

Bruner, J. (2002): *La Fábrica de historias*, México,
Fondo de Cultura Económica, 2003, 11-58; y
125-146.

1. Los usos del relato

I

¿Hace falta otro libro sobre narrativa, sobre los relatos, sobre su naturaleza y el modo en que se los usa? Los oímos constantemente, los relatamos con la misma facilidad con que los comprendemos —relatos verdaderos o falsos, reales o imaginarios, acusaciones y disculpas—; los damos todos por descontado. Somos tan buenos para relatar que esta facultad parece casi tan “natural” como el lenguaje. Inclusive modelamos nuestros relatos sin ningún esfuerzo, con el objeto de adaptarlos a nuestros fines (comenzando por las pequeñas argucias para echarle la culpa a nuestro hermanito menor por la leche derramada), y cuando los demás hacen lo mismo, lo advertimos. Nuestra frecuentación de los relatos comienza temprano en nuestra vida y prosigue sin detenciones; no maravilla que sepamos cómo tratarlos. ¿En verdad nos hace falta un *libro* sobre un tema tan obvio?¹

¹ Acaso al principio podría resultar útil una historia sumaria de nuestro tema. Existe una literatura antigua, si bien escasa, sobre la naturaleza, los usos y el dominio de la literatura que comienza se-

Yo creo que sí, y justamente porque la narrativa es tan obvia, de una obviedad que casi nos deprime. Puesto que nuestras intuiciones acerca de cómo confeccionar un re-

riamente con la *Poética* de Aristóteles (Madrid, Gredos, 1974). Él estaba interesado, sobre todo, en el modo en que las formas literarias “imitan” la vida: el problema de la *mimesis*. Sobre este clásico, tendré muchas cosas que decir más adelante.

Para los estudiosos medievales la cuestión de la narrativa nunca fue un problema central, y el floreciente racionalismo del Renacimiento y el Iluminismo opacó el estudio de la narrativa; de todas formas, examinaremos en el capítulo tercero algunas opiniones prerrenacentistas sobre el tema. Tal vez haya sido Vladimir Propp quien reavivó el interés por la narrativa poco después de la revolución en Rusia. Propp era un folklorista fuertemente influenciado por el nuevo formalismo de la lingüística rusa, aun cuando era lo suficientemente humanista como para reconocer que la estructura de la forma narrativa no era una simple cuestión de sintaxis, sino que más bien reflejaba el esfuerzo de los hombres por llegar a controlar las cosas poco felices e inesperadas de la vida. Él buscaba situaciones universales representadas en el folklore de todo el mundo, con un espíritu análogo al de sus contemporáneos, los lingüistas, que iban a la búsqueda de universales puramente gramaticales. Su obra gozó de un *succès d'estime* en la Rusia posrevolucionaria, y su fama se extendió a los países de lengua inglesa cuando su *Morfología del cuento maravilloso* fue traducida al inglés (Austin, University of Texas Press, 1968, [trad. esp.: Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972]). Pero en ese libro, como en el que le siguió, *Teoría e historia del folklore*, su interés por las estructuras universales de las situaciones folklóricas le impidió indagar los distintos usos de la narrativa, más allá de los simples relatos. Pero a Vladimir Propp le corresponde todo el mérito de haber abierto los estudios modernos sobre narrativa.

De Kenneth Burke, crítico literario y estudioso enciclopédico que renovó el pensamiento de Aristóteles en su brillante volumen *A*

lato o cómo captar su “médula” son tan implícitas, tan inaccesibles para nosotros, que nos hallamos en un apuro cuando intentamos explicarnos a nosotros mismos o a

Grammar of Motives (Nueva York, Prentice-Hall, 1945) nos ocuparemos a continuación, en este capítulo. Su apasionado interés se orientaba hacia las condiciones necesarias para describir situaciones dramáticas y, como veremos luego, en la “dramaticidad” de la narrativa veía reflejada nuestra habilidad para afrontar las dificultades humanas. Es más, la morfología de las Dificultades humanas (la mayúscula es suya, no mía) todavía sirve de guía para los estudiosos de narrativa.

Pero Burke se oponía a la moda formalista de su época. En los años de posguerra el formalismo seguía en boga. El antropólogo Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, adaptó las secuencias narrativas invariables puestas a la luz por Propp a su tesis de que los relatos populares y mitos reflejan las estructuras binarias opuestas y conflictivas de las culturas que los generaron, como en el par elemental de oposición de *Lo crudo y lo cocido*, que es el título de una de sus obras fundamentales: este título refleja la contraposición primitiva entre “naturaleza” y “cultura”. Para Lévi-Strauss, el mito y el relato son manifestaciones de una cultura que llega a pactar con las exigencias contrapuestas de la vida comunitaria. La narrativa refleja las tensiones inherentes a una cultura que produce los intercambios que requiere la vida cultural.

Los años sesenta —momento en que nacieron la lingüística de Chomsky, la revolución cognitiva y la inteligencia artificial— no vieron florecer en las ciencias humanas los estudios sobre narrativa. El relato y sus formas fueron abandonados a la comunidad de los literatos y a algún historiador. Pero hubo excepciones, porque los lingüistas siempre estuvieron fascinados por la poética, y la forma narrativa es un tema clásico de la poética. Es más, un lingüista de la época, William Labov, publicó un ensayo, que se hizo famoso, sobre el tema (William Labov, Joshua Waletzky, “Narrative analysis”, en *Essays on the Verbal and Visual Arts*, al cuidado de June Helm).

algún dubitativo Otro qué es lo que conforma un relato y no —supongamos— una argumentación o una receta. Y por más hábiles que seamos al adaptar nuestros relatos a

Seattle, University of Washington Press, 1967). Labov, excelente lingüista, se interesaba sobre todo en el lenguaje de la narrativa, pero también se ocupaba de sus usos. Al igual que Aristóteles, veía en el relato el medio para comprender y llegar a pactar con lo que es inesperado, poco agradable. El hecho de que este clásico de los años sesenta se haya vuelto a publicar recientemente con comentarios (uno de los cuales es mío) como número único del *Journal of Narrative and Life History*, 7, 1997, pp. 3-38, es indicio de un renovado interés por la narrativa.

Este interés no ha dejado para crecer durante las dos últimas décadas, y se ha concentrado sobre todo en la capacidad de la forma narrativa de modelar nuestros conceptos de realidad y legitimidad. Inclusive hubo un “viraje narrativo”, guiado en gran medida por los historiadores, con mucha frecuencia en polémica con las descripciones sociológicas impersonalizadas y con las marxistas del pasado. En el ámbito de lengua inglesa, la invitación a volver a la historia narrativa llegó de estudiosos como Hayden White, Simon Schama y Arthur Danto; en Francia, de historiadores de la escuela de los *Annales* como Georges Duby y François Furet. Pero, como veremos, el viraje narrativo también influyó en muchos otros campos. ¿Acaso fue un resultado de la desilusión provocada por la historiografía, la sociología y la antropología, impersonales y estereotipadas? ¿O más bien una respuesta a la enorme suma de sufrimientos y desconsuelo personal del siglo más destructivo de la historia humana?

También el estudio de la autobiografía sufrió este viraje: la autobiografía concebida no simplemente como la descripción de las vidas “representativas” de una era, sino como expresión de la condición humana en determinadas circunstancias históricas. Críticos literarios que muy pronto se harían famosos como William Spengemann y James Olney, en los Estados Unidos y Philippe Lejeune en Francia comenzaron a explorar la biografía como forma de creación del

nuestros objetivos, advertimos el mismo embarazo cuando intentamos explicar, por ejemplo, por qué lo que cuenta Yago hace vacilar la confianza de Otello en

Yo en respuesta a las épocas históricas y a las circunstancias personales. Trataremos este tema en un capítulo posterior. *The Forms of Autobiography* de Spengemann (New Haven, Yale University Press, 1980) es un libro que contiene una excelente bibliografía de estos trabajos más antiguos, junto con un listado de referencias tan rica como para reconfortar el corazón de un estudiante avanzado. Es algo que vale la pena leer.

También los antropólogos comenzaron a recurrir a las biografías para comprender de qué modo *se deviene* un zuni o un kwakiutl. La “nueva” antropología, en especial la estadounidense, y acaso en polémica contra el estructuralismo impersonal de Lévi-Strauss, llegó a interesarse en la relación “cultura-personalidad” con un acercamiento personal antes que institucional. Si en un inicio sus estudios cargaban con la pesada impronta de la teoría freudiana, con el tiempo llegaron a dar espacio a la cuestión más general del modo en que los seres humanos crean significado en el marco de su propia cultura. Malinowski se convirtió en un héroe. Margaret Mead y Ruth Benedict se hicieron best sellers. Su antropología no se ocupaba solamente de las instituciones, sino de la gente que vive su vida. Su antropología narraba los relatos que las personas les hacían, ubicándolos en géneros comprensibles. La antropología, para decirlo con Clifford Geertz, se volvió interpretativa.

Los libros que marcan una época (como las decisiones que marcan una época en el mundo del derecho) muchas veces son útiles porque señalan las fechas a partir de las cuales calcular los cambios. Uno de estos libros fue publicado compilado por W. J. T. Mitchell con el título *On Narrative* (Chicago, University of Chicago Press, 1981); se trata de una recopilación de artículos de eminentes historiadores, todos interesados en el nuevo viraje. El estudio de la narrativa se había vuelto un campo independiente que tenía por objeto su naturaleza, sus usos, su alcance.

Desdémona. No somos muy buenos para comprender de qué modo el relato explícitamente “transfigura lo banal”.² Esta asimetría entre el hacer y el comprender nos recuerda la habilidad de los niños al jugar al billar sin tener idea de las leyes matemáticas que lo gobiernan, o también la de los antiguos egipcios, que construían las pirámides cuando aun no poseían los conocimientos geométricos indispensables.

Lo que sabemos intuitivamente basta para hacernos afrontar las rutinas familiares, pero nos brinda mucho menos auxilio cuando tratamos de *comprender* o *explicar* lo que estamos haciendo, o de someterlo a un deliberado control. Es como la facultad, celebrada por Jean Piaget, que desde pequeños nos *hacer* captar ingenuamente las categorías de espacio y número. Para que superemos esta intuitividad implícita parece hacer falta una especie de impulso externo, alguna cosa que nos haga subir un escalón. Y esto es precisamente lo que este libro quiere ser: un impulso hacia lo alto.

Y trascendió los confines académicos. La narrativa se volvió casi simbólica: el instrumento de los oprimidos para combatir la hegemonía de la elite dominante y de sus expertos; el modo de narrar su propia historia de mujer, de miembro de un grupo étnico, de desposeído. Tal populismo narrativo refleja, por cierto, la nueva política de la identidad; pero, como veremos, es sólo una parte del todo.

Una cosa se hizo evidente: contar historias es algo más serio y complejo de lo que nos hayamos percatado alguna vez.

² Tomo prestada esta bella expresión de Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1989 [trad. esp.: *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002].

¿Por qué no existen otros precedentes de este impulso? ¿Será porque los principios que están en la base de la narrativa son tan difíciles de aferrar y de formular? Acaso así sea. ¿O bien tenemos alguna razón para evitar el problema, prefiriendo convivir con nuestras vagas intuiciones? Claro está que no han faltado los genios que se ocuparon del tema, aunque hayamos tenido una tendencia a ignorarlos como a seres demasiado abstrusos o demasiado sutiles, como Aristóteles, cuya *Poética* abunda en intuiciones sorprendentes aun para el lector contemporáneo. ¿Por qué a los estudiantes no les resulta conocida su *peripéteia* tanto como la menos mágica idea geométrica de la hipotenusa de un triángulo rectángulo? La *peripéteia* describe las exactas, inmediatas circunstancias que hacen de una secuencia normal de acontecimientos un relato; por ejemplo, cuando se descubre que un físico inglés de Oxford o Cambridge, aparentemente fidelísimo a su patria, pasa secretos atómicos a los rusos, o cuando un Dios que se supone misericordioso pide de buenas a primeras al fiel Abraham que sacrifique a su hijo Isaac. Pero no toda expectativa desmentida es buena para una *peripéteia*. ¿Acaso el análisis aristotélico de las condiciones para que una *peripéteia* funcione es menos útil que la definición pitagórica de la hipotenusa como una línea que intersecta otras dos líneas que forman entre sí un ángulo recto y cuyo cuadrado es igual a la suma de los cuadrados de las otras dos? ¿Y entonces por qué recitamos mecánicamente Pitágoras a los alumnos de la primaria, mientras hacemos silencio acerca de lo que Aristóteles tiene para decir sobre la narrativa? (Nos ocuparemos un poco de las finezas de la *peripéteia*.)

Tal vez no sea solamente el carácter sutil de la estructura narrativa lo que nos impide dar el salto desde la intuición a su comprensión explícita: algo que inclusive va más allá del hecho de que la narrativa es más nebulosa, más difícil de capturar. ¿Será tal vez porque en cierto sentido el narrar no es inocente, por cierto no tan inocente como la geometría, porque está rodeado por un cierto nimbo de malevolencia o inmoralidad? Por ejemplo, en cierto modo está bien desconfiar de una historia demasiado bella. Ésta implica demasiada retórica, una cierta cuota de falsedad. Puesto que los relatos, quizá en contra de la lógica o la ciencia, tienen en conjunto la apariencia de ser demasiado sospechosos de segundas intenciones, de abrigar una finalidad específica y, en especial, de malicia.

Tal vez esta sospecha está justificada. De hecho, los relatos seguramente no son inocentes: siempre tienen un mensaje, la mayor parte de las veces tan bien oculto que ni siquiera el narrador sabe qué interés persigue. Por ejemplo, los relatos siempre empiezan dando por descontado (e invitando al lector u oyente a dar por descontado) el carácter ordinario y normal de algún estado de cosas particular en el mundo: la situación que *debería* existir cuando Caperucita Roja va a visitar a su abuela, o que debería esperar un chico negro al llegar a su escuela de Little Rock, en Arkansas, después de que el caso "Brown contra el Consejo de Instrucción" puso fin a la segregación racial. Llegados a este punto, la *peripeteia* desconcierta las expectativas: es un lobo disfrazado de abuela, o, en Arkansas, la milicia del gobernador Faubus bloquea la entrada a la escuela. El relato echó a andar, con su mensaje normativo

inicial en ciernes, contra el telón de fondo. Acaso la sabiduría popular reconoce que es mejor dejar que el mensaje normativo quede implícito, antes que correr el riesgo de una confrontación abierta sobre él. ¿Querría la Iglesia que los lectores del *Génesis* criticasen el "vacío" inicial de Cielo y Tierra, protestando *ex nihilo nihil*?

Así, los teóricos de la literatura acostumbran decir, por ejemplo, que los términos de la narrativa literaria sólo *significan*, no *denotan* en el mundo real.³ ¿Sólo los abogados o los psicoanalistas preguntarían a quién representaba en realidad el Mago de Oz! Y, sin embargo, un joven clasicista de Oxford me dijo una vez en tono de reproche que el realismo familiarista de Sigmund Freud había destruido para su generación el *Edipo Rey* como narración dramática. Y yo, al replicar, ¡no pude no protestar que lo que Freud había hecho con *Edipo Rey* hubiera podido ser aun peor para la vida familiar fuera de la escena!

En todo caso, sin importar el origen de nuestra singular reticencia, raramente nos preguntamos qué forma se le impone a la realidad cuando le damos los ropajes del relato. El sentido común se obstina en afirmar que la

³ Se trata de una reformulación de una discusión en Thomas G. Pavel, *Fictional World*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, cap. 3 [trad. esp.: *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1997]. La de Pavel es una interesante discusión sobre el problema del "sentido" y la "referencia" en la literatura de ficción. Obviamente, esta distinción fue reintroducida en la filosofía moderna por el famoso ensayo que Gottlob Frege escribió hacia fines del siglo XIX. Véase, de Frege, "Su sentido e referimento" en: *La estructura lógica del linguaggio*, al cuidado de Andre Boromi, Milán, 1973.

forma relato es una ventana transparente hacia la realidad, no una matriz que le impone su forma. No importa que todos sepamos, por ejemplo, que el mundo de los bellos cuentos está poblado por protagonistas de voluntad libre, dotados de un coraje o de un miedo o de una malevolencia idealizados a contrapelo de la intuición, y que para realizar sus intentos deben afrontar obstáculos sobrenaturales o, también, sobrenaturalmente ordinarios. No importa que inclusive sepamos —una vez más, por así decir, implícitamente— que el mundo real no es así “de verdad”, que existen convenciones narrativas que gobiernan el mundo de los relatos. De hecho, seguimos aferrados a esos modelos de realidad narrativos y los usamos para dar forma a nuestras experiencias cotidianas. Decimos que ciertas personas son Micawbers o personajes dignos de una novela de Tom Wolfe.

Recuerdo mi regreso a Nueva York de una visita a Europa, poco más de un mes después del estallido de la Segunda Guerra Mundial, en un barco que había zarpaado en Bordeaux con una carga bastante variopinta de expatriados norteamericanos que volvían a casa. Recuerdo una reseña periodística, quizás en la columna: “Talk of the Town” del *New Yorker*, que anunciaba que el barco *Shawnee*, mi barco, había llegado el miércoles anterior a Nueva York, trayendo a bordo a los personajes de *Fiesta* [*The sun also rises*], la novela de Hemingway, todavía popular en ese entonces, sobre estadounidenses cosmopolitas expatriados. Dado que durante los diez días que duró la travesía había vivido entre gente desesperada —familias que se separaban para salvarse, comerciantes que

habían tenido que abandonar sus empresas, refugiados que huían de los nazis— no pude evitar que me impactara, ya entonces, nuestra persistente tendencia a ver que la vida imita al arte. Porque yo también había recurrido a la narrativa en mi interpretación de ese viaje: ¡la travesía del *Shawnee* como otra traducción a la realidad del libro del Éxodo!

Esta capacidad que tiene el relato de modelar la experiencia no puede ser atribuida simplemente a un enésimo error en el esfuerzo humano por dar un sentido al mundo, como están habituados a hacer los científicos cognitivistas. Tampoco debe ser dejada sin más al filósofo de escritorio, que se ocupa del dilema secular de cómo los procesos epistemológicos llevan a resultados ontológicos válidos (esto es, cómo la mera experiencia nos hace arribar a la verdadera realidad). Al tratar la “realidad narrativa”, nos gusta invocar la clásica distinción de Gottlob Frege entre “sentido” y “referencia”: el primero es connotativo; la segunda, denotativa. La ficción literaria —nos gusta decir— no se refiere a cosa alguna en el mundo, sino que sólo otorga su sentido a las cosas. Y sin embargo es justamente ese sentido de las cosas, que a menudo deriva de la narrativa, el que hace posible a continuación la referencia a la vida real. Es más, nosotros nos referimos a acontecimientos, objetos y personas por medio de expresiones que los colocan ya no simplemente en un mundo indiferente, sino antes bien en un mundo narrativo: “héroes” que condecoramos por su “valor”, “contratos violados” en los que una parte no “actuó de buena fe”, y cosas semejantes. Podemos referirnos a los

héroes y a los contratos violados tan sólo en virtud de su preexistencia en un mundo narrativo. Tal vez Frege tenía la intención de decir (es ambiguo al respecto) que el sentido también brinda un medio para dar una forma experimental e inclusive para hallar aquello a lo que uno se refiere: así como Mr. Micawber, fruto de la fantasía de Dickens, nos induce a ver a ciertas personas de la vida real bajo una luz nueva y distinta, o acaso a buscar también otros Micawber. Pero me estoy adelantando. Por el momento sólo intento afirmar que la narrativa, incluso la de ficción, da forma a cosas del mundo real y muchas veces les confiere, además, una carta de derechos en la realidad.

Este proceso de "construcción de la realidad" es tan rápido y automático que muchas veces no nos percatamos de él, y lo redescubrimos con un shock de reconocimiento o nos negamos a descubrirlo exclamando: "¡tonterías posmodernas!". Los significados narrativos llegan a imponerse por sobre los referentes de historias presumiblemente verdaderas, hasta en el derecho, como en el caso del "delito de atracción", ilícito que subsiste cuando —supongamos— una persona es inducida a una situación peligrosa por una tentación irresistible creada por otra persona. De allí, y en virtud de una resolución judicial, su piscina descubierta se transforma, de lugar de inocente esparcimiento familiar, en un peligro público y ustedes son los responsables. ¿Tentación irresistible? Y bueno, no podemos definirla con precisión absoluta, pero podemos ilustrarla con una línea de antecedentes judiciales que relacionan historias a las que se presume similares. Hasta los

antropólogos se están dando cuenta de las consecuencias políticas en la vida real de su modo de contar la vida de los pueblos primitivos: de cómo, por ejemplo, el que hayan hablado de autonomía puede haber servido de justificación, por más cínica que sea, a la política de *apartheid* de Sudáfrica.⁴

Sólo cuando sospechamos que nos hallamos ante la historia incorrecta empezamos a preguntarnos cómo un relato estructura (o "distorsiona") nuestra visión del estado real de las cosas. Y finalmente empezamos a preguntarnos cómo el relato mismo modela *eo ipso* nuestra experiencia del mundo. Hasta el psicoanálisis se interroga acerca de cómo la manera en que un paciente cuenta su vida efectivamente influye sobre el modo de vivirla: el dicho de Oscar Wilde —la vida que imita al arte— trasladado al diván del psicoanalista.⁵

⁴ Véase, por ejemplo, Adam Kuper, *Culture: The Anthropologist's Account*, Cambridge, Harvard University Press, 1999 [trad. esp.: *Cultura: La versión de los antropólogos*, Barcelona, Paidós, 2001], donde se trata esta cuestión con especial cuidado y amargura, desde el momento en que Kuper es de origen sudafricano. La cuestión general del modo en que la descripción de las "culturas" influye sobre el modo en que nosotros, en el mundo tecnológico "avanzado", tratamos en realidad a los pueblos de orígenes y sistemas de creencias distintos, estalló, naturalmente, en el "escándalo de los yanomanes", en que se vio involucrado el antropólogo Napoleón Chagnon. Véase Patrick Tierny, "The fierce anthropologist", en *The New Yorker*, 9 de octubre de 2000, pp. 50-61; y Clifford Geertz, "Life among the anthros", en *New York Review of Books*, 8 de febrero de 2001, pp. 18-22.

⁵ Véase, en especial, Roy Schafer, "Narration in the psychoanalytic dialogue", en *On Narrative*, al cuidado de W. J. T. Mitchell, ob. cit.;

Pero detengámonos un poco más en los relatos de ficción y en el modo en que la narrativa crea realidades tan irresistibles como para modelar la experiencia no sólo de los mundos retratados por la fantasía, sino también del mundo real. La gran narrativa literaria restituye un aspecto inusual a lo familiar y a lo habitual "extrañando", como solían decir los formalistas rusos, al lector de la tiranía de lo que es irresistiblemente familiar. Ofrece mundos alternativos que echan nueva luz sobre el mundo real. Para efectuar esta magia, el principal instrumento de la literatura es el lenguaje: son sus traslados y los recursos con que traslada nuestra producción de sentido más allá de lo banal, al reino de lo posible. Explora las situaciones humanas mediante el prisma de la imaginación. En su mejor y más eficaz nivel, la gran narrativa marca, como la manzana fatal en el jardín del Edén, el fin de la inocencia.

Platón lo sabía, incluso demasiado bien, cuando expulsó a los poetas de su República. Y esta verdad era bien sabida, aun sin la ayuda de Platón, no menos por los tiranos que por todos los revolucionarios, rebeldes y reformistas. *La cabaña del tío Tom* no hizo menos que cualquier debate parlamentario para que se precipitara la guerra civil estadounidense. Es más, tales debates inclusive fueron prohibidos en el Congreso estadounidense después de que uno de ellos terminara a bastonazos. Todo ello otorgó la eficacia de la rareza a la notable novela de Harriet Beecher Stowe, colocando las penurias de la es-

—
y Donald Spence, *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*, Nueva York, Norton, 1982.

clavitud en una ambientación narrativa de sufrimiento aliviado por la bondad humana. Y un siglo más tarde, como veremos a continuación, fueron los novelistas y los comediógrafos de la Harlem Renaissance los que crearon las premisas para las decisiones antisegregacionistas de la Corte Suprema de los Estados Unidos en el caso "Brown contra el Consejo de Instrucción", mostrando el lado humano de la situación en que se encontraban los afroamericanos que debían padecer la mofa del discriminatorio: "separados pero iguales".

Ese clasicista que lamentaba la familiarización del mito de Edipo por parte de Freud tenía razón, no porque Freud se equivocara, sino porque había transformado a Edipo en una lección, debilitando el poder de la tragedia de crear mundos imaginarios más allá del psicoanálisis. Porque la literatura de imaginación, aunque tiene el poder de ponerle fin a la inocencia, no es una lección, sino una tentación a reexaminar lo obvio. La gran narrativa es, en espíritu, subversiva, no pedagógica.

II

Existen, por lo que parece, dos motivos para examinar de cerca la narrativa e indagar qué es y cómo funciona. Uno es controlarla y esterilizar sus efectos, como en el derecho, donde la tradición crea procedimientos para mantener los relatos de las partes en juicio dentro de límites reconocibles, o donde los estudiosos de jurisprudencia investigan las afinidades que tienen entre sí

indagatorias que constituyen una supuesta línea de precedentes (por ejemplo, cuáles son los límites de los relatos relacionados con el "delito de atracción"). También en psiquiatría existe la preocupación por el control de la narrativa, cuando hace falta incitar a los pacientes a que cuenten historias del tipo correcto si quieren sanar. El otro motivo para estudiar la narrativa consiste en comprenderla para cultivar mejor sus ilusiones de realidad, en "subjuntivizar" los pormenores obvios de la vida de todos los días.⁶ Quienes lo practican son los críticos literarios en todas sus variedades; pero también, e inclusive, los Peter Brook del momento.

Hasta hace poco tiempo las relaciones entre estos tipos de motivaciones divergentes —los fabulistas y los antifabulistas— fueron remotas, por considerarse los unos a los otros con una cierta repugnancia. Pero esta distancia ahora ha disminuido. Hoy incluso existe una nueva y respetable disciplina legal, llamada Derecho y Literatura, que estudia los dilemas comunes a ambos campos, con una Janet Malcolm, crítica y novelista que estudia los relatos judiciales, y profesores de derecho como James Boyd White que escribe agudos ensayos acerca del lugar metafórico del arco de Heracles en el derecho.⁷

⁶ Para una discusión más amplia de la "subjuntivización", véase Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986 [trad. esp.: *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1988].

⁷ Algunos ejemplos notables de esta nueva clase de estudios son James Boyd White, *Heracles' Bow: Essays on the Rhetoric and Poetics*

Sin embargo, aunque se hayan acercado, los dos campos no tienen entre sí la misma afinidad que circula —pongamos por caso— entre biología y medicina o entre física y química. De todas formas, los fabulistas y los antifabulistas por lo menos se dieron cuenta de que debían tomar cosas prestadas unos de otros; aunque no haya acuerdo acerca de la moneda en que hacer la transacción.

Algunas cosas se van aclarando. Para lograr su efecto, la narrativa literaria debe arraigar en lo que es familiar y que tiene apariencia de real. Después de todo, su misión es volver a conferirle extrañeza a lo familiar, transformar el indicativo en subjuntivo.⁸ Dónde hacerlo mejor que, por ejemplo, en la sofocante realidad de la familia misma: así, el *Largo viaje del día hacia la noche* de Eugene O'Neill comienza con banales rutinas familiares, aun-

of the Law, Madison, University of Wisconsin Press; y sobre todo el estudio "The Life of the law as a life of writing", en su *The Edge of Meaning*, Chicago, University of Chicago Press, 1985; 2001; Richard Posner, *Law and Literature: A Misunderstood Relation*, Cambridge, Harvard University Press, 1988; el número de la *Law Review* de la Universidad de Michigan dedicado a la "narrativa literaria" (87, 1989, 8); y Guyora Binder y Robert Weisberg, *Literary Criticism of Law*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

⁸ La expresión "subjuntivizar la realidad" tuvo su origen en una discusión sobre la naturaleza de la narrativa literaria en Tzvetan Todorov, *The Poetics of prose*, Ithaca, Cornell University Press, 1977. Trabajé en la idea y la usé cuando comparé la obra narrativa de James Joyce con los estudios antropológicos sobre el culto penitente en el sudoeste estadounidense (véase mi *Actual Minds, Possible Worlds*, ob. cit.); de su comparación resultaba que el primero abundaba en lenguaje subjuntivizante, mientras que los segundos virtualmente lo evitaban.

que indague las tinieblas de la locura y decadencia domésticas. ¿Y qué ambiente mejor que la sala del tribunal, con su solemne y ordenada *mise en scène* y sus procedimientos afianzados, para explorar nuestra obsesiva búsqueda de orden y justicia?

Pero aun los relatos en sede judicial, por más ligados que estén a normas procesales, precisan empezar con la evocación de realidades familiares, convencionales, ya sea para, si quiera, echar luz sobre las desviaciones de éstas. Así, los relatos judiciales también abrevan en una tradición narrativa consolidada. Como observó Robert Cover en su famoso artículo de hace una generación, "Nomos and narrative":

No existe conjunto de instituciones o prescripciones legales independientes de las narraciones o prescripciones que lo instauran y le confieren significado. Por cada constitución hay una epopeya, por cada decálogo una Escritura. Una vez que se adquiriera una concepción suya en el contexto de las narraciones que le confieren significado, el derecho se vuelve no sólo un sistema de normas a cumplir, sino un mundo en el que vivir.⁹

Y con el debido respeto por el jurado o juez, y por las obligaciones procesales del derecho en sí, durante los juicios se decide no sólo sobre la base de su mérito legal, sino también de la astucia respecto de la narración de un abogado. Por tanto, así como la ficción literaria trata con reverencia aquello que es familiar, si quiere obtener vero-

⁹ Robert Cover, "The Supreme Court, 1982 Term, Foreword: Nomos and narrative", en *Harvard Law Review*, 97, 4, 1983, pp. 4-68.

similitud, los relatos judiciales deben respetar los recursos de la gran narrativa si quieren obtener lo máximo del juez o del jurado. Un novelista amigo mío pasó algunos meses en Nápoles para "empaparse" del aspecto y los olores de esta ciudad, mientras preparaba una novela que había ambientado allí. Un abogado comprometido en una causa quizás obraría bien al hacer una inmersión en novelas y obras de teatro que tratan el tema en cuestión antes de escoger una estrategia para el proceso. Sobre ese aspecto volveremos en el capítulo siguiente.

III

Ahora quiero pasar al tratamiento de lo que Anthony Amsterdam y yo hemos llamado la "dialéctica" de lo consolidado y lo posible.¹⁰

Ya sabemos que los relatos judiciales se legitiman con invocaciones al pasado, apelaciones al precedente. No se trata, por cierto, de una circunstancia casual: nosotros tenemos muy en cuenta la previsibilidad, aunque nos protegemos de ella con argucias contra el aburrimiento. Asimismo sabemos que la ficción literaria, aunque se comporte como lo familiar, tiene el objetivo de superarlo para adentrarse en el reino de lo posible, de lo que podría ser/haber sido/acaso ser en el futuro. Estamos incluso demasiado dispuestos a suspender la incredulidad, a optar por el subjuntivo.

¹⁰ Anthony G. Amsterdam y Jerome Bruner, *Minding the Law*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

relato y memoria

Lo canónico y lo posible están en perenne tensión dialéctica entre sí. Y, en especial, esta tensión dialéctica es la que no da tregua y aflige al tercer miembro del subtítulo de este volumen: la *vida*. Pues los relatos de lo verdadero —la autobiografía y en, general, la narrativa autorreferencial— tienen la finalidad de mantener el pasado y lo posible aceptablemente unidos. En la autobiografía (o “creación del Yo”) hay una perpetua dialéctica entre ambos: “como siempre ha sido y justamente debe seguir siendo mi vida” y “como habrían podido y podrían seguir siendo todavía las cosas...”¹¹

El Yo es probablemente la más notable obra de arte que producimos en momento alguno, con seguridad la más compleja. Puesto que no creamos un solo tipo de relato productor del Yo, sino gran cantidad, de modo bastante similar a lo que dicen los versos de Eliot:

Preparamos un rostro para encontrar
Los rostros que encontramos

Y se trata de agruparlos todos en una sola identidad, poniéndolos en hilera por orden cronológico. Si tenemos que lograrlo, aunque sólo sea para satisfacernos a nosotros mismos, no podemos, por cierto, no podemos permanecer firmes en la invitación de Waller: “No indague-

¹¹ Tomo prestado el término “creación del Yo” de Paul John Eakin, cuyo penetrante libro *How Our Lives Become Stories: Making Selves* (Ithaca, Cornell University Press, 1999) seguirá ocupándonos en el tercer capítulo.

mos lo que fue/nuestro pasado deseo”. Pues lo que intentamos corroborar no es simplemente quiénes y qué somos, sino quiénes y qué podríamos haber sido, dados los lazos que la memoria y la cultura nos imponen, lazos de los que muchas veces no somos conscientes. Conciliar las ambiguas comodidades de lo familiar con las tentaciones de lo posible requiere una forma elusiva de arte y, por añadidura, un arte sutil como el de Proust en su *En busca del tiempo perdido*.

Toco aquí estos aspectos únicamente para destacar cuán perturbadas y perturbadoras son las narraciones tomadas de la vida. El derecho busca legitimarse en el pasado; la ficción literaria, en lo posible, dentro de los —únicos— límites de la verosimilitud. ¿Y qué hacer con las infinitas formas de narración por medio de las que construimos (y conservamos) un Yo? Consideraremos estos puntos en un capítulo posterior.

IV

¿Cuáles son, entonces, las cosas útiles que ya sabemos (aunque sólo sea intuitivamente) acerca de la narrativa, su naturaleza y sus usos? Permítanme que intente bosquejar algunas. Esto podría ayudarnos a localizar algunas lagunas.

En primer lugar, sabemos que la narrativa en todas sus formas es una dialéctica entre lo que se esperaba y lo que sucedió. Para que exista un relato hace falta que suceda algo imprevisto; de otro modo “no hay historia”. El

relato es sumamente sensible a aquello que desafía nuestra concepción de lo canónico. Es un instrumento no tanto para resolver los problemas cuanto para encontrarlos. El tipo de un relato lo marca tanto la situación descrita como su resolución. Contamos para prevenir con mucha más frecuencia, que para instruir.

En este sentido, los relatos son la moneda corriente de una cultura. Porque la cultura es, en sentido figurado, la que crea e impone lo previsible. Pero, paradójicamente, también compila, e inclusive tesauroiza, lo que contraviene a sus cánones. Sus mitos y cuentos populares, sus dramas y hasta sus desfiles no sólo conmemoran sus normas sino, por así decir, también las más notables violaciones en su contra. Eva tienta a Adán para probar el fruto prohibido del Árbol del Conocimiento, y la *vraie condition humaine* empieza con la expulsión del Paraíso. Uno de mis primeros recuerdos de infancia se refiere a los intentos que hacía para impulsar a mi padre a contar la “verdadera historia” de la *Expulsión del Paraíso* de Durero, de la que había una copia colgada en su estudio: ¿por qué dos figuras aterrizadas huían en tan evidente confusión? Pero sus esfuerzos por “explicar” (como si fuera poco, la desobediencia del hombre a Dios) vacilaban —y ya entonces me daba cuenta de ello— cuando llegaba a la parte en que Dios prohíbe a Adán y Eva conocer el bien y el mal. En efecto, el bufón dominical de la Italia medieval y renacentista, hoy vuelto famoso por ese talentoso mimo que es Dario Fo, provocaba exactamente el mismo titubeo al preguntar a los fieles que salían de la iglesia donde habían oído una prédica sobre la Caída: “¿Qué tiene de

→
Relatos = historia

malo conocer el bien y el mal?”. ¿Y por qué toleraban las autoridades una subversión semejante por parte de un bufón de feria, justamente en la plaza de la catedral? Si se reflexiona bien, la cultura no se orienta solamente a aquello que es canónico, sino a la dialéctica entre sus normas y lo que es humanamente posible. Y hacia allí también se orienta la narrativa.

Michael Tomasello afirma persuasivamente que lo que diferenció en su origen a la especie humana de los otros primates fue nuestra aumentada capacidad de leer las recíprocas intenciones y los estados mentales ajenos: nuestra capacidad de intersubjetividad o “lectura del pensamiento”. Es una condición previa de nuestra vida colectiva en una cultura.¹² Dudo que una vida colectiva semejante pudiera ser posible, si no fuera por la capacidad humana de organizar y comunicar la experiencia en forma narrativa. De hecho, la convencionalización de la narrativa es la que convierte la experiencia individual en una moneda colectiva que —por así decir— puede circular sobre una base más amplia que la simple relación interpersonal. La capacidad de leer el pensamiento de un otro ya no debe depender de que se comparta un nicho ecológico o interpersonal cualquiera. Depende, en última instancia, de que se comparta un fondo común de mitos, leyendas populares, “sensez”. Y dado que la narrativa popular, como la narrativa en general, está organizada por sobre la dialéctica entre normas que sustentan la expectativa y transgresiones a di-

¹² Michael Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

chas normas, que como la cultura misma evocan su posibilidad, no sorprende que el relato sea la moneda corriente de la cultura.

- ¿Qué es un relato, entonces? Sólo para empezar, toda persona acordaría en que requiere un reparto de personajes que son —por así decir— libres de actuar, con mentes propias. Si se reflexiona un instante, se convendrá asimismo en que estos personajes también poseen expectativas reconocibles acerca de la condición habitual del mundo, el mundo del relato, aunque tales expectativas pueden ser asaz enigmáticas. Y si se prosigue la reflexión, también se convendrá en que un relato comienza con alguna infracción del orden previsible de cosas; y aquí vuelve a presentarse la *peripéteia* de Aristóteles. Algo ha de estar alterado, de otro modo “no hay nada que contar”. La acción del relato describe los intentos de superar o llegar a una conciliación con la infracción imprevista y sus consecuencias. Y al final hay un resultado, algún tipo de solución.

- Otro aspecto que, por lo general, se presenta como un pensamiento añadido cuando hablamos de los cuentos: se precisa un narrador, un sujeto que cuenta y un objeto que es contado. Si uno está obligado a decir cuál es la diferencia, por lo general contesta que un cuento refleja de algún modo el punto de vista o la perspectiva o el conocimiento de mundo del narrador, es más, su “veracidad” u “objetividad”, o inclusive su “integridad”, algo que debe ser difícil de descubrir. “Pero si encuentras un cuento en una botella que el mar dejó en la orilla —me dijo una vez un muchacho de catorce años cuando le pregunté qué conforma un relato—, en ese caso no existe

narrador.” Pero, después de una breve pausa, acotó: “No, qué estúpido: entonces tienes que preguntarte quién fue el narrador, lo que es peor todavía”.

Pero me temo que nos estamos volviendo demasiado distantes, concentrándonos en el relato en abstracto. Examinemos uno real, un relato fantástico, que vale la pena mirar de cerca. El joven capitán, en *El huésped secreto* de Conrad, que está de turno solo durante la guardia de noche, encuentra de improviso frente a él a Leggatt, que trepó al barco desde el mar por la escala de cuerda que inadvertidamente se había dejado fuera de borda desde el turno de guardia anterior. Leggatt huyó del barco de Liverpool *Sephora*, recién llegado y anclado en la laguna a la espera de la marea y del que era primer oficial. El barco del capitán está anclado fuera de la laguna, en la costa de la Cochinchina, atareado en los preparativos para regresar a la patria. Se llega a saber que Leggatt estranguló a un marinero que no había desplegado una vela de trinquete durante una furiosa tempestad, en el transcurso de su turno de guardia y que después había realizado él mismo la maniobra, salvando el barco. Por ese crimen había sido puesto en prisión en la celda del *Sephora*, de donde se había evadido hacía tan sólo nueve horas, arrojándose al mar y nadando hasta aferrarse a la escala de cuerda que oscilaba a lo largo del casco del barco del joven capitán. Éste es el comienzo: el acontecimiento inesperado.

Tocado por la confesión de Leggatt, que es joven como él, el capitán lo lleva bajo cubierta, y lo esconde en su cabina hasta que la nave iza velas rumbo a su patria. Es una noche oscura y calma, con muy poco viento. El ca-

pitán arriesga una primera maniobra para acercar el barco lo más posible a costa, de modo que Leggatt, el "huésped secreto", pueda bajar al mar sin ser visto y nadar a tierra; después da orden de maniobrar a mar abierto. ¿Pero acaso el barco ya está en un punto muerto, destinado a encallar en la orilla? Es un sombrero de alas anchas que flota en el agua el que hace que el capitán comprenda que el barco ha virado y se dirige a aguas seguras —el sombrero que le había regalado a Leggatt antes de que se tirara al mar, para que lo protegiera del sol tropical—. Con el barco fuera de peligro, el capitán se asoma al puente de popa, desde donde puede ver: "a mi otro yo que se había tirado al mar para ir al encuentro de su expiación: un hombre libre, un magnífico nadador que huía lejos, hacia un nuevo destino".

Como muchos escritos de Conrad, *El huésped secreto* se presta a distintas lecturas. Pero, sin importar el modo en que se lo lea, su esqueleto narrativo lo mantiene compacto: la activa preparación de una nave para el viaje de vuelta, con sus detalles aparentemente familiares, la brusca interrupción causada por la llegada de Leggatt, la desesperada pero incierta maniobra hacia tierra para permitir que Leggatt se salve nadando. Pero por más familiar que sea la secuencia, los interrogantes abundan. ¿Por qué el capitán a bordo toma a Leggatt, lo esconde, y pone en riesgo su reputación dando refugio a un criminal? ¿Y por qué arriesga su carrera, llevando el barco tan cerca de la orilla con tan poco viento, cuando sabe que Leggatt nadó nueve horas para llegar del *Sephora* a su nave? ¿Qué hace tan irresistible a un "huésped secreto"?

La resolución del relato, como todo lo demás, está grávida de dilemas. ¿Por qué es salvado el joven capitán por ese sombrero de alas anchas, por esa señal de generosidad hacia su secreto Otro? Las resoluciones narrativas naturalmente varían de lo banal a lo sublime; pueden ser interiores, como una descarga de conciencia, o exteriores, como una fuga lograda. Una saludable reparación de lo que la *peripéteia* quebró será quizás el alma de las "aventuras de la vida real" y de los cuentos para jóvenes de otro tiempo; pero con el desarrollo de la novela —que cuenta con apenas dos siglos— las resoluciones, como la literatura en general, se han introvertido cada vez más. La acción del relato no lleva tanto a recomponer el estado canónico, antes turbado, de las cosas, como a la intuición epistémica o moral de aquello que es inherente a la búsqueda de tal recomposición. Puede ser que se trate de una cosa adecuada para nuestra época, aunque por cierto no nueva. Si, por ejemplo, se puede afirmar que *La montaña mágica* o *Muerte en Venecia* de Thomas Mann obtienen su fuerza a partir de una resolución interior de la *peripéteia*, lo mismo puede decirse de *Edipo en Colono* de Sófocles, de hace dos mil años. La narrativa literaria puede seguir muchas modas, pero las innovaciones profundas son contadas.

Dejé de lado una última característica de los relatos, la coda, una valoración retrospectiva de "qué puede significar el relato", que sirve también para traer de vuelta al oyente desde el allí-y-entonces de la narración al aquí-y-ahora en que se narra el relato. En mis conversaciones sobre qué constituye un relato, pocas personas hablaban de

ella; y eso no sorprende: es probable que en su opinión la coda sea lo que viene *después* del relato. Una coda puede ser explícita como la moraleja de una fábula de Esopo: "tanto va la gata al tocino...". Pero también puede ser como las palabras conclusivas del joven capitán sobre Leggatt que se salva en la orilla: "Mi huésped secreto... un hombre libre, un magnífico nadador que huía lejos, hacia un nuevo destino".

Yo, que soy un lector, nunca sabré por qué Conrad pone estas últimas líneas en boca del joven capitán. Pero así son las codas. Hemos superado a Esopo: la gran narrativa es una invitación a encontrar problemas, no una lección acerca de cómo resolverlos. Es una profunda reflexión sobre la condición humana, sobre la caza más que sobre la presa.

V

Durante cerca de una década enseñé en el seminario de una escuela de derecho con mi colega Anthony Amsterdam una materia, algo así como "la interpretación legal y otras formas de interpretación". Amsterdam propuso que nuestros estudiantes pusieran en escena e interpretaran breves narraciones, trabajando en grupos de tres. Nosotros asignábamos un texto y nuestros estudiantes lo transformaban en un drama de tres personajes. Uno de los textos era el capítulo 22 del Génesis, la tremenda historia de Abraham llamado al monte Moriah, donde Dios le ordena que mate a su pequeño hijito Isaac, or-

den que Abraham acepta. El Señor, convencido por la fe y la devoción de Abraham, le ordena que desista de hacerlo y declara que, desde entonces, los hijos de Israel serán sus elegidos. Sólo tres personajes: Abraham, Isaac y el Señor.

Un grupo de estudiantes representó a Dios como un narcisista y a Abraham como un adulón servil; todo avanza dentro de las reglas, hasta que Isaac, representado como un pequeño granuja, escarnece al Señor como a un prepotente que impuso un "contrato bajo coacción", del que debería avergonzarse. "¿Con todo tu poder?" Otro grupo representó a Isaac descargándose contra Dios y su padre por no haber consultado a su madre Sara. ¿No había sido el mismo Señor el que la había bendecido en la vejez con el nacimiento de Isaac? ¿Y ahora sale con ésas? ¿Qué es esta estúpida arrogancia patriarcal, esos jueguitos del Señor para probar su fidelidad? Y seguían: y aquí tenemos lo que sucede cuando Dios, como un soberano positivista a lo Austin, dicta sus reglas sin que nadie lo contradiga. Los estudiantes del seminario hacían las veces de críticos, amén que de actores (en esa tierra de nadie en que los abogados pasan gran parte de su vida). ¿Qué alcance enorme tiene ese breve episodio del Génesis!

Los estudiantes nos dijeron en más de una ocasión que los pequeños dramas presentados por sus grupos, con frecuencia, los habían "sorprendido". Yo sospecho que sus breves incursiones en la "dramaturgia con tema fijo" los habían hecho tomar conciencia de cuántas cosas sabían, más de las que creían, y en qué modos singulares llegaban a saberlo. No tanto sobre el derecho, como sobre el poder

de la narrativa —mimada, representada— de expresar ideas, ocultas por la convencionalidad cotidiana, al pensar y hablar acerca de las cosas. Este poder parecía abrir algunos mundos posibles. Hasta cuando leían relatos judiciales.

Así volvemos al singular dilema de “qué sabemos” acerca de la narrativa. Si bien en nuestro fuero íntimo sabemos que las historias se *crean*, no se *encuentran* en el mundo, no podemos prescindir de dudar al respecto. ¿Es el arte el que imita a la vida, la vida la que imita al arte, o existe una vía de ida y vuelta? Aun en el caso de las obras de imaginación nos preguntamos sobre qué se basa el argumento, como si no fuera posible simplemente inventar alguna cosa. Para usar la aguda expresión de Michael Riffaterre: “la *fiction* pone en evidencia el carácter imaginario de una historia [...], por lo tanto, la verosimilitud misma implica lo imaginario”.¹³ Pero también podríamos agregar que la verosimilitud aumenta al cumplir (a menudo con gran astucia) las reglas del género, lo que hace que comprendamos cuán convencionales son nuestras ideas acerca de la realidad. Por ejemplo, el héroe protagonista de la tragedia debe sufrir su ruina a causa de las mismas virtudes que desde el principio lo hicieron un héroe, como nos enseñó Aristóteles hace ya tanto tiempo. Tan arraigadas están esas reglas relativas al género que basta con cumplirlas para hacer más naturales los relatos surgidos de la fantasía.

¹³ Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, p. 15. Su libro es una profunda indagación del modo en que el novelista crea la ilusión de realidad.

La narrativa sufre, entonces, un dilema ontológico: ¿las historias son reales o imaginarias? y ¿cuánto rebasan nuestra percepción y memoria de las cosas de este mundo? Y, en realidad, ¿la percepción y la memoria son piedra de toque de lo real, o bien son, a su vez, artífices al servicio de la convención? Este tema será tratado en detalle en el capítulo tercero; pero, entre tanto, la respuesta sencilla es que los recuerdos basados sobre evidencias oculares o aun sobre repentinas iluminaciones están al servicio de muchos patrones, no sólo de la verdad.

Nosotros tratamos de domeñar este dilema admitiendo —y es bondad nuestra— que en efecto los relatos siempre son narrados desde alguna perspectiva en especial. El relato del triunfo del vencedor es el del fracaso del derrotado, aunque ambos hayan combatido en la misma batalla. Ni siquiera la historiografía, como nos repiten los historiadores desde hace ya una generación, puede sustraerse a la perspectiva que domina su exposición narrativa.¹⁴ Denunciar una perspectiva no hace más que reve-

¹⁴ Uno de los más profundos y penetrantes análisis del papel de la narrativa en el modelado de la historiografía es anterior (y quizás mostró el camino) al interés de los contemporáneos en este tema. Se trata del ensayo de Louis O. Mink, “Narrative form as a cognitive instrument”, en *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, al cuidado de R. H. Canary y H. Kozicki. Madison, University of Wisconsin Press, 1978. Obviamente se podría señalar que la afirmación de Ranke según la cual la historia es una descripción de cómo todo suceso es percibido más que cómo “es” *eo ipso* es la que dio el impulso al “movimiento narrativo” en la historiografía. Sin lugar a dudas, la escuela histórica francesa de los *Annales*, con su distinción entre *Annales* semejantes a listados y su transformación en *chroniques*

lar otra. Y, por más saludable que pueda ser como ejercicio crítico, esta denuncia no produce necesariamente una versión de la realidad por encima de las perspectivas, una vez admitido que una versión semejante llega a estar en algún momento a nuestro alcance. Y así es que nos consolamos concluyendo que es la conciencia de las perspectivas alternativas, no la mirada desde el Olimpo, la que nos hace libres de crear una visión correctamente pragmática de lo Real.

La historia de las epidemias nos ofrece un espeluznante ejemplo de este dilema. En las zonas más pobres de Inglaterra cada año mueren 80 mil personas más que en las zonas más ricas: número que supera muy largamente el total de muertos de sida desde que este mal empezó a difundirse en Inglaterra, hace más de una década. Esta acentuada mortalidad no constituye una epidemia porque la pobreza no es pertinente a la "historia" de las epidemias; no es lo suficientemente "contagiosa" para ser incluida en ella.¹⁵ ¿Por qué no reescribimos entonces la

afines a relatos y, finalmente, en *histoires* de tono más épico, contribuyó notablemente a nuestro interés actual por la narrativa en la historiografía, acaso con mayor exactitud por la historiografía como narrativa. Como consta en la nota 1, el libro *On Narrative* de Mitchell fue el que despertó el interés de los historiadores por la narrativa; ese volumen incluía ensayos de estudiosos reconocidos como Hayden White, Paul Ricoeur, Louis Mink, Marilyn Robinson Waldman. Veinte años más tarde, en 2001, el congreso anual de la American Historical Association se dedicó a: "La narrativa en la historiografía".

¹⁵ El ejemplo citado proviene de una reseña de Helen Epstein ("Life and death on the social ladder", en *New York Review of Books*, 16 de julio de 1998, pp. 27-29) al libro de Richard G. Wilkinson,

historia de las epidemias haciendo que incluya el efecto devastador de la pobreza? La respuesta naturalmente es simple: porque la historia de las epidemias la cuentan los médicos epidemiólogos, no los economistas o reformistas.

Pero descubrir (o modificar) la perspectiva de una historia, aunque ofrezca quizás un cierto alivio temporario al dilema ontológico, crea uno que le es propio. ¿De quién es la perspectiva, y con qué finalidad se hipoteca, ontológica o políticamente, su relato? En el mundo medieval, los sacerdotes enseñaban a los creyentes cómo entender las historias de la Biblia, según la interpretación *literalis*, *metaphora*, *analogia* o *anagogia*: en sentido literal, metafórico, por analogía o en algún sentido místico. Cuál era la historia "real" no quedaba claro, aunque los teólogos medievales tenían sus disputas internas sobre el asunto. En nuestra era científica nosotros tenderíamos probablemente a la interpretación *literalis*: si los arqueólogos bí-

Unhealthy Societies: The Afflictions of Unequality, Londres, Routledge, 1996 [trad. esp.: *Las desigualdades perjudican: jerarquías, salud y evolución humanas*, Barcelona, Crítica, 2001]. Puede resultar interesante el hecho de que, al tratar el ejemplo Epstein intente "colmar" la distancia entre pobreza y longevidad citando los padecimientos somáticos producidos en quien vive por debajo de la línea de pobreza. Aun para un crítico de su nivel, el impacto —del tipo de la epidemia— de la pobreza no es convincente, a menos que se pueda relevar su efecto en los datos relacionados con la nutrición o las enfermedades. De todas formas, para hacerle justicia, ella también cita las tesis menos "contagiosas" de Robert Karasek y Toeres Theorell sobre el estrés causado por el bajo nivel de las condiciones de trabajo (véase su *Healthy Work: Stress, Productivity, and the Reconstruction of Working Life*, Nueva York, Basic Books, 1990).

blicos hallaran las piedras y los huesos de la batalla de Jericó, la harían "real".

Una variedad bastante especial del dilema perspectivista resulta del hecho aparentemente inocente de que las historias (lo que una vez más entra en las cosas evidentes e intuitivas que sabemos sobre la narrativa) se transmiten de persona a persona, y su tendencia y credibilidad dependen de las circunstancias en que son contadas. Como los actos lingüísticos, una historia es una locución, pero también tiene un objetivo: aquello que un hablante pretendía al contarla a tal oyente en tal circunstancia. Los filósofos llaman a este tipo de objetivo de una locución "fuerza ilocutoria".¹⁶ ¿Acaso el hablante trata de confortar al oyente, de engañarlo, de venderle mercadería política (como esos antropólogos con complejo de culpa, preocupados por celebrar mucho, en los informes sobre sus trabajos de campo, los "modos simples" de los pueblos primitivos), o qué otra cosa? La intención narrativa naturalmente es un punto importantísimo en el ámbito judicial, ya que de su resolución dependen muchas cuestiones legales, como la determinación de la intención defraudatoria. Los New Critics de la generación

¹⁶ La fuerza ilocutoria de un enunciado es ilustrada por un ejemplo. La locución: "¿Podrías tener la gentileza de abrir la ventana?" no se concibe como un literal pedido de información respecto de los límites de tu compasión. Es, antes bien, un pedido de abrir la ventana, dirigido a ti. La teoría de los actos de habla, en la que se desarrolló la idea de eficacia ilocutoria, es bien ilustrada por John Searle, *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969 [trad. esp.: *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980].

pasada la tomaban como irrelevante en literatura: no importaba *por qué* Herman Melville había escrito *Moby Dick* o Joseph Conrad *El huésped secreto*. Con todo, aunque acuerde con esta invitación, no quiero perder de vista, tampoco en literatura, la cuestión de la intención, por razones que espero aclarar en breve.

Las historias, por último, brindan modelos de mundo, y también ésta es una de las intuiciones que todos conocemos en nuestro fuero íntimo. Los casos judiciales del pasado son tomados como modelos para conformar la jurisprudencia actual en cuanto precedentes. El relato mítico del mundo antiguo, tan celebrado en los escritos de Werner Jaeger y Jean-Pierre Vernant, era concebido como modelo de vicios y virtudes.¹⁷ Narrar una historia ya no equivale a invitar a ser como aquella es, sino a ver el mundo tal como se encarna en la historia. Con el tiempo, el compartir historias comunes crea una comunidad de interpretación, cosa de gran eficacia no sólo para la cohesión cultural en general, sino en especial para la creación de un complejo de leyes: el *corpus juris*.

¹⁷ Véase en especial el volumen, de 1983, de Jean-Pierre Vernant *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1965. Aunque clasicista, Vernant ejerció un poderoso influjo sobre la escuela francesa de los *Annales*. Una observación interesante sobre la historiografía convencional nos es concedida por el hecho de que el grupo que habría de fundar la escuela de los *Annales*, incluyendo a Vernant, Duby y otros, militó entre los *maquis* de la Resistencia francesa. Vernant observó una vez, durante una conversación conmigo, que vivir en la clandestinidad daba una clara idea de la fragilidad de todas las descripciones de los sucesos, hasta modificar el sentido mismo de identidad.

¿Pero qué tipo de modelos son los relatos? ¿De qué manera simbolizan el mundo más allá de las cosas específicas a las que se refieren directamente? ¿De qué manera *El huésped secreto* de Conrad simboliza hechos del mundo de tierra firme de sus lectores? Seguro, sobre todo, en cuanto a metáfora. Y es el obsesivo poder de la metáfora el que da al relato su impulso más allá de lo específico, su impulso metafórico.

¿Pero qué modelan metafóricamente los relatos? No un simple acto humano, por cierto: Heracles que limpia los establos de Augías o Prometeo atado a un peñasco. Las historias son como *Doppelgänger* que operan en dos mundos: el primero, un paisaje de acción en el mundo; el otro, un paisaje de conciencia, donde se representan los pensamientos, los sentimientos y los secretos de los protagonistas de la historia. En el paisaje de la acción, he aquí la gran flota lista para la expedición contra Troya para vengar a Menelao, detenida por la calma chicha. Agamenón, el general en jefe, es invitado a sacrificar a Ifigenia si quiere tener vientos a favor. Y he aquí, ahora, el paisaje de la conciencia. Agamenón resuelve su dilema convenciéndose de que su amada Ifigenia está orgullosa de ser sacrificada por tan noble causa; su mujer Clitemnestra está convencida de que Agamenón es víctima de su delirio de grandeza. La flota zarpa. Troya es humillada y saqueada y el mundo sigue su marcha. Pero Clitemnestra no perdona, y es el combate a muerte en este plano de la conciencia el que confiere a las acciones su impacto dramático: probablemente comenzando por la maldad de Agamenón, que en su encuentro con Clitemnestra lleva

en el carro a su presa troyana, Casandra, para seguir con Clitemnestra, que se venga dándole muerte, ayudada por su amante Egisto, y con la muerte de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes, cuya hermana, Electra, finalmente queda presa de la angustia. También Esquilo que en su trilogía, la *Orestíada*, transmite la perpetua y siempre renovada maldición de la casa de Atreo, condenada a la destrucción, queda al fin sin esperanzas. Lo máximo que puede hacer, pero recién hacia el final de la última tragedia de la trilogía, las *Euménides*, es mostrar a Atenea, que interviene en persona, con la propuesta de fundar la ciudad de Atenas, donde los tribunales (en el paisaje de la acción) impedirán que la venganza (en el paisaje de la conciencia) tome una vez más el predominio. “Son tonterías—dijo uno de mis alumnos—. ¿Qué va a hacer Atenea con esas Furias: unas señoras bien que toman el té?”

Forma parte de las historias bien construidas mantener estos dos paisajes imbricados, de modo que no se puedan separar quien conoce y lo conocido. En la tragedia de Esquilo no hay una Ifigenia objetiva y aislada, por más reales que puedan ser sus acciones y las consecuencias de éstas, y por más definitiva que sea su muerte sacrificial. No existe plenamente por fuera de las mentes inflamadas de Agamenón y Clitemnestra, sus padres, y cuando ambos son asesinados por venganza, subsiste en la mente turbada de su hermana Electra. Porque una narración modela no sólo un mundo, sino también las mentes que intentan darle sus significados. Pero este incesante dualismo no se limita al teatro y a la narrativa: también atormenta al abogado que relata sus historias

judiciales y al autobiógrafo que busca construir un Yo.¹⁸
 ¡Pero ya nos estamos anticipando demasiado!

VI

Una última pregunta antes de que nos vayamos. ¿Por qué usamos la forma del relato para describir acontecimientos de la vida humana, incluidas las nuestras? ¿Por qué no imágenes, o listados de fechas y lugares, o los nombres y las cualidades de nuestros amigos y enemigos? ¿Por qué esta predilección, aparentemente inadecuada, por el relato? ¿Cuidémonos de las respuestas demasiado fáciles! Incluso la etimología nos advierte que *narrar* deriva ya del *narrare* latino, ya de *gnarus*, que es “aquel que sabe de un modo particular”; lo que nos hace pensar que relatar implica ya un modo de conocer, ya un modo de narrar, en una mezcla inextricable.¹⁹

¹⁸ Acerca de este punto importante véase Susan Engel, *Context is Everything*, Nueva York, Freeman, 1999; Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, ob. cit.

¹⁹ Dediqué gran cantidad de horas y mucha tinta a esta difícil cuestión; pero las respuestas que encontré no me satisfacían. Tampoco el modo en que encaré el problema: por ejemplo, comparando la modalidad narrativa del pensamiento con la lógico-paradigmática (véase, por ejemplo, el capítulo 10 de mi *Actual Minds, Possible Worlds*, ya citado). Mi acercamiento en el presente volumen deja a sus espaldas ese viejo método comparativo; ¡qué venga el que quiera! Véase el capítulo cuarto.

La narrativa nos ofrece, por sólo nombrar una cosa, un medio flexible y de fácil acceso para tratar los inseguros resultados de nuestros proyectos y de nuestras expectativas. Como por lo general se ha observado, desde Aristóteles a Kenneth Burke, el impulso hacia la narrativa lo da una expectativa truncada: la *peripéteia*, como la llama Aristóteles, o la Dificultad, con D mayúscula, como la llama Burke. La expectativa, naturalmente, caracteriza a todos los seres vivos, aunque varíe en cuanto a sofisticación y al lapso de tiempo que abarca. Su expresión típicamente humana es el proyecto: escoger los medios apropiados, a menudo contingentes, de alcanzar nuestros objetivos. Un terceto de científicos de renombre escribió hace una generación un libro precursor de título *Proyectos*, que defendía vigorosamente el “proyecto” como la unidad neuropsíquica elemental por antonomasia de la conciencia y de los actos del hombre.²⁰

Pero proyectar requiere expectativas bastante afianzadas acerca del modo en que reaccionarán los demás, ya que pocas veces actuamos en completa soledad. Quizá “a menudo nuestros mejores proyectos se malogran”, como resuena la advertencia que nos dio en los días de escuela la poesía de Walter Scott; pero la prosaica verdad es que, gracias al poder normalizador de la cultura, nuestros proyectos suelen concretarse bien y en plena tranquilidad. Pero es nuestro talento narrativo el que nos da la capacidad de encontrar un sentido en las cosas cuando no lo tienen.

²⁰ George A. Miller, Karl A. Pribram y Eugene Galanter, *Plans and the Structure of Behavior*, Nueva York, Holt, Rinehart, Winston, 1960 [trad. esp.: *Planes y estructura de la conducta*, Madrid, Debate, 1993].

Para dar un ejemplo típico, nosotros hacemos una pasada por el almacén y conseguimos lo que habíamos ido a comprar. "*Ecco fatto*", como se dice en italiano [en español, "Listo el pollo"]. Y nos olvidamos del asunto. Pero aún recuerdo un episodio que aportó el núcleo de lo que ahora se ha vuelto un espléndido relato histórico *kitsch*. Mi mujer y yo estábamos en Florencia en descanso sabático, y ella estaba preparando la cena. "Por favor, baja a lo de Maurizio a buscar un poco de esa buena carne picada, para un antipasto." Yo fui, recorriendo via Masaccio hasta el negocio de Maurizio, que estaba detrás del mostrador, y le señalé la que en mi opinión era la salsa picante de siempre, la de la vidriera. "No, no, no es ésta. A la señora profesora ésta no le gusta", dijo Maurizio y, abriendo la heladera, tomó la preferida por mi mujer.

La narrativa "histórica" que echó a andar a partir de esa pequeña escena parece infinita. Y abarca cosas como el sitio central de la familia en la cultura italiana, el primado de la mujer en la vida familiar, y se remonta además al pasado, desplegando la extraordinaria elegancia del Spedale degli Innocenti de Brunelleschi, el albergue de los expósitos construido para proteger a las madres de la vergüenza de un hijo ilegítimo. Transformé la controrden de Maurizio en un episodio de historia italiana, que además abarca la lucha de un ministro de salud que, en ese entonces, era blanco de todas las críticas por haber intentado reformar una situación en la que la salud pública estaba amenazada por el comportamiento prepotente de los "barones" del *establishment* médico.

Jorge Mendoza García

En todo caso, aunque haya saldado largamente las cuentas con esa "confrontación" más bien conmovedora acerca de la salsa en el negocio de Maurizio, ahora estoy más preparado para sorpresas, sin importar qué me suceda y dónde vaya a hacer las compras. ¿Serán los relatos parte de nuestro bagaje para afrontar las sorpresas?

Obviamente la falibilidad de nuestros proyectos no depende solamente del hecho de que no sabemos lo suficiente. También deriva del modo en que conocemos las cosas. Y no porque seamos "humanos, demasiado humanos" y modelemos el conocimiento sobre la base de nuestros deseos y miedos. No somos "máquinas estadísticas" precisas, estamos sujetos a errores de inferencia cuyos listados constan hasta la náusea en la literatura acerca de las "tendencias humanas al error": errores al juzgar a los demás, al elegir inversiones, al predecir resultados en general. En consecuencia, los agentes de cambio disponen de otras tantas historias para "explicar" por qué el título que ellos recomendaban no funcionó (tantas como les habrán contado a ustedes para convencerlos cuando les dijeron que iban a dar buenos frutos). Se podría afirmar además, con alguna justificación, que la ciencia de la estadística fue inventada para salvarnos de nuestra bien conocida debilidad por los pronósticos. Pero aun así, si bien indudablemente nos dejamos llevar por nuestros deseos y esperanzas, y nuestros proyectos sin lugar a dudas son desfigurados por los errores celebrados por los psicólogos, no menos que por los economistas, aprendemos a jugar a favor y en contra y a hacer una apuesta segura. Y al hacerlo nos guía la capacidad de narrar his-

torias posibles. Dado que contar historias y compartirlas nos adiestra para imaginar qué podría ocurrir si...

Permítaseme agregar una alusión que interesa a lo dicho hasta ahora. Nosotros, los seres humanos, estamos sobre todo enormemente especializados en adaptarnos al estado habitual de las cosas que nos rodean: es lo que desde hace mucho tiempo los psicólogos llaman "nivel de adaptación". No prestamos más atención y activamos el piloto automático. Pero un siglo de brillantes estudios neurofisiológicos también confirmó que, allí donde nos adormecemos ante la monotonía, nuestra atención se especializa en mantenernos alerta frente a las desviaciones de la rutina. Lo inesperado nos alarma como ninguna otra cosa en el mundo. Es más, una generación atrás, algunos neurofisiólogos obtuvieron premios Nobel por haber descubierto que los mensajes sensoriales se transmiten no sólo por los habituales conductos sensoriales, sino que también son llevados al cerebro por otra vía, el sistema reticular ascendente, cuya principal función es la de despertar la corteza, desalojar al tipo monótono de ondas en las que el Ello se demora cuando estamos confortablemente aburridos.

¿Pero qué tiene que ver todo esto con nuestra propensión a la narrativa? La narrativa es el relato de proyectos humanos que han fracasado, de expectativas desvanecidas. Nos ofrece el modo de domeñar el error y la sorpresa. Llega a crear formas convencionales de contratiempos humanos, convirtiéndolos en géneros: comedia, tragedia, novela de aventuras, ironía, o no importa qué otro formato que pueda aligerar lo punzante de lo fortuito

que nos ha tocado en suerte. Y al hacer esto, las historias reafirman una especie de sabiduría convencional respecto de aquello cuyo fracaso se puede prever y de lo que se podría hacer para volverlo a sus cauces o para dominarlo.

La narrativa realiza estos prodigios no sólo a fuerza de su estructura *per se*, sino también de su flexibilidad o maleabilidad. Los relatos no sólo son productos del lenguaje, tan notable por su extrema fecundidad, que permite narrar distintas versiones, sino que el narrarlas muy pronto se torna fundamental para las interacciones sociales. ¡Qué rápido hace el niño para aprender la historia correcta para cada ocasión! En este sentido, el relato se imbrica con la vida de la cultura, e inclusive se vuelve parte integrante de ella.

VII

Efectivamente los niños entran muy pronto en el mundo de la narrativa. Ellos desarrollan a la par de los adultos expectativas acerca de cómo debería ser el mundo, y también sus expectativas muestran particulares prevenciones. Y, como los adultos, son sensibilísimos a lo inesperado, incluso atraídos por lo que les resulta extraño. La fascinación de lo imprevisto impregna sus primeros juegos. Por ejemplo, comprenden con facilidad y aman los mudos dramas de lo inesperado interpretados para ellos por los adultos —como el juego del *peekaoo**— y eso a una edad en

* Esconderse y luego aparecer súbitamente. Jugar al escondite. [N. del T.]

que todavía no poseen las palabras suficientes para contar o comprender las historias. Disfrutaban la repetición, como en el juego antes mencionado, en el que inclusive parecen gozar con la repetida sorpresa fingida por su compañero de juego adulto.²¹ Pero hay que destacar que, si bien las sorpresas rituales los embelesan, la cosa real puede provocar sus lágrimas, lo que hace pensar en una especie de precocidad narrativa o escénica ya casi desde el nacimiento.

Se me permitirá ilustrar de qué modo se sigue expresando esta precocidad narrativa. Hace varios años estudié junto con algunos colegas los soliloquios de Emmy, una niña estadounidense sumamente vivaz, antes de dormirse, recogidos por sus padres antes de que ella cumpliera tres años con un grabador escondido bajo la cama: grabaciones de sus fantasías cuando, después de que la hubieran dejado sola en su cama, todavía no conciliaba el sueño.²² Los soliloquios no se referían solamente a los acontecimientos habituales del día: antes bien, Emmy siempre parecía tener una atracción por lo inesperado, por lo que la había sorprendido y tomado impreparada.

²¹ El juego repetido del *peekahoo* adquiere una sutileza, aun en su estandarización, que no deja de sorprender, incluso en el caso de niños pequeños. Véase Jerome Bruner y Virginia Sherwood, "Early rule structure: the case of 'Peekahoo'", en *Life Sentences: Aspects of the Social Rule of Language*, al cuidado de Ron Harré, Nueva York-Londres, Wiley, 1976.

²² Jerome Bruner y Joan Lucariello, "Monologue as narrative recreation of the world", en *Narratives from the Crib*, al cuidado de Katherine Nelson, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 73-97.

Estas pequeñas sorpresas la inducían a hablar del modo en que había afrontado algunas semejantes en el pasado o habría de afrontarlas "mañana". Se ocupaba de la exactitud a tal punto que llegamos a creer que su progreso en la capacidad lingüística se debía a algún tipo de impulso narrativo. De algún modo Emmy parecía "saber" qué servía para contar una historia aun antes de poseer la competencia gramatical indispensable para contarla correctamente. Era como si una sensibilidad narrativa guiara su búsqueda de las formas sintácticas apropiadas.

¿Acaso esa sensibilidad se arraiga en algún interés nuevo por la destrucción de expectativas afianzadas por obra de circunstancias inesperadas? No tenemos noticia de nada semejante en los primates superiores, a no ser tal vez en el caso de que el hombre los haya domesticado, como en el notable caso de Kanzi, tan atentamente estudiado en Atlanta por Sue Savage-Rumbaugh y su grupo.²³ No es que lo inesperado no despierte la curiosidad de los primates inferiores: sólo que éstos muestran escaso interés en repetirlo o ritualizarlo como hacemos nosotros y nuestros niños.

Por ende, parece que ya desde nuestro nacimiento tenemos una cierta predisposición, un conocimiento íntimo de la narrativa.

²³ Sue Savage-Rumbaugh, J. Murphy, R. A. Sevcik, K. E. Brakke, S. L. Williams y Duane Rumbaugh, "Language comprehension in ape and in child", en *Monographs of the SRCD*, núm. de serie 233, 58, 1993, nn. 3-4.

VIII

Por último volvamos a lo que anteriormente llamé el “impulso metafórico” de las historias. No hay duda de que las lenguas naturales ofrecen un magnífico instrumento para representar y expresar las cosas en forma de relato. Su gramática de sentido común (la que usualmente los lingüistas llaman “gramática de casos”) capta con facilidad las distinciones narrativas esenciales, como: “quién le hizo qué a qué otro, con qué objetivo, con qué resultado, en qué situación, en qué sucesión temporal y con qué medios”. No existe lengua conocida que no posea “marcadores de caso” diferenciados para elementos narrativos esenciales como el agente, la acción, el objeto, la dirección, el aspecto, y así sucesivamente, codificados en alguna versión de lo que en la escuela llamábamos “partes del discurso”. La gramática de casos facilita la narrativa aproximadamente del mismo modo en que una zapa o una azada facilitan que uno excave.

¡Pero no se pueden narrar historias si sólo se conoce la gramática de casos! Se requiere algo más, algo específico, que capte los acontecimientos humanos en el transcurso del tiempo. Algunos estudiosos sumamente agudos inclusive plantearon la hipótesis de que existe una suerte de “gramática” narrativa que capta la narrabilidad esencial de las historias; pero nos ocuparemos de ello más tarde. Con todo, las categorías de tales gramáticas narrativas no son como las categorías ordenadas que vienen a

nuestra mente cuando pensamos en “clases” de objetos, como los números primos o las potencias de diez. Y no se parecen a las categorías más mundanas, como “gatos” y “perros”, que pueden ser especificadas sin tener en cuenta qué cosa está haciendo, ladrando o maullando, un determinado perro o gato. Las gramáticas narrativas se definen más bien en relación con lo que está sucediendo en el mundo del relato.

Kenneth Burke,²⁴ por ejemplo, propuso hace casi un siglo este esquema: una historia (real o fantástica) exige un actor que actúa para conseguir un fin en una situación reconocible usando ciertos medios: el pentálogo escénico, como llamó su “gramática”. Lo que motiva una historia es un cierto desacuerdo entre estos cinco elementos: la Dificultad con D mayúscula, como llamaba su versión de la *peripéteia* aristotélica. Puede tratarse de un desacuerdo entre actor y acción, entre el objetivo y la situación, entre los cinco elementos del pentálogo o lo que sea. ¿Cómo podían Agamenón y Clitemnestra compartir el mismo lecho después de que él había sacrificado a la hija dilecta de ella, el fruto de su vientre?

Estos desequilibrios son naturalmente situaciones humanas o, en todo caso, los transformamos en situaciones humanas ni bien empezamos a hablar de ellos entre nosotros. Los generalizamos, los estilizamos, los hacemos concordar con lo que sabemos del mundo. El libro del Éxodo modeló el relato que yo me hice a mí mismo de esos pobres fugitivos del *Shawnee*. Y ese relato que yo me

²⁴ Burke, *A Grammar of Motives*, ob. cit. Véase también nota 1.

hice a mí mismo modeló la experiencia de esa travesía atlántica. Lo mismo vale para las situaciones narrativas clásicas. Se transforman en clichés para la experiencia: Nora en *Casa de muñecas* de Ibsen para la conciencia de un matrimonio mal avenido, el despertar de un sentimiento de injusticia en *Cómo matar un ruiseñor* de Harper Lee, los sufrimientos e interrogantes de la edad de desarrollo suscitados por la lectura del *Bildungsroman* [novela de educación] que fue tan importante en nuestras vidas de adolescentes. Lo que sorprende de estos clichés narrativos es su alcance tan extendido, aunque sean tan específicos, tan locales, tan únicos. Son metáforas escritas en grande: su empuje es como el empuje del mito.

La conversión de la dificultad privada (en el sentido de Kenneth Burke) en situación pública hace que la narrativa bien construida sea tan eficaz y consoladora, tan peligrosa, tan fundamental culturalmente. Cuando Oliver Sacks, en su intenso *Un antropólogo en Marte*, nos hace entrar en la mente de una inteligente veterinaria autista, no se limita a darle vida. Metafóricamente, nos da vida haciendo que nos reflejemos en Temple Grandin, haciéndonos sentir que su problema con el autismo tiene la misma forma que nuestros problemas cuando intentamos comprender qué piensan los otros. No era tan distinto de cuando Elizabeth Beecher Stowe ayudó a sus contemporáneos a tomar conciencia de su situación desesperada describiendo la lucha de Liza, la joven esclava de *La cabaña del Tío Tom*.

Pasemos ahora a la narrativa en el derecho, la literatura y la vida.

2. El derecho y la literatura

I

Un relato judicial es un relato contado ante un tribunal. Refiere alguna acción que según una parte en litigio fue cometida por la otra, acción que ha perjudicado al acusador y ha violado una ley que prohíbe actos de esa índole. El relato de la parte contraria intenta rechazar la acusación presentando otra versión de lo sucedido, o bien afirmando que el hecho en cuestión no perjudicó al acusador ni violó la ley escrita. Tales versiones contrapuestas¹

¹ No siempre los relatos que se confrontan ante un tribunal implican la existencia de abogados enfrentados por patrocinar causas de clientes privados. Una de las partes puede sostener la "causa de la comunidad" mediante un acusador público que representa a una municipalidad, un Estado o el gobierno federal, con autoridad de acusar o convocar a juicio a quienquiera que esté sospechado de haber violado un estatuto tendiente a proteger el interés público. O bien un privado ciudadano puede intentar una causa contra el Estado que ha violado derechos o cometido otros ilícitos, como en muchas acciones a favor de los derechos civiles. La gama de las formas narrativas se amplía notablemente en ambos casos, porque uno y otro brindan la oportunidad de contraponer su supuesto poder contra el individuo que sufrió abusos, el individuo egoísta contra el