

ABSTRACT

La narratividad tiene aspiraciones lúdicas y estéticas; pero es también una representación de la condición humana en lo que ésta tiene de aventura y anhelo. El relato revela una existencia que discurre en el tiempo no como mera duración, sino como curso imprevisible de decisiones, giros y contingencias, por tanto trama articulada en torno a una búsqueda o un problema, en función de unas acciones e interrelaciones. Ello da a la vida la posibilidad de ser juzgada y comprendida en su conjunto, cuando el recorrido ha culminado. Sólo los humanos tenemos biografía. La narratividad es, asimismo, hábito perceptivo y lectura de lo que hemos hecho y nos ha traído hasta el presente. Es la forma cómo imaginamos lo que ha de ocurrir, habremos de hacer o nunca haremos. El espesor de la vida son sus recuerdos y deseos, y su expresión es más viva en los relatos que en las teorías.

EL CONTAR HISTORIAS COMO EXPRESIÓN IDÓNEA DE LO HUMANO

Víctor H. Palacios Cruz

Departamento de Humanidades de la Universidad de Piura

Nuestro recurso a las historias es continuo e instintivo. También necesario e irreprimible. No sólo es la conveniencia de contar la vida sin desleír sus singularidades o volver a ella cuando el país de los conceptos nos haga sentir extranjeros; tampoco es únicamente el apremio de ilustrar o causar la amenidad en el otro. Un relato puede llegar a ser, más que el conducto, el lugar irremplazable de la comprensión de lo humano. El recorrido que ahora se emprende tratará de detenerse en algunos lugares de esta evidencia.

1. El fuego civilizador de las historias

En primer lugar, no puede negarse la presencia originaria de una historia en la cronología de un individuo y en la del género humano, su protagonismo en la formación del pensamiento y la cultura. Sin duda, la narración precede al argumento y a la ciencia. La vieja idea de la anterioridad del *mito* al *logos* lo supone. Cabría decir que la predilección moderna por los esquemas de la razón y el número, más eficaces y susceptibles de medida, no siempre ha comportado mayor luz sino, por el contrario a veces, largas penumbras. Lo prueba el siglo pasado en que la exacerbación de la lógica científica terminó inspirando la matanza mecanizada y el saqueo de la Tierra. El anhelo cartesiano de un método analítico-deductivo que guíe la mente hacia una intelección completa a salvo del sedicioso escepticismo, ha persistido en el orgullo de los positivimos del XIX y, tras la crisis de las grandes concepciones del

mundo y de la historia, en los afanes de control —técnico, económico, médico— que sintomatizan la sociedad que compartimos. Nadie se propone ya los amplios campos de visión de un creyente medieval o un burgués decimonónico; se contenta apenas con las pequeñas pero decisivas seguridades de lo cotidiano.

Curiosamente, nunca han desaparecido del todo las supersticiones y los miedos, en el Siglo de la Razón tanto como en la era de internet. Según George Steiner, el rechazo de la religión no fue sino un desplazamiento de lo divino hacia alguna dimensión terrena desde la cual seguir conjurando el intimidante entorno.¹ En medio de ello, el contar historias ha perdido su antigua función integradora para asilarse en los resquicios que deja el orden productivo, ejerciendo un tímido papel de recreo que la industria no ha tardado en advertir y absorber hasta la banalidad. Sin embargo, ni la prisa ni la máquina ni el consumo han extinguido nuestra atávica necesidad de oír historias, y de relacionarlas con el entorno y con nosotros mismos. Sería ingenuo suponer que el sujeto que ahora tiene el poder no en el músculo o en la inteligencia sino en las yemas de sus dedos, no tiene ya nada del humano del garrote y el taparrabo. Que se han extinguido de este ser que camina menos y acumula más, la violencia y la ternura que alternaban en el *homo sapiens* de siglos más agrestes.

Acudiendo precisamente a un poco de fantasía, es posible imaginar los remotos días en que el fuego acababa de ser conquistado y permitía desalojar a las bestias de sus cuevas para obtener un cobijo preferible a las ramas de los árboles, lo que

¹ Aludiendo a Marx, Freud y Lévi-Strauss, escribe: “Las mitologías fundamentales elaboradas en Occidente desde comienzos del siglo XIX no sólo son intentos de llenar el vacío dejado por la decadencia de la teología cristiana y el dogma cristiano. Son una especie de *teología susituta*. Son sistemas de creencia y razonamiento que pueden postular un mundo sin Dios y negar la otra vida, pero cuya estructura, aspiraciones y pretensiones respecto del creyente son profundamente religiosas en su estrategia y en sus efectos.” (*Nostalgia del absoluto*, p. 19, trad. M. Tabuyo y A. López, Madrid, Siruela, 2002)

conduciría gradualmente a la vivienda civilizada; también ampliar las posibilidades de la caza y la protección de la vida y, con ello, acrecentar la autoestima y alentar la audacia ante lo indómito; prolongar el día instaurando la primera rebeldía frente al tiempo natural; ablandar la carne por medio de la cocción, favoreciendo el afinamiento de garganta y maxilares y, por ello, redibujando la cara para despojarla de la rudeza saliente de requerimientos más brutales y liberando el aparato fonador de una trabajosa deglución, lo que posibilitaría a su vez una articulación de sonidos que, por último, incentivaría la aparición del lenguaje.

Pero algo aún más determinante en esta lenta humanización tiene que ver con el hálito convocante de la hoguera. No es difícil fabular una alrededor de la cual los cazadores se abrigan y reconocen hasta que, espontáneamente, descubren la ocasión de contar lo ocurrido en la jornada notando el asombro de los que escuchan, recordando y quizá inventando al mismo tiempo. Descubriendo en ello una posibilidad de influencia, una forma de poder, y adquiriendo conciencia de la palabra, del tiempo y de la vida. Aquellos balbuceos cuecerían, al calor del relato, los rudimentos de la tradición, la patria, la idea de futuro y, sobre todo, la comprensión de lo vivido y la unión de la comunidad. Mary Shelley evoca la gestación de su novela *Frankenstein*, tan ligada al poderoso contador de historias que es el cine, como estimulada por el magnetismo del fuego: “Pasé el verano de 1816 en los alrededores de Ginebra. La estación fue fría y lluviosa aquel año y, nosotros [Lord Byron, Percy Shelley] nos reuníamos noche tras noche en torno al hogar donde ardía un gran fuego de leños, divirtiéndonos en relatarnos, unos a otros, historias alemanas de espíritus y fantasmas, que habíamos aprendido en nuestras correrías. Estos

cuentos nos sugirieron la idea de escribir algunos por nuestra cuenta con el mero fin de distraernos”.²

Como explica Ernesto Sabato,³ la tecnología informática ha irradiado la engañosa sensación de aumentar el conocimiento de lo real, cuando por el contrario lo minimiza al suplantarlo por sus virtualidades, y las relaciones personales, cuando en verdad las sofoca por la inmovilidad solipsista a que habitúa. De ahí su defensa ardorosa de la conversación, de la primordial oralidad que es también la cuna del contar historias. Es justo ver en aquellos ancestros encorvados y peludos en torno al hechizo de unas llamas, más que la rusticidad el hallazgo precioso del encuentro, la palabra y el don de posesionarnos de lo ocurrido y recrearlo. Decía Dilthey que el arte es el órgano de comprensión de la vida.⁴ Añadiría: la narración es el órgano de intensificación de lo vivido.

2. Las narraciones y las realidades

Siguiendo el primer texto clásico sobre el tema, la *Poética* de Aristóteles, Ricoeur sostiene que el objeto central del relato es invariablemente una *acción*: “una acción estructurante que pone en intriga, dentro de una totalidad o unidad temporal caracterizada por disponer de principio, medio y fin”. Ello quiere decir que “ninguna acción es un principio más que en una historia que ella misma inaugura; ninguna acción es tampoco un medio más que si provoca en la historia narrada un cambio de suerte, un «nudo» a deshacer, una «peripecia» sorprendente [...]; por último, ninguna acción, considerada en sí misma, es un fin, sino en la medida en

² *Frankenstein*, trad. Manuel Serrat Crespo, Madrid, Punto de Lectura, 2004, p. 37.

³ Véase la primera parte de *La resistencia*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

⁴ Dice Gadamer: “Dilthey destaca, y sin duda con razón, una concepción natural de la vida sobre sí misma. Esta se objetiviza en la sabiduría de refranes y leyendas, pero sobre todo en las grandes obras del arte, en las que «algo espiritual se desprende de su creador». Por eso el arte es un órgano especial de comprensión de la vida, porque en sus «confines ente el saber y la acción» la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría”. (*Verdad y método I*, trad. A. Agud A. y R. de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2005, p. 297)

que, en la historia narrada, concluye el curso de una acción, deshace un nudo, compensa la peripecia mediante el reconocimiento, sella el destino del héroe mediante un último acontecimiento que aclara toda la acción y produce la *kátharsis* de la compasión y del terror”.⁵

Una narración debe *concluir* para existir como tal. Como en la vida real donde la defunción faculta la síntesis biográfica, el desenlace narrativo cobra una relevancia configuradora y significativa. Dice Walter Benjamín: “es en el moribundo en que, no sólo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida, y ése es el material del que nacen la historias. [...] La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien la presta autoridad”.⁶ La historia, agrega Hannah Arendt, es más que la sumatoria de lo sucedido, el recuento o la crónica,⁷ y sólo halla su trasunto en el relato que expresa una *verdad factual*. Lo acontecido mientras acontece oculta su valor justamente porque no ha dejado de pasar, y es su final lo que desvela su sentido, lo que rescata al incidente del tiempo huidizo al fijarlo en un producto perdurable.⁸

La teoría arendtiana obliga a un contrapunto, sin embargo, pues el final no siempre redondea una significación, incluso admite el absurdo y la ambigüedad.⁹ Recuérdense el bello pero

⁵ “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, trad. G. Aranzueque, en *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, edición de Gabriel Aranzueque, en *Cuaderno Gris*, Madrid, Época III, n. 2, 1997, p. 481. Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a-1452b.

⁶ “El narrador”, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. R. Blatt, Madrid, Taurus, 1998, p. 121.

⁷ Cf. *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, trad. A. Poljak, Barcelona, Península, 1996, p. 275.

⁸ “El que dice lo que existe siempre narra algo y, en esa narración, los hechos particulares pierden su carácter contingente y adquieren cierto significado humanamente captable” (*Entre el pasado y el futuro*, p. 275).

⁹ Dice Jorge Peña: la conclusión “corregirá, rectificará o ratificará las posibilidades y expectativas que hemos albergado durante la narración. El final hace que se afloje la tensión de la espera y se disipe lo enigmático del futuro: el sentido de lo narrado ha quedado iluminado, o quizá, difuminado en el sinsentido” (*La poética del tiempo. Ética y estética de la narración*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002, p. 21). “Acción y argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin es lo más importante en todo”

desconcertante cierre de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Queda allí resuelta la unidad del relato, pero no necesariamente dilucidada la acción. Desde luego, la inteligibilidad o la opacidad de ésta depende de la idea que se tenga del mundo y de la vida. La estrategia y la voz del narrador se rigen siempre por alguna concepción o creencia implícitas.

En cualquier caso, el primer efecto del narrar vendría a ser liberar las cosas acaecidas del desvanecimiento a que el tiempo las condena al cristalizarlas en una imagen transmisible. Hölderlin escribió: "Los grandes hechos, cuando no son asumidos por un pueblo noble, no son más que un golpe violento en una frente sorda, y las más altas palabras, cuando no resuenan en corazones igualmente elevados, son como una hoja muerta cuyo rumor se hunde en el barro".¹⁰ Para Arendt, el mundo políticamente modelado es el lugar donde la vida se instala y las experiencias permanecen, visibles y dispuestas en historias susceptibles de tradición.

Pienso, sin embargo, que la *per-duración*, o la trascendencia de lo contado en el tiempo, no es el único propósito de las historias. No se cuenta únicamente para que *algo dure*, para que unos personajes y circunstancias reales o imaginarios persistan en el recuerdo de los lectores. Tampoco se relata sólo para que *uno mismo dure*, en esa legítima y helénica aspiración a la inmortalidad mundana, reverso del miedo a la muerte. Muchas veces se cuenta algo para *durar en el tiempo*; es decir, como en la música, para colmar el *ahora mismo* en que estamos, la única realidad con que contamos y que hacemos más llevadera y holgada por medio de una secuencia que no tenga otro fin que el puro estar en el tiempo, trotando o al galope sobre él, absortos en el movimiento, sin sentir

(ARISTÓTELES, *Poética*, trad. José Alsina, Barcelona, Icaria, 1998, p. 30).

¹⁰ *Hiperión o el Eremita en Grecia*, trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1998, p. 49.

las cargas de lo pasado ni las presiones de lo por venir. Deliciosamente libres.

Durar no sólo para aplazar lo irrevocable, como en las invenciones de Sherezada que sobrevive cada noche a las amenazas de un sultán, sino asimismo por el sencillo placer de oír historias que puede justificar las licencias más descabelladas. En una vieja charla, Vargas Llosa y García Márquez disfrutaban contando cómo en los libros de caballería medievales los héroes que a menudo sucumbían en una aventura resucitaban en el siguiente capítulo para emprender un nuevo lance.¹¹ El propio don Quijote, más tarde, recibe inclementes palizas de la pluma de Cervantes que hasta diezman su dentadura, para luego reaparecer íntegro y andante, masticando carne de cordero. Es el mismo principio de series animadas mayormente humorísticas en que, por ejemplo, el coyote de *El Correcaminos* es víctima de golpes y explosiones que inexplicablemente lo dejan indemne, listo para tramar la próxima persecución, sin que televidente alguno se sorprenda.

Es claro, por tanto, que la composición narrativa goza de cierta autonomía, de una coherencia que no es la de lo natural. Mejor dicho, que no son iguales representación y realidad. Que incluso la ficción tiene la extraña cualidad de protegernos de ésta, al consolar y compensar una existencia percibida como insuficiente e intolerable. Vargas Llosa es el ensayista más insistente en este sentido: los “órdenes artificiales” de lo ficticio, afirma, “proporcionan refugio, seguridad y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar. La ficción es un sucedáneo transitorio

¹¹ Dice García Márquez: “Como tú recuerdas, en la novela de caballería al caballero le cortan la cabeza tantas veces como sea necesario para el relato.” (*La novela en América Latina: Diálogo*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería y Empresa Petrolera UNIPETRO ABC S.A.C., 1991, p. 28)

de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos”.¹²

El contraste que da la vuelta de la fantasía a las cosas debió ser, con razón, aún más desgarrador en la era del cine. Recuerda Woody Allen: “La vida de muchos individuos de mi generación ha sido destruida o seriamente perjudicada por el impacto de las ficciones cinematográficas. En aquel tiempo, sin televisión, el cine representaba algo tremendo. [...] Los valores defendidos por aquellas películas eran de una simplicidad extrema, con ellas se aprendía una mezcla de moralina y anhelo de triunfar, una especie de avidez infantil hacia el mundo. Nosotros crecimos creyendo que la vida era aquello. Así las cosas, las mujeres se enojaban al relacionarse con los hombres, porque ellos no eran ni por asomo como los modelos masculinos presentes en las películas, y los hombres se sentían igualmente decepcionados con las mujeres, porque ellas no estaban a la altura del ideal femenino o de los fantasmas servidos por el cine. [...] Conozco a varios individuos con una existencia hecha añicos desde el momento en que se han dado cuenta de que la vida no era aquello. [Incluso] para algunos tuvo consecuencias muy dolorosas intentar trasladar a la vida real lo que habían visto en la pantalla de cine”.¹³

Ahora bien, que el “realismo” no sea esencial en los relatos, no impide que la fantasía más ocurrente ilumine la misma realidad. Es el caso de las intuiciones sobre la identidad personal y el temor a la

¹² “Cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe, los hombres se conforman con su destino, las novelas no suelen cumplir servicio alguno. Las culturas religiosas producen poesía, teatro, rara vez grandes novelas. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, *donde hace falta creer en algo*, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo. Además de amoralidad, en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ése es el momento privilegiado para la ficción.” (*La verdad de las mentiras*, Lima, Alfaguara, 2005, p. 22).

¹³ JEAN-MICHEL FRODON, *Conversaciones con Woody Allen*, trad. M. Salazar, Barcelona, Paidós, 2002.

muerte que ofrece *Blade Runner*, la película futurista de Ridley Scott de los años ochenta. Dice Shelley, volviendo a la literatura: “El acontecimiento que da interés a esta historia —la de *Frankenstein*— no tiene las desventajas inherentes a las narraciones que tratan de espíritus o magia. Me sedujo por lo nuevo de las situaciones que podía llegar a provocar, puesto que, si bien físicamente imposible, otorga a la imaginación la posibilidad de adentrarse en las pasiones humanas con más comprensión y autoridad de las que ofrece el simple relato de hechos estrictamente reales”.¹⁴

3. La narratividad como conocimiento

Ciertamente, el acto de narrar es en sí mismo un ejercicio de comprensión. Para centrarme en el caso de la literatura, diría que ello se manifiesta prontamente en la misma verbalidad de lo narrado. Escribir es, en efecto, buscar palabras, escogerlas y unir las; y en ello actúa una conciencia de lo que se quiere transmitir y que se contenta o no con las frases reunidas. Quizá no conviene dejar de lado lo que dice Nietzsche, que “encontramos palabras sólo para lo que ya está muerto en nuestros corazones”,¹⁵ que entender adviene después de la sacudida de los hechos. Pero, como sostuvo Wittgenstein, llegado el momento la verbalización no es una instancia posterior a un proceso mental previamente culminado. Si bien la preferencia por una u otra expresión se supedita a una primera aprehensión, la búsqueda de vocablos ejerce una presión sobre la idea, todavía difusa, para precisarla, extenderla o desbaratarla. Buscar palabras es buscar ideas, forzar los límites de lo pensado. Como dice Gadamer, el lenguaje no es algo añadido a la experiencia, es más bien su realización, aun

¹⁴ *Frankenstein*, p. 36.

¹⁵ Cit. por HAROLD BLOOM, *El canon occidental*, trad. D. Alou, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 66.

nuestro relacionarnos con el mundo.¹⁶ En la práctica docente, no pocas veces las locuciones por las que vanamente se pugna en el escritorio privado, de pronto aparecen en el aire entre destellos sobre los rostros de los que nos oyen. Bajo el imperativo de la comunicación, ellas se vuelven ventanas que abren territorios, señalan lejanías y anudan nexos totalmente ausentes en la cavilación previa y solitaria.

El escritor peruano Julio Ramón Ribeyro explica a su manera este impulso cognitivo: “Ayer recordé súbitamente las noches de Miraflores y empecé a escribir una narración. Entonces y sólo entonces me di cuenta de que esas noches -dos o tres de la mañana- tenían una música particular. No eran silenciosas. En esa época, cuando vivíamos esas noches, decíamos incluso: «¡Qué tranquilidad! No se escucha nada». Pero era falso. Sólo ahora, al recordar esas noches con el propósito de describirlas, puedo darme cuenta de los rumores que la poblaban. Resacas de los acantilados, quejidos del lejano tranvía nocturno, ladridos de perros en las huacas y una especie de zumbido, de estampido persistente y ahogado, como el de una trompeta que gime en el fondo de un sótano. Comprendí entonces que escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o las comprendemos sólo cuando las

¹⁶ “No es que la experiencia ocurra en principio sin palabras y se convierta secundariamente en objeto de reflexión en virtud de la designación, por ejemplo, subsumiéndose bajo la generalidad de la palabra. Al contrario, es parte de la experiencia misma el buscar y encontrar las palabras que la expresen. [...] // El lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan *mundo*. Para el hombre el mundo está ahí como mundo, en una forma bajo la cual no tiene existencia para ningún otro ser vivo puesto en él. Y esta existencia del mundo está constituida lingüísticamente. [...] La humanidad originaria del lenguaje significa, pues, al mismo tiempo la lingüisticidad originaria del estar-en-el-mundo del hombre.” (*Verdad y método I*, pp. 501 y 531)

escribimos”.¹⁷ Las palabras no codifican el conocimiento, lo configuran. Antes del lector, la creación de una historia ha sido ya revelación para el narrador. Llevaría lejos desarrollar los efectos esclarecedores del diario íntimo en la vida de cualquier persona; para el caso basta el mencionarlo.

En un cuento o una novela, la indagación lingüística se ajusta a la descripción de un objeto o a la sonoridad de un fraseo, pero también a la edificación de una estructura y la construcción de un conjunto. Cualquier cúmulo de peripecias no conforma un texto narrativo; la *trama* es lo que justamente las aglutina y concatena. Dice Aristóteles: “la obra, que es la imitación de una acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo unitario. Asimismo, las partes de toda acción deben estar ordenadas de tal manera que, si se suprime una de ellas, el conjunto resulte modificado y trastornado; pues aquello cuya presencia o ausencia no produce efecto alguno no es parte esencial del todo”.¹⁸ Esta exigencia implica una seriación adecuada de momentos. Ricoeur, glosando a Aristóteles, atribuye a esta ilación el salto de lo particular a lo universal propio de la forma narrativa: “«Llamo episódica a la trama en que la sucesión [y no el encadenamiento] de los episodios no es ni verosímil ni necesaria.» Ahí reside la oposición clave: «Uno después de otro», «uno, a causa de otro». Uno después de otro es la sucesión episódica y, por tanto, lo inverosímil; *uno a causa de otro* es el encadenamiento causal y, de ahí, lo verosímil. [...] La universalidad que comporta la trama procede de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad. [...] Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de

¹⁷ *Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Tusquets, 1986, prosa 55.

¹⁸ *Poética*, p. 34.

lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico”.¹⁹

La confección narrativa involucra aptitudes estrictamente intelectuales, pues una historia genera actos de ilación, orden y cohesión. Relatar es organizar, armonizar, respetar cierta lógica. Dice Arendt: “Cualquiera que cuente una historia de lo que le ocurrió hace media hora en la calle, ha tenido que dar forma a este relato. Y el configurar el relato es una forma de pensamiento”.²⁰ Añade Julián Marías: “el mero intento de *contar* la vida introduce en ella orden y claridad. Actúa sobre una «materia prima» opaca, caótica, por lo pronto irracional e ininteligible, y la interpreta, estructura y elabora. Es inseparable del decir la significación, y la vida humana narrada, esto es «dicha», resulta por eso mismo significativa y comprensible”.²¹ El relato es, en fin, una “potencia de racionalización”.

Es prudente, no obstante, acotar el alcance de estos poderes con el fin de vigilar de nuevo la distancia entre la representación y lo real, entre la narración y lo narrado. Dos peligros distintos se ciernen sobre el valor epistemológico de la narración: la reificación del relato y la narrativización de lo real; atribuir al texto las propiedades de los hechos o, al revés, asignar a lo humano las cualidades del discurso. Son ósmosis imperceptibles a veces, pero nada infrecuentes.

Sobre lo primero, si se olvida la raíz artificial del relato, el signo puede terminar suplantando lo significado y el mito

¹⁹ *Tiempo y narración. I Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, México D.F., Siglo XXI, 1995, p. 96. No se olvide que, para el Estagirita, la diferencia entre el historiador y el poeta “está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder; por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular” (*Poética*, 51b, 17).

²⁰ *De la historia a la acción*, trad. F. Birulés, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 139-140.

²¹ *La imagen de la vida humana. Y dos ejemplos literarios: Cervantes, Valle-Inclán*, Madrid, Revista de Occidente, 1971, p. 31. Dice Platón: “uno hace claro su pensamiento por medio de la voz que se articula en verbos y nombres, expresando así la opinión, en la corriente de la boca, como si fuera en un espejo o en el agua” (*Teeteto*, trad. A. Vallejo C., en *Diálogos V*, Madrid, Gredos, 1998, 206d, p. 308).

sepultando al personaje y al suceso verdaderos. Lo que resulta especialmente notorio y pernicioso en las invenciones conscientemente manipuladoras que son, por ejemplo, las historias oficiales de los gobiernos totalitarios, anhelantes de la legitimidad que otorgan la tradición y el destino. Es, a fin de cuentas, el riesgo inherente a las palabras y las imágenes: evocar cosas al extremo de volverse un sucedáneo de ellas. El embrujo de los símbolos que actuaba en aquellos antepasados que creían vencer a los animales de caza pintándolos en las paredes de unas cuevas. Peligro ancestral del signo, sin el cual las cosas se pierden en la tiniebla, pero sólo con el cual se traicionan y falsifican. La confianza habitual en la palabra, que sustenta la vida colectiva, hace creer, en tiempos cibernéticos no menos que antes, más en los signos a los que encontramos por todas partes, que en los hechos con los que raras veces nos topamos. Allí están las historias de don Quijote y Emma Bovary para ejemplificarlo con vivacidad. Esta aclaración, sin embargo, no desacredita la fuerza significativa y esclarecedora del narrar. El relato es el resultado de una técnica que responde a la necesidad mental de orientarnos en un mundo diverso y cambiante y es una adición ineludible en nuestra relación con la acción y la vida. Puede ser, en fin, tan riesgoso creer demasiado en las palabras como no creer absolutamente en ellas.

Lo opuesto, la narrativización de lo real, proviene de asumir la conexión causal, requisito del relato según Ricoeur, como la forma intrínseca del devenir humano. Algo que Hannah Arendt reitera tenazmente es la separación entre la acción y cualquier linealidad lógica o mecánica. El proceso causa-efecto puede ser el apremio formal de una historia-narración, pero nunca de la historia-realidad, imbuida de libertad y contingencia. Sin duda, la eventualidad de lo humano no es radical, pero el *uno a causa de otro*, que destaca

Ricoeur, encierra una posible inflexibilidad que haría temer un viraje determinista.

Raymond Aron se quejaba, a propósito, de la retrospectiva del historiador que crea una ilusión de fatalidad que adultera la fluencia del suceder. Es erróneo, dice, imponer a los actores históricos la coerción de unas líneas maestras que ignoran. “El pasado del historiador ha sido el futuro de los personajes históricos” y ha sido vivido, pues, con la incertidumbre que acompaña a todo presente.²² No puede negarse que en esta posible distorsión actúa un patrón de origen psicológico. Dice Arendt que, cumplida la acción, lo que fue impredecible se vuelve de alguna manera “necesario”, pues la voluntad “no marcha hacia atrás”, no puede cambiar lo sucedido. Es dentro del pensamiento, al contemplar el pasado, que uno se ve forzado paradójicamente a “recomponer y eliminar el carácter fortuito de los procesos en una pauta de necesidad”. Sin el supuesto de alguna “secuencia unilineal” en los sucesos, “no sería posible explicación alguna que tuviese coherencia”,²³ concluye. Dicho brevemente, la inalterabilidad del pasado tienta a pensar en la inevitabilidad de lo pasado, porque lo que era vacilación en el actuar se torna consumado ante la memoria y exige ser explicado. Quien narra busca el significado de “lo que ha devenido y ahora *es*”. El pasado existe para el intelecto, ya no para el querer.²⁴

4. El narrar como espejo de lo humano

Aparte estas advertencias, quisiera enfocar ahora en el contar historias no tanto su dimensión cognitiva cuanto su idoneidad como

²² Cf. *Introduction à la philosophie de l'Histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1967, pp. 224 y 230-231.

²³ *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*, trad. R. Montoro y F. Vallespín, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984, pp. 408-409.

²⁴ Cf. *La vida del espíritu*, p. 472.

expresión de lo humano, un terreno igualmente promisorio. Un cuento, para empezar, no sólo ofrece la unidad de una acción, también imprime el carácter de unos personajes. Arendt atribuye a Homero la imagen del poeta como el que lleva a los mortales hacia la captación de sus actos, fijándose en aquel pasaje en que “Ulises llega a la corte de Feacia y, por orden del rey, es entretenido por el aedo, que canta una historia extraída de la misma vida de Ulises, aquella de su disputa con Aquiles: al oírla, Ulises se cubre la cara y comienza a llorar, él que no había llorado nunca, y ciertamente tampoco cuando aconteció lo que ahora está oyendo. Sólo cuando escucha la historia llega a ser plenamente consciente de su significado”.²⁵ Al notar la reacción temblorosa del valeroso Ulises, el rey Alcínoo dice delante de los feacios: “Di, ¿por qué los suspiros y el llanto que hinchaban tu pecho / al oír las desgracias de Ilión y los dánaos argivos? / Voluntad ello fue de los dioses que urdieron a tantos / la ruina por dar de contar a los hombres futuros”.²⁶

La recopilación de unos hechos reales brinda la integridad de un periplo y al hacerlo alumbra su sentido, pero también el bosquejo de una pura ficción es un ensayo de las posibilidades humanas suscitadas por el contexto de lo insólito. De uno u otro modo, los despliegues del relato ensanchan la visión de lo humano y ahondan en la interioridad de lo que somos. Es en tal sentido que el relato aventaja a la teoría en la comprensión de un ser, el humano, que está hecho de tiempo y de grandes o pequeñas aventuras. Hay que pasar de la anécdota a la categoría, del fenómeno al

²⁵ *La vida del espíritu*, pp. 158-159. La confianza del narrador en que el final desvela el sentido comporta, sin embargo, un riesgo para el protagonista, apostilla Arendt, que es que la incertidumbre ante el futuro puede volver miserable la vida humana, como temía el sabio Solón: «el peligro está inherente en toda acción, en toda obra, nadie sabe cómo acabará lo que se emprende, quien triunfa olvida prevenir lo que le puede traer la mala fortuna, mientras que un dios puede traer suerte en todo a un malvado». Con lo cual «nadie puede llamarse feliz mientras siga en vida», es decir, «nadie es feliz; bajo el sol, todos los mortales son pobres desgraciados» (p. 195, las citas de Solón pertenecen a E. DIEHL, ed., *Antología Lyrica Graeca*, Lepizig, 1936, frag. 13, 11. 63-70, y frag. 14).

²⁶ *Odisea*, trad. J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 2000, 577-580, p. 129.

fundamento, sí; pero nunca abandonar la referencia de lo concreto, que es lo único existente y lo único que obliga los cursos de la ciencia. El relato es, propiamente, un puente entre los hechos y la idea.

Dejando a un lado el campo de lo ficticio, Arendt sostiene que el relato de lo real debe aguardar forzosamente su terminación, puesto que sólo desde *fuera* es factible la percepción de los actores y sus peripecias. Es al *espectador* a quien corresponde la aprehensión del conjunto, ya que en el obrar humano no existe un libreto preestablecido que permita prescindir del desarrollo histórico.²⁷ No es posible actuar y juzgar al unísono. Los propósitos, intenciones y probabilidades sufren fácilmente el fiasco de lo imprevisible.²⁸ La magnitud de una hazaña y la cualidad del héroe están en manos del desenlace, antes del cual toda historia es provisional.²⁹

De ahí la conveniencia de la distancia temporal en el trabajo del historiador, perspectiva prudencial “en la que el fenómeno se hace visible en su totalidad”.³⁰ “En contraposición a la fabricación, en que la luz para juzgar el producto acabado la proporciona la imagen o modelo captado de antemano por el ojo artesano —prosigue Arendt—, la luz que ilumina los procesos de acción, y por ello los procesos históricos, sólo aparece en su final,

²⁷ *La vida del espíritu*, p. 159. La fama, inmortalidad de lo humano, se manifiesta sólo gracias al narrador, poeta o historiador: “si a los hombres y al mundo se les priva de elogios, su belleza pasa desapercibida” (Ibid., p. 159).

²⁸ Son conmovedores los términos del drama de Schiller, Wallenstein: «Tenía que realizar la acción porque la había pensado (...) Sólo en el pensamiento me agradó. La libertad me estimuló y aguijoneó mi fuerza. [...] ¿Adónde me veo conducido de pronto? Detrás de mí sin cauce queda, y un muro, por mis propias obras construido, me impide la marcha atrás como una torre (...). En mi pecho la acción era mía todavía, una vez sacada del ángulo seguro del corazón, de su suelo materno, entregada a lo extraño de la vida, pertenece a aquellos pérfidos poderes que ningún arte del hombre hace dignos de fiar». (Cit. por RÜDIGER SAFRANSKI, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. R. Gabás, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 452)

²⁹ Dicen los versos de Rilke: “el héroe permanece, la muerte misma / no fue sino un pretexto para ser: su nacimiento último.” (*Elegías del Duino*, trad. J. Talens, Madrid, Hiperión, 1999, p. 17).

³⁰ ARENDT, *Rahel Varnhagen. Vida de una mujer judía*, trad. D. Najmías, Barcelona, Lumen, 2000, p. 17.

frecuentemente cuando han muerto los participantes. La acción sólo se revela plenamente al narrador, es decir, a la mirada del historiador, que siempre conoce mejor de lo que se trataba que los propios participantes. [...] Aunque las historias son los resultados inevitables de la acción, no es el actor, sino el narrador, quien capta y «hace» la historia”.³¹ Ello también desautoriza, de paso, cualquier macrorrelato o interpretación de la totalidad de los siglos, pues la historia sigue y sobre la visión de lo inconcluso sólo podría tramarse una pura elaboración mental, tantas veces tentadora para la *praxis* política, por otra parte.³²

Según Arendt, asimismo, cada existencia individual traza un sendero a lo largo del cual sus peculiaridades van quedando expuestas hasta que, llegado el fin, acontece lo que ella denomina la *epifanía* del personaje.³³ Parecidas convicciones habían llevado a Ortega y Gasset a categorizaciones más rotundas con el fin de repeler la injerencia de la ciencia en el ámbito antropológico: “el hombre no es cosa ninguna, sino un drama”;³⁴ la condición humana es intrínsecamente cambiante al punto de carecer de sustancia, pues “lo único que hay de fijo y estable en el ser libre es la constitutiva inestabilidad”.³⁵ Por tanto, “frente a la razón físico-matemática hay, pues, una razón narrativa. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así porque antes hizo tal otra

³¹ *La condición humana*, trad. R. Gil Novales, Barcelona, Paidós, 1993, p. 215.

³² Cf. *De la historia a la acción*, p. 42. Dice Gadamer: “El libro de la historia es para cada presente un fragmento que se interrumpe en la oscuridad. Al nexos universal de la historia le falta el carácter acabado que posee un texto para el filólogo, y que hace que para el historiador se convierta en un conjunto acabado de sentido, en un texto comprensible, tanto una biografía como por ejemplo la historia de una nación pasada, separada del escenario de la historia universal, incluso la historia de una época ya cerrada y que quedó atrás. [...] no sólo la historia no se ha acabado todavía; en calidad de comprendedores suyos nos encontramos dentro de ella, como un miembro condicionado y finito de una cadena que no cesa de rodar.” (*Verdad y método I*, p. 255)

³³ Cf. *La vida del espíritu*, pp. 34-35. “La identidad de la historia forja la del personaje”, reafirma Ricoeur, más aún “la historia responde del hombre”. (*Historia y narrativa*, trad. Gabriel Aranzueque, Barcelona, Paidós, 1999, p. 218 y p. 221)

³⁴ *Historia como sistema*, 7a. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1975 p. 46.

³⁵ *Historia como sistema*, p. 49.

y fue de tal otro modo. La vida sólo se vuelve un poco transparente ante la razón histórica”,³⁶ concluye Ortega.

Lo llamativo en estas aseveraciones es la erradicación de toda sustancialidad en la demarcación de lo humano. Tiene que ver tal vez con una aversión a la identificación moderna entre sustancia e inmutabilidad, esquema decimonónico debido en su origen a Descartes, para quien «naturaleza» es lo «extenso», lo cuantitativo y matematizable, por tanto lo irreconciliable con el pensar que es lo específicamente humano. Los reparos de Ortega, sin embargo, omiten la más hospitalaria noción aristotélica, para la cual «naturaleza» es “principio de operaciones” o, más simplemente, “el ser propio de las cosas”. La «constitutiva inestabilidad» a que alude el español es ya, por qué no, una cualidad compartida y universal, un rasgo que reúne a los individuos bajo una comunidad de semejanzas.

Un gesto similar fue el repudio que hizo el existencialismo de Sartre de cualquier esencialización antropológica para afirmar la libertad de la «existencia», rebeldía dudosa en la medida en que un ser ultraindividualizado se vuelve radicalmente diferente respecto de los otros y de sí mismo. La excesiva singularización nos privaría del recuerdo, que nos posibilita reconocernos y apoderarnos de nuestra vida. La mutua comprensión, además, implica afinidad, alguna indispensable comunidad ontológica, por delgada que sea, que permita imaginar la suerte ajena y justifique la empatía. Nada de lo humano me es ajeno, decía Terencio.

Lejos de estos riesgos Marías recordó, más modestamente, que “del pentágono, objeto ideal, da el diccionario una *definición*; de la lechuga, objeto real, cosa en el sentido usual de la palabra, da una *descripción*; y de Cervantes, realidad personal, cuenta una

³⁶ *Historia como sistema*, p. 59.

historia".³⁷ El equilibrio entre lo puramente histórico y lo puramente sustancial (dicho de otra manera, entre la mudanza nihilista y la petrificación despersonalizante), está en la identidad narrativa. Escribe Ricoeur: "Decir la identidad de un individuo o una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta '¿quién?', como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida".³⁸

Una vez más conviene enfatizar la bifurcación en que se sitúa el ser complejo que somos, la contradicción constante de una permanencia móvil y un rostro cambiante. Ítalo Calvino lo dice bellamente: "ser sin dejar de devenir y devenir sin dejar de ser".³⁹

5. Narrar para vivir

Con todo, la narratividad no se limita a una auscultación de lo humano en general. Es también un instrumento de clarificación a

³⁷ *Antropología metafísica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 73.

³⁸ *Tiempo y narración. III El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, México D.F., Siglo XXI, 1995, p. 997-998. La cursiva es original.

³⁹ *¿Por qué leer a los clásicos?*, trad. Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, p. 23. Ernesto Sabato dice, por su parte: "La filosofía, por sí misma, es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede sino recomendar conceptualmente la rebelión contra el concepto mismo, de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones". (*El escritor y sus fantasmas*, Bogotá, Seix Barral, 2000, pp. 23-24)

escala personal. Como espejo, pero igualmente como motor del vivir.

Corresponde a Kierkegaard el haber incoado la definición de lo humano como una existencia en relación consigo misma, reflexividad que no podría excluir, por supuesto, la rememoración narrativa. Lo narrativo, sin embargo, no trabaja sólo como compilación y balance, sino aun como orientación práctica. Uno actúa en función de la idea que tiene de sí mismo. Según Ortega, el sujeto “es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de «idear» el personaje que va a ser. El hombre es novelista de sí mismo, original o plaguario”.⁴⁰ Más recientemente Charles Taylor propone: “la comprensión de nosotros mismos es constitutiva de lo que nosotros somos o, dicho de otro modo, que al menos algo de lo que nosotros somos depende de lo que nosotros pensamos que somos”.⁴¹ En tal sentido, concluye, “hasta donde alcance la vista atrás, determinamos lo que somos por lo que hemos llegado a ser, por la narración del cómo llegamos ahí. Una vez más, la orientación en el espacio moral se asemeja a la orientación en el espacio físico. Sabemos dónde estamos por una mezcla de reconocimiento de las señales que tenemos enfrente y de la percepción de cómo hemos viajado hasta llegar ahí”.⁴²

Lo que es cada uno no lo contesta el solo presente, sino lo que dentro de cada cual hay de memoria y de deseo, es decir, lo que ya no es y lo que todavía no es. Lo pretérito y lo proyectivo configuran la identidad individual. Y si bien el mayor peso compete a lo pasado, pues las aspiraciones beben de los recuerdos, no puede desconocerse que la recordación es operativamente subjetiva. La

⁴⁰ *Historia como sistema*, p. 49. Dice Arendt a propósito de Isak Dinesen: "Sin repetir la vida en la imaginación no se puede estar del todo vivo, la «falta de imaginación» impide que las personas «existan»." (*Hombres en tiempos de oscuridad*, trad. C. Ferrari y A. Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 105)

⁴¹ Cit. por JORGE PEÑA VIAL, *La poética del tiempo*, p. 114.

⁴² *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, trad. A. Lizón, Barcelona, Paidós, 1996, p. 65.

vida no es lo que sucedió, dice García Márquez, sino lo que recordamos y cómo lo recordamos.⁴³ La privación de una anterioridad que sitúa y una finalidad que impulsa comportaría el desamparo, un yo atomizado y confundido. Pasado y porvenir dibujan una trayectoria dentro de la cual cada presente se tasa por su distancia respecto de los afectos hacia atrás y hacia delante. Sobre esta tensión discurre la dinámica del ser. El hombre, dice Octavio Paz, “nunca es el que es sino el que quiere ser”.⁴⁴

La autorreferencialidad narrativa cobra, entonces, una resonancia moral. Taylor se extiende al respecto: “El sentido que tengo de mí mismo es el de un ser que crece y deviene. Por la propia naturaleza de las cosas, esto no puede ser instantáneo. No sólo requiero tiempo y muchos incidentes para separar lo que es relativamente fijo y estable en mi carácter, temperamento y deseos, de lo que es variable y cambiante, aunque sea verdadero. También sucede que, como ser que crece y deviene, sólo puedo conocerme a través de la historia de mis maduraciones y regresiones, de mis victorias y derrotas.” Asimismo, continúa, “para encontrar un mínimo sentido a nuestras vidas, para tener una identidad, necesitamos una orientación al bien [...] Ahora bien, dicha percepción del bien ha de ir entretrejida en la comprensión que tengo de mi vida como una historia que va desplegándose”.⁴⁵ Cada momento, pues, se mensura en función de una perspectiva, tal vez inaccesible pero igual operante como modelo e inspiración. Sólo el hombre necesita saber lo que es para serlo, decía Arnold Gehlen.

Asoma en estos lineamientos, cabe decir, la idea romántica de la obra de arte como retrato del autor. Históricamente, ella está ligada al tópico de la expresión artística como conciencia de la

⁴³ “Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos”, había apuntado Valle-Inclán. (VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, p. 23).

⁴⁴ *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 142-143.

⁴⁵ *Fuentes del yo*, p. 67 y 64.

propia existencia y catarsis de una aflicción interior. El estrecho correlato entre motivaciones artísticas y angustias personales –«demonios interiores», diría Vargas Llosa– es objeto de estas meditaciones de Sabato: “El arte es un don sagrado que repara el alma porque permite unir nuestro dolor al dolor de los otros seres humanos. Yo mismo, de joven, escribía cada vez que era infeliz, que me sentía solo o desajustado con el mundo. Fue precisamente el desencuentro, la ambigüedad, esta melancolía frente a lo efímero y lo precario, el origen de mi desesperada entrega a la literatura. Y pienso si no será siempre así, que el arte nazca invariablemente de nuestra ansiedad y descontento. Una especie de intento de reconciliación con el universo de esa raza de frágiles, inquietantes y anhelantes criaturas que son los seres humanos. Penosamente construimos nuestras inexplicables fantasías porque estamos encarnados, porque ansiamos la eternidad y debemos morir, porque deseamos la perfección y somos imperfectos, porque anhelamos la pureza y somos corruptibles. Por eso escribimos ficciones. Un Dios no necesita escribirlas”.⁴⁶

Para Arendt, la narración de una desgracia colectiva o individual facilita la aceptación de su lugar en el cuadro de la vida. Como reseña su biógrafa Elisabeth Young-Bruehl, “los hechos, no importa cuán horrorosos, deben ser preservados, no porque ‘quizá

⁴⁶ “Carta desde Buenos Aires”, revista *Gatopardo*, Bogotá, marzo 2002, p. 40. El escritor brasileño Gustavo Corção, discípulo de Chesterton, tenía una opinión adversa: “El poeta es un niño, lúdicamente, porque juega con las palabras, las aproxima, las aparta, las arregla y saca de esas experiencias centellas vivas y sentidos nuevos. Renueva las palabras, crea palabras nuevas. El artista es el hombre cuya acción está insuflada de sentido lúdico; el arte puede ser definido como la acción dilatada por el júbilo, animada por el *ludus*. La función principal del artista en el mundo, consiste en traer un mensaje de infancia, defendiéndolo de la sequedad, del racionalismo y de la aridez del cientifismo. Encuentro enteramente erróneo afirmar que el arte nace del dolor, del conflicto íntimo, de los choques de no sé qué principios; tiene un sentido positivo y se afirma, al contrario, como una victoria sobre los conflictos, como un ensayo de resurrección.” (*El descubrimiento del otro*, trad. J. García Cafarrena, Buenos Aires, Ediciones Desclée, de Brouwer, [1947], pp. 98-100).

los olvidemos', sino para poder juzgar. La preservación y el juicio no justifican el pasado, pero revelan su sentido".⁴⁷

En las entrañables *Cartas a un joven poeta*, Rilke había hablado del apremio de encarar las penurias personales para pasar del lamento al examen. Las tristezas, dice, "son los momentos en que ha entrado algo nuevo en nosotros, algo desconocido; nuestros sentires enmudecen en tímido cohibimiento, todo lo que hay en nosotros retrocede, surge un silencio, y lo nuevo, que nadie conoce, se yergue en medio y calla".⁴⁸ La escritura acude, entonces, como aclaración y pensamiento de lo padecido. En su ensayo sobre la narradora Isak Dinesen, Arendt expone dramáticamente este vislumbre: "los cuentos salvaron su amor y los cuentos también salvaron su vida después del desastre. «Se puede soportar todo el dolor si se lo pone en una historia o se cuenta una historia de él.» La historia revela el significado de aquello que de otra manera seguiría siendo una secuencia insoportable de meros acontecimientos".⁴⁹

No hay que esperar de este bálsamo, no obstante, la eliminación de lo invariable. Los beneficios del contar historias tienen que ver con la objetivación, el distanciamiento de uno mismo que implica la aceptación de lo vivido, a causa de que narrar, como nombrar o explicar, es colocar algo delante, apartarlo de uno sin perder su carácter de tormento. Arendt, sobreviviente de la persecución nazi, se explaya en estos términos: "No podemos dominar el pasado más de lo que podemos deshacerlo. Sin embargo, podemos reconciliarnos con él. Y la forma de hacerlo es el lamento, que surge a partir de cualquier recuerdo. [...] Hasta donde sea

⁴⁷ *Hannah Arendt*, p. 482. trad. M. Lloris Valdés, Valencia, Alfons el Magnànim, 1993. La cursiva es original.

⁴⁸ Trad. J. M. Valverde, Madrid, Alianza, 1999, p. 78.

⁴⁹ *Hombres en tiempos de oscuridad*, p. 122. Apunta Vargas Llosa: "al escribir sobre ellas, las 'agonías' se mitigan: la literatura las exorciza o vuelve soportables" (*La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary»*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 106).

posible cierto 'dominio' del pasado, éste consiste en relacionar lo sucedido; pero dicha narración, que da forma a la historia, no resuelve ningún problema y no alivia ningún sufrimiento; no domina nada de una vez y para siempre. Por el contrario, mientras siga vivo el significado de los sucesos (y este significado puede persistir durante períodos prolongados), el 'dominio del pasado' puede adoptar la forma de una narración recurrente".⁵⁰

Evocación que puede llegar a demandar un esfuerzo excepcional, pues el objeto de la pesadumbre tiene a veces la punzada de lo intolerable. Allí está, para mostrarlo, la terrible pregunta de Adorno sobre si después de Auschwitz es posible escribir poesía.⁵¹ Quizá los versos de Anna Ajmátova, poetisa rusa que sufrió el asesinato de su marido y su hijo en manos de la policía de Stalin, puedan responder de algún modo: "Son muchas las cosas que aún debo hacer: / acabar de matar la memoria, / procurar que mi alma se vuelva de piedra, / y aprender de nuevo a vivir".⁵²

Pese a todo, la letra impresa consigue materializar el pesar y alojarlo en el mundo disponiéndolo como una parte de lo real, como un nudo en la red del mundo, visualizado para combatir la afrenta

⁵⁰ "Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing", en: *Hombres en tiempos de oscuridad*, p. 31. 'Sé leal a la historia' -aconseja Dinesen por boca de Arendt- 'Sé eterna y constantemente leal a la historia'; esto no significa otra cosa que: sé leal a la vida, no crees la ficción sino acepta lo que la vida te da, demuestra que mereces lo que sea recordándolo y analizándolo, repitiéndolo en tu imaginación; ésta es la forma de mantenerse con vida." (Ibid., p. 83)

⁵¹ La literatura judía signada por la inconmensurable tragedia del Holocausto (Primo Levi, Eli Wiesel, Paul Celan, Imre Kertész) abunda en consideraciones inquietantes al respecto, al punto de cuestionar en su conjunto si es posible mantener los ojos abiertos, la voluntad de seguir mirando, de seguir existiendo, dejando atrás o sin poder dejar atrás precisamente el inmenso cúmulo de muerte e indignidad.

⁵² *Réquiem y otros escritos*, trad. J. M. Prieto, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2000, p. 45. Una indagación estremecedora del aparentemente inhumano silencio de los sobrevivientes alemanes de los indiscriminados bombardeos aliados en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, pertenece al libro *Sobre la historia natural de la destrucción*, del escritor W. G. Sebald, ya fallecido. Dice allí: "quizá es imposible sondear las profundidades de la traumatización de las almas de los que escaparon del epicentro de la catástrofe. El derecho al silencio, que esas personas reivindicaron en su mayoría, es tan inviolable como el de los supervivientes de Hiroshima." (Trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 97)

del olvido o para invocar la justicia y el perdón.⁵³ La dignificación del pasado, por medio del relato y la remembranza, se eleva a un compromiso cívico cuando el terror ha sido no sólo personal sino colectivo. Deber encarnado con variable fortuna en las diversas comisiones de investigación que se han formado en algunos países que, en las últimas décadas, han sufrido un conflicto interno de dolorosas consecuencias. Por ejemplo, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación formada en el Perú para la documentación de las víctimas y las secuelas de la ominosa hecatombe que se extendió en el país desde los ochenta hasta los noventa, desencadenada por el grupo terrorista Sendero Luminoso. Su Informe Final dice: “El objetivo de las reparaciones simbólicas es contribuir a restaurar el lazo social quebrado por la violencia entre el Estado y las personas, a través del reconocimiento público del daño que les infligió la acción de los grupos subversivos y la acción u omisión del Estado, en la búsqueda de favorecer la reconciliación nacional y el fortalecimiento de un sentimiento de solidaridad del conjunto de la sociedad peruana hacia las víctimas. Los componentes de este programa son: gestos públicos, actos de reconocimiento, recordatorios o lugares de la memoria, actos que conduzcan hacia la reconciliación”.⁵⁴

Las ficciones prestan también una ayuda valiosa a estas obligaciones. Dice Sabato reparando en su propia vocación literaria: algunos de mis personajes, “con su soledad o su sed de infinito, con

⁵³ El *Danubio* de Claudio Magris repara en que “existen insignes páginas de tragedia, pero para quien muere o quiere morir, en el instante en que muere o quiere morir, incluso esas insignes páginas dolorosas sonarían demasiado a gloria, espantosamente inadecuadas para su dolor de aquel instante. La privación absoluta no puede hablar; la literatura habla de ella y en cierto modo la exorciza, la vence, la transforma en otra cosa, convierte su irreductible e inalcanzable alteridad en una moneda de uso corriente.” (Trad. J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 109).

⁵⁴ *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la CVR*, Lima, 2004, p. 419. Otra experiencia cercana es la recogida en Argentina por el Informe *Nunca Más* (1984) de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, presidida por Ernesto Sabato, que recogió los testimonios de sobrevivientes y testigos de las matanzas perpetradas por el régimen militar que imperó en aquel país en los años setenta.

sus angustias y ansiedades, de alguna manera continúan refugiados en algún rincón de mi propio ser, ocultándose o luchando contra otros seres, horribles o depravados, que allí también viven, pugnando por hacerse lugar, demandando piedad o comprensión. [...] En los recónditos suburbios de mi espíritu sentía que aquellas criaturas, en parte vislumbradas fuera de mí mismo, en parte agitadas en mi corazón, me demandaban eternidad y absoluto. Personajes que así reclamaban ser expresados para que el martirio de algunos no se pierda en el tumulto y en el caos, sino que pudiera alcanzar el corazón de otros hombres para repararlos y salvarlos”.⁵⁵

Los relatos de Julio Ramón Ribeyro son una muestra ejemplar de este gesto solidario. Ellos acogen la vasta república de seres privados “del festín de la vida”, los marginados por la imposibilidad de algún bien material o espiritual, cuyas derrotas reciben del autor, al menos, la reivindicación de la palabra. Dice el final del último de sus cuentos: “Llego al malecón desierto al cabo de mi largo paseo, agobiado aún por el aleteo de invisibles presencias y reconozco en el poniente los mismos tonos naranja, rosa, malva que vi en mi infancia y escucho venir del fondo de los barrancos el mismo viejo fragor del mar reventando sobre el canto rodado. Me pregunto por un momento en qué tiempo vivo, si en esta tarde veraniega de mil novecientos ochenta o si cuarenta años atrás, cuando por esa vereda caminaban Martha, Paco, María, Ramiro. Presente y pasado parecen fundirse en mí, al punto que miro a mi alrededor turbado, como si de pronto fuesen a surgir de la sombra las sombras de los otros. Pero es sólo una ilusión. Los otros ya no están. Los otros se fueron definitivamente de aquí y de la memoria de todos salvo quizás de mi memoria y de las páginas de este relato, donde emprenderán tal vez una nueva vida, pero tan precaria como

⁵⁵ “Carta desde Buenos Aires”, pp. 38-39.

la primera, pues los libros y lo que ellos contienen, se irán también de aquí, como los *otros*".⁵⁶

Como se ve, en conclusión, la narrativa en general no sólo favorece el recuerdo, la divulgación o la mera comprensión sino, al mismo tiempo, el ánimo y el enaltecimiento de lo humano.

⁵⁶ *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 749.