de los pares opuestos con el fin de facilitar el acceso al tópico). d) Cuál es la mejor forma de resolver el conflicto dramático, inherente a los pares opuestos. e) Evaluar para saber si se ha comprendido el tópico, se ha captado su importancia y se ha aprendido su contenido (Egan, 1991, p. 203).

Dando por hecho la riqueza de las propuestas de Egan, deseo postular algunas premisas que pueden sintetizar los alcances de la narrativa en la educación.

**Primera:** asumir como objeto de estudio el conocimiento de la narrativa en cuanto repertorio de recursos para crear mundos posibles. Empezar a alfabetizarnos en esta retórica de la ficción para aprender a contar una historia con propiedad. Tenemos que cualificarnos en cuanto contadores de historias. Necesitamos volvernos más seductores, más hábiles para mantener la atención y despertar el entusiasmo por algún conocimiento. El buen maestro es el continuador del primer relator de la tribu.

Creo oportuno invitar a leer los textos recientes de Silvia Adela Kohan (1998, 1999) *Cómo se escribe una novela* y *Cómo escribir relatos*. Son libros

<sup>7</sup> Este libro es un excelente aporte para la investigación narrativa.

básicos, de fácil comprensión y aplicación en la escuela, además de estar escritos con mucha claridad y con un amplio repertorio de ejemplos. También recomiendo revisar el texto de Teresa Imízcoz *Manual para cuentistas* (1999). Ésta es otra obra esencialmente práctica y hecha desde la mirada de una profesora de literatura con mucha experiencia en la dirección de talleres literarios.

**Segunda:** comenzar a usar el guión más que la guía, como estrategia narrativa para poner en acción un contenido. La escritura de guiones parece fundamental hoy cuando queremos personalizar o hacer menos masivo el aprendizaje. El guión puede ayudar al educador a convertir los contenidos, las temáticas de una asignatura en un evento dinámico, donde lo que mueva el aprendizaje sea el conflicto, el suspenso o la intriga (Sellari, 1998).

Insisto, los maestros debemos pasar de las guías a los guiones y empezar a descubrir toda una gama de técnicas narrativas: acciones, diálogos, personajes... ¿Qué mueve a los personajes y conmueve a los espectadores?, temor, piedad, cambio de fortuna, reconocimientos, equivocaciones, malentendidos... La ley de la progresión contraria, el clímax; ganchos, cebos, desenlaces... El pun-

to de vista, la anticipación, el *flash back*... suspenso, sorpresa... (Chion, 1998; Carrière, 1998).

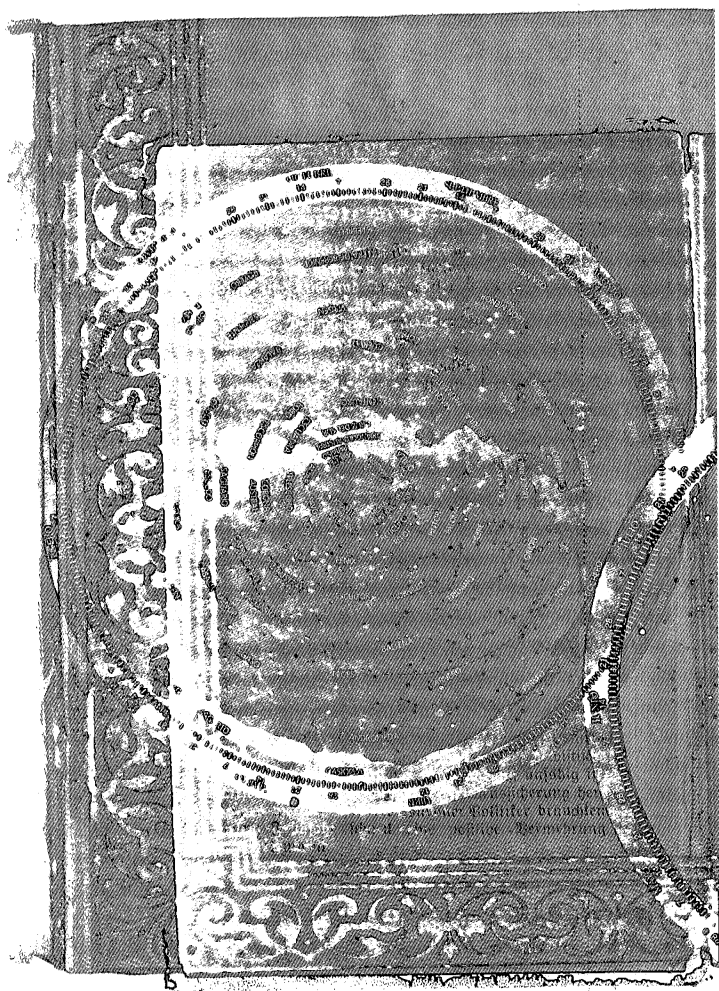
**Tercera:** como una manera de ir familiarizándonos con los vericuetos de la narrativa, los maestros necesitamos habituarnos a la escritura del diario, cuando no a la escritura autobiográfica. El diario es un dispositivo narrativo de gran fuerza porque nos pone frente a la experiencia de la temporalidad. Convierte nuestra vida en relato.

Al escribir en el diario, los hechos cotidianos tienden a tornarse acontecimientos. Quizá sea un acercamiento a lo narrativo más intuitivo, más emocional. Pero eso no es lo más importante: cuando se narra en el diario o en la autobiografía, lo que se busca es comprender nuestra vida como un nudo de relaciones, como una trama. Al escribir en el diario o al relatarnos autobiográficamente, vamos descubriendo, al decir de Paul Veyne, que toda historia es anecdótica y, “aunque todo es histórico, sólo hay historias parciales” (1971, p. 40). Sólo hay “constelaciones individuales o incluso singulares, y cada una de ellas es enteramente explicable con los medios de que se dispone” (Imízcoz, 1999, p. 228). Tal interés no sólo apunta a la construcción del sí mismo de los maestros (Shotter, 1996; Goolishian, 1998; White y Epton, 1993), sino a entender nuestro oficio como una continua reconstrucción de nuestras prácticas. He dicho reconstruir: desenredar la trama, meterse de nuevo en la tela de araña de la narración.

## 7. NARRATIVA Y TERCERA CULTURA

No quisiera concluir estas reflexiones sobre la ficción, la narrativa y la educación, sin señalar un hecho bibliográfico bien significativo: contamos hoy con una variedad de propuestas para abordar o acercarnos a ciertos conocimientos disciplinares desde una mediación narrativa. Estamos inmersos en lo que se ha denominado ya “la tercera cultura” (Brockman, 1996). Aunque no deseo ser exhaustivo, considero conveniente señalar algunas de esas obras.

Inicio con una excepcional: *Breve historia del mundo*, del historiador del arte Ernst H. Gombrich. Un libro que va en su séptima edición, en menos de dos años, un libro de historia para niños, pero con una narrativa capaz de seducir, motivar, interesar y hacer placentero el aprendizaje de lo histórico. No más tomemos el inicio del libro:



Todas las historias comienzan con “érase una vez”. La nuestra sólo pretende hablarnos de lo que fue una vez. Una vez fuiste pequeño y, puesto en pie, apenas alcanzabas la mano de tu madre. ¿Te acuerdas? Si quisieras, podrías contar una historia que comenzase así: érase una vez un niño o una niña..., y ésa era yo. Y, una vez, fuiste también un bebé envuelto en pañales. No lo puedes recordar, pero lo sabes. Tu padre y tu madre fueron también pequeños una vez. Y también los abuelos. De eso hace mucho más tiempo. Sin embargo, lo sabes. Decimos: son ancianos; pero también tuvieron abuelos y abuelas que pudieron decir del mismo modo: érase una vez. Y así continuamente, sin dejar de retroceder. Detrás de cada uno de esos “érase una vez” sigue habiendo siempre otro. ¿Te has colocado en alguna ocasión entre dos espejos? ¡Tienes que probarlo! Lo que en ellos ves es espejos y espejos, cada vez más pequeños y borrosos, uno y otro y otro; pero ninguno es el último. Incluso cuando ya no se ven más, siguen cabiendo dentro de otros espejos que están también detrás, como bien sabes.

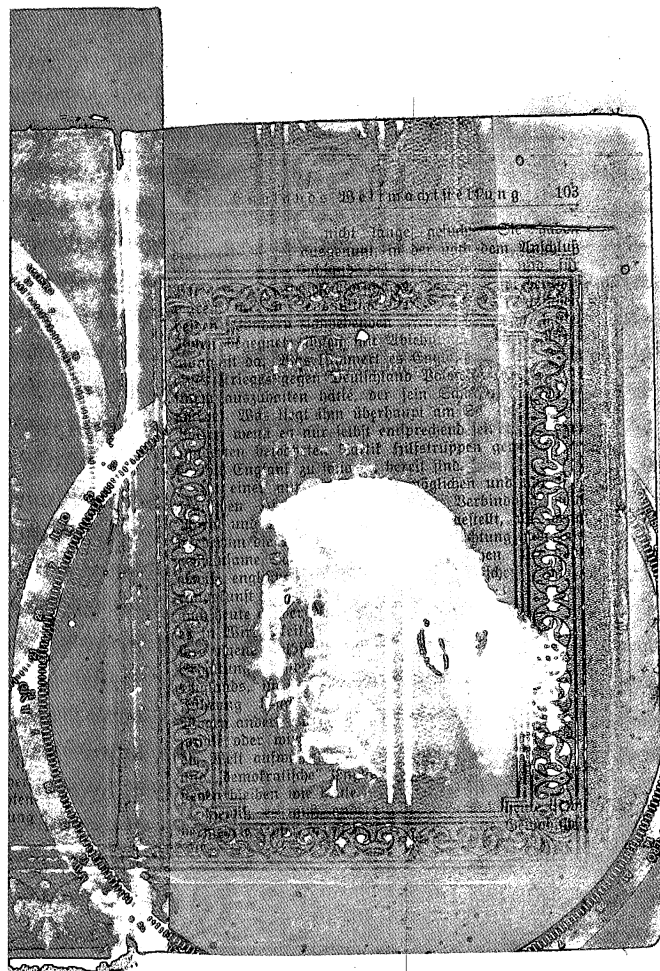
Eso es, precisamente, lo que ocurre con el “érase una vez”. Nos resulta imposible imaginar que acabe. El abuelo del abuelo del abuelo del abuelo..., ¡qué mareo! Pero, vuelve a decirlo despacio y, con el tiempo, lograrás concebirlo. Añade aún otro más. De ese modo llegamos a una época antigua y, luego, a otra antiquísima. Siempre más allá, como en los espejos. Pero sin dar nunca con el principio. Detrás de cada comienzo vuelve a haber siempre otro “érase una vez”. (Gombrich, 2000)

Tengo otro texto que me parece exquisitamente editado, concebido narrativamente también en su diseño: *El diablo de los números* de Hans Magnus Enzensberger: “un libro para todos aquellos que temen a las matemáticas”. O la reciente novela del matemático profesor de Ciencias en la Universidad de París Denis Guedj, *El teorema del loro* (2000), una novela para aprender matemáticas, que es, al mismo tiempo, un claro ejemplo de interdisciplinariedad. O esa otra novela de Apóstolos Doxiadis *El tío Petros y la conjetura de Goldbach* (2000), otra propuesta de narrativa para aprender matemáticas y entrar en relación con personajes como Arquímedes, Newton, Pascal, Poincaré, Russell, Turing o Ramanujan. Escuchemos por un momento al tío Petros:

[...] —Los matemáticos —prosiguió— encuentran el mismo placer en sus estudios que los jugadores de ajedrez en el juego. De hecho, desde un punto de vista psicológico, el verdadero matemático se parece a un poeta o a un compositor musical; en otras palabras, a alguien preocupado por la creación de belleza y la búsqueda de armonía y perfección. Es el polo opuesto al hombre práctico, el ingeniero, el político o... —hizo una pausa, buscando una figura aún más aborrecible en su escala de valores—, claro está, el hombre de negocios.

Si me contaba aquello con el fin de desanimarme, había escogido el camino equivocado. Es precisamente lo que busco, tío Petros, —repose con entusiasmo—. No quiero ser ingeniero; no quiero trabajar en la empresa de la familia. Quiero enfrascarme en las verdaderas matemáticas igual que tú... ¡como hiciste con la conjetura de Goldbach!

La lista de obras puede seguir multiplicándose. La ya conocida novela de Jostein Gaarder *El mundo de Sofía* (1999); o esa otra novela de John L. Casti *El quinteto de Cambridge* (1998), un ver-





dadero festín entre ciencia y filosofía, centrado en el conflicto de ideas que opone a Wittgenstein y Turing frente a un problema: ¿es posible que una máquina piense? O ese pequeño relato, maravilloso en verdad, *La historia del mundo en nueve guitarras* de Erik Orsenna (1997), el cual es una historia del mundo a partir de los mejores guitarristas de cada siglo.

Pero, como necesariamente toda ficción tiene un final, deseo cerrar esta ponencia hablando de cómo la narrativa ha permeado hasta el mundo de la química: *Lo mismo y no lo mismo* de Roald Hoffmann (1997); *Moléculas en una exposición* de John Emsley (1998); y una novela autobiográfica de un químico y narrador formidable, Primo Levi. Cómo me hubiera gustado aprender química en el bachillerato con un libro como *El sistema periódico*; o si no, miren este ejemplo de Primo Levi cuando habla del Carbono:

Voy a contar una historia más, la más secreta, y la voy a contar con la humildad y el comediante de quien sabe desde el principio que su asunto es desesperado, sus medios débiles, y el oficio de revestir lo hechos con palabras condenado al fracaso por su misma esencia. Lo tenemos de nuevo entre nosotros, en un vaso de leche. Está inserto en una larga y completísima cadena, y de tal naturaleza, sin embargo, que casi todos sus anillos son aceptados por el cuerpo humano. Es deglutido, y como toda estructura viviente entraña una salvaje desconfianza hacia cualquier aportación de otros materiales de origen viviente, la cadena es meticulosamente destrozada y los trozos aceptados o rechazados uno por uno. Uno de ellos, el que nos concierne, traspasa la barrera intestinal y entra en el torrente sanguíneo; emigra, llama a la puerta de una célula nerviosa, entra y suplanta a otro carbono que formaba parte de ella. Esta célula pertenece a un cerebro, y éste es mi cerebro, el de mi "yo" que escribe, y la célula en cuestión, y dentro de ella el átomo en cuestión, se encarga de mi labor de escribir, en un gigantesco y minúsculo juego que nadie ha descrito todavía. Es la célula que en este instante, surgiendo de un entramado laberíntico de síes y noes, hace a mi mano, sí, correr sobre el papel en una determinada dirección y dejarlo marcado con estas volutas que son signos: un doble disparo, hacia arriba y hacia abajo, entre dos niveles de energía, está guiando esta mano mía para que imprima sobre el papel este punto: éste. (1987)

## BIBLIOGRAFÍA

- AVDOUZE Cassé, M. y J. C. Carvière, (1997), *Conferencias sobre lo invisible*, Barcelona, Seix Barral.
- BENJAMIN, W, (1961), "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", en: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- BERISTAIN, Helena, (1985), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BROCKMAN, John (ed.), (1996), *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*, Barcelona, Tusquets Editores.
- CALVINO, I., (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Bogotá, Presencia.
- , (1995a), "Los niveles de la realidad en literatura", en: *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Tusquets Editores.
- , (1995b), *Punto y aparte*, Barcelona, Tusquets Editores.
- CARRIÈRE, Jean Claude, (1998), "El contador de historias", en: Lorenzo Vilches (comp.), *Taller de escritura para cine*, Barcelona, Gedisa.
- CASTI, J. L., (1998), *El quinteto de Cambridge*, Madrid, Santillana.
- CEBERIO, Marcelo R. y Paul Watzlawick (1998), *La construcción del universo*, Barcelona, Herder.
- CERVANTES, M., (1995), *Flor de aforismos peregrinos*, Barcelona, Edhasa.
- CHESTERTON, G. K., (1985), "La ficción como alimento", en: *Ensayos*, México, Porrúa.
- CHION, Michel, (1998), *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra.
- DOLEZEL, L., (1997), "Verdad y autenticidad en la narrativa", en: *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/libros.
- DOXIADIS, A., (2000), *El tío Petros y la conjetura de Goldbach*, Barcelona, Ediciones B.
- ECO, U., (1985), *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- EGAN, K., (1991), *La comprensión de la realidad en la educación infantil y primaria*, Madrid, Ediciones Morata.
- EMSLEY, J., (1998), *Moléculas en una exposición*, Barcelona, Ediciones Península.
- GAARDER, J., (1999), *El mundo de Sofía*, Bogotá, Editorial Norma.
- GOMBRICH, Ernst H. Gombrich, (2000), *Breve historia del mundo*, Barcelona, Ediciones Península.
- GÓMEZ de Silva, G., (1991), *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GOODMAN, N., (1976), *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral.
- GOOLISHIAN, Harold A., (1998), "Narrativa y self: algunos dilemas postmodernos de la psicoterapia", en: *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, AA. VV, Buenos Aires, Paidós.
- GUEDJ, D., (2000), *El teorema del loro*, Barcelona, Editorial Anagrama.

- HOFFMANN, R., (1997), *Lo mismo y no lo mismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- IMÍZCOZ, Teresa, (1999), *Manual para cuentistas*, s. l., Ediciones Península.
- ISER, W., (1989), "La realidad de la ficción", en: Rainer Warning, (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.
- , (1997), "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en: *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco / libros.
- JAUSS, H. R., (1986), "El placer estético y las experiencias básicas de la poiesis, la aisthesis y la catarsis", en: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus Ediciones.
- KERMODE, F., (1983), *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa.
- KOHAN, Silvia Adela, (1998), *Cómo se escribe una novela*, s. l., Plaza y Janés.
- , (1999), *Cómo escribir relatos*, s. l., Plaza y Janés.
- LARROSA, Jorge et. al., (1995), *Déjame que te cuente*, Barcelona, Laertes Ediciones.
- LAUSBERG, Heinrich, (1984), *Manual de retórica literaria*, Madrid, tomo II, Gredos.
- LEVI, P., (1987), *El sistema periódico*, Madrid, Alianza Editorial.
- LEZAMA Lima, J., (1977), "La cantidad hechizada", en: *Obras completas*, México, Aguilar.
- LODGE, David, (1998), *El arte de la ficción*, Barcelona, Ediciones Península.
- LYNCH, E., (1987), *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, (1986), *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- METZ, C., (1972), "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en: *Lo verosímil*, AAVV, Buenos Aires, Tiempos contemporáneos.
- MORIN, E., (2000), *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Bogotá, MEN y UNESCO.
- NABOKOV, V., (1983), *Curso de literatura europea*, Barcelona, Editorial Bruquera.
- ORSENNNA, E., (1997), *La historia del mundo en nueve guitarras*, Madrid, Ediciones Siruela.
- PAKMAN, Marcelo (comp.), (1996), *Construcciones de la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa.
- REYES, G., (1984), *Polifonía textual*, Madrid, Gredos.
- RICOEUR, Paul, (1998), *Tiempo y narración*, México, tomo I, Siglo XXI Editores.
- ROBERTS, E. A. y Pastor, B., (1977), *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Madrid, Alianza Editorial.
- ROSSET, Climent, (1974), *La antinaturalidad*, Madrid, Taurus.
- SCHRÖDINGER, E., (1999), *Mente y materia*, Barcelona, Tusquets Editores.
- SEARLE, John R., (1997), *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós.
- SEGRE, Cesare, (1985), "Ficción", en: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Cátedra.
- SELLARI, Maricla, (1998), "Las voces interiores", en: Lorenzo Vilches (comp.), *Taller de escritura para cine*, Barcelona, Gedisa.
- SHOTTER, John, (1996), "El lenguaje y la construcción del sí mismo", en: Marcelo Pakman (comp.), *Construcciones de la experiencia humana*, Barcelona, vol. 1, Gedisa.
- SIEGFRIED, J. Schmidt, (1997), "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura", en: *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/libros.
- STRAVINSKI, Í., (1983), *Poética musical*, Madrid, Taurus Ediciones.
- VARGAS Llosa, M., (1990), *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral.
- VEYNE, P., (1971), *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza Editorial.
- VILCHES, Lorenzo (comp.), (1998), "El contador de historias", en: *Taller de escritura para cine*, Barcelona, Gedisa.
- VON FOESTER, H., (1998), "Construyendo una realidad", en: Paul Watzlawick, et. al., *La realidad inventada*, Barcelona, Gedisa.
- WATZLAWICK, Paul, (1994), *¿Es real la realidad?*, Barcelona, Herder.
- , et. al., (1998), *La realidad inventada*, Barcelona, Gedisa.
- WHITE, Michael y David Epton, (1993), *Medios narrativos para fines terapéuticos* Barcelona, Paidós.