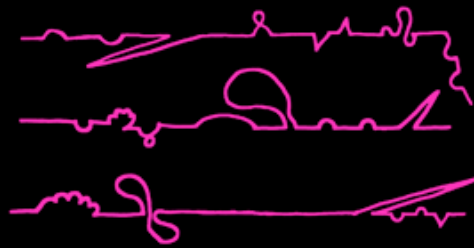


Teoría narrativa de la psicología social
en el modo de ser literario



José Morales González

Tesis doctoral dirigida por el
Doctor Lupicínio Íñiguez Rueda

Departament de Psicologia Social
Facultat de Psicologia

Universitat Autònoma de Barcelona
Año 2005

Teoría narrativa de la psicología social
en el modo de ser literario

a mis padres

Gracias a

Lupicinio Íñiguez Rueda, quien con respeto, aliento y confianza me acompañó en esta tesis hasta el punto final, el cual, si se hace caso a la ortografía, es el punto más lejano que puede alcanzar todo escrito, por entusiasta que sea.

Pablo Fernández Christlieb por el desinteresado interés y el ánimo brindado, con café.

Sobre todo gracias a mis amistades, sobretodo de este escrito (pasa, pasa, pasa, truco de toda hospitalidad y de esta amistad; largas llamadas con recetas de vida o de cocina, para hacerla más sabrosa, a la vida, a la cocina, ¡hasta que suelte el hervor!; de página a página pero con grandes saltos de sección, El Salvador Barcelona-Hospitalet Quilpué; Po sí, po, tengo mala memoria, pero con la nuestra, la colectiva, estás presente, ¿cachái?; con tus sienes desparramadas, vas y vienes, no dejas ni a tu sombra sobre el suelo descansar; Caracas casca castañas con párrafos al precipicio y el libro palindrómico, pero la cabina nueve encierra una certeza: si sé todo: tesis; es vitamina una forma y un alixir de vida; nos vemos en Verdi, amiga de Gracia venida del mar; la mexicana nacida en Zaragoza; en la marcha hasta el alba: drink). El COMFITE -o confeti, de cariño- ha sido referencia y ejercicio de reflexión, pero más bien un gesto de amistad.

Granito de arena, medida de todas las cosas.

Agradezco formalmente al CONACYT por el apoyo otorgado para la realización de esta tesis doctoral.

Inútil es que caminemos en zancos, pues así y todo, tenemos que servirnos de nuestras piernas; y aun puestos en el más elevado trono de este mundo, menester es que nos sentemos sobre nuestro trasero.

Michel de Montaigne.

*Wa da da do,
Wa da da do, da doh,
Whup de dittle ittle up,
Dat dat dat doh!*

*It don't mean a thing if
it ain't got that swing!*

De Duke Ellington en la
voz de Ivie Anderson en 1932.

No haremos obra perdurable. No
tenemos de la mosca la voluntad tenaz.

Renato Leduc.

Índice

Prólogo.	i
I Parte (la de narrativa)	1
Va de introducción.	2
Presentación de la narrativa en psicología social.	13
La narrativa de Bruner.	22
Trágica, cómica, feliz narración.	41
La narración de Gergen.	44
Narrativa estructurante.	48
La poética en la terapia. ¿Curación en verso?	54
Sarbin, metafóricamente.	59
La psicología social como crítica literaria.	67
II Parte (los ensayitos)	72
El tono de la forma.	73
¡Qué fácil es hacer cuentos!	92
El ensayo que vendrá.	106
AQUÍ YACE EDUARDO TORRES	116
Una habitación propia de estar leyendo.	129
La bestia de dos espaldas.	135
Literatura mentira inquieta.	145
De tan breve callóse.	149
Feliz ruina literaria.	200
III Parte (la vencida)	213
Una tradición literaria en psicología social.	214
Bibliografía	253

Prólogo.

*El prólogo no es una forma
subalterna del brindis.*

J.L.B.

El escrito que se presenta y que en breve usted tendrá la exquisita oportunidad de leer es uno que por su tono desenfadado, ágil y eufórico hasta el tedio, peligra de pasar desapercibido por la Psicología Social.

Y es que hay dos lecturas posibles. La primera estaría guiada por el simple gusto de su lectura, de estimar su alegre, aunque sólo en momentos bien lograda, prosa. Sin duda, ésta es la invitación que el propio autor hace, pero son estas pretensiones fatuas; quien siga este camino se encontrará decepcionado si no es que molesto a la cuarta página, pues la narración en general es pobre estilísticamente, sus estrategias defectuosas, sobre todo en los registros fantásticos que no atrapan a nadie, y, finalmente, las ínfulas poéticas que tanto se persiguen en momentos aislados pero recurrentes son de bajo nivel.

Así pues, la segunda lectura es la que en este breve prólogo sugeriremos, y no es otra que una lectura seria, profunda y no distraída con las artimañas narrativas, naderías que sólo consiguen

que se subestime la en verdad sustanciosa tesis contenida en este escrito de enorme calado teórico y con interesantes propuestas a la Psicología Social, que sin duda usted encontrará de enorme trascendencia disciplinar y utilidad vital.

Por esta razón, creímos necesario anteponer un texto introductorio que, más que presentara, condensara el contenido de este trabajo de forma breve, casi esquemática, sin toda la palabrería que a este escrito embarga y a la lectura estudiosa estorba para la correcta apreciación de su contenido, que si bien es un ejercicio de coherencia con la tesis misma, no deja de producir estos efectos desfavorables.

Se encontrarán además imprecisiones y omisiones que lamentablemente plagan al texto. En esta edición se quiso solventar tal vicio con anotaciones, pero la mayoría fueron suprimidas a petición del autor por razones que aquí resulta imposible enlistar. Sin embargo al pie hallará notas que esperamos sean de alguna ayuda, al igual que los distintos apartados bibliográficos donde se especifican la mayoría de las referencias utilizadas y no señaladas. Con todo, el texto está pleno de citas y referencias implícitas, que el lector sentirá complacencia en descubrir si conoce su procedencia.

Estructura y contenido de la obra.

La tesis está conformada, un tanto singularmente, por tres partes. La primera, titulada "Teoría narrativa en psicología social", es una exposición ceñida, pero bastante funcional en los propios términos de la tesis, pues a través de una lectura parcial aunque sugerente de Bruner, Gergen y Sarbin, se da cuenta de cómo opera el control conceptual hacia las narraciones por parte de la Psicología Social, resultando esto en una crítica que le sirve de punto de partida y fundamento al conjunto de la tesis.

El tema, ya de por sí actual, imprime interés y utilidad a la Disciplina que “no está en realidad fascinada por las narraciones”. Y aunque esto puede parecer baladí, casi tiene importantes replanteamientos conceptuales, epistemológicos, disciplinares. Pues si el interés un tanto generalizado en las Ciencias Sociales por la narrativa embaucó a la Psicología Social, ésta siguió el ánimo reinante e hizo de las narraciones su objeto, definiéndolo a tal grado que las volvió esencia humana, instrumento de comprensión y técnica de intervención, según se sigue en la lectura de esta parte.

La crítica central de esta primera parte refiere que la teoría narrativa que se practica en Psicología Social conceptualiza la narración volviéndola un objeto medible, controlable y repetible. Aunque se es claro y directo en esta crítica, no se concretiza el rumbo que tomará la tesis, a saber: dicha conceptualización deja de lado el aspecto estético de las narraciones, que aquí se prefiere llamar *literario* (por qué no *estético-literario* y así aclarar que no se refiere a un género discursivo). En diálogo con Gergen, se formula: “si la vida es un acontecimiento narrativo, la narración puede ser un acontecimiento”.

Este modo-de-ser *literario* de la narración es del que se pretende dar cuenta en la segunda parte, compuesta por un conjunto de escritos a medio camino entre la crítica literaria y el ensayo, que según la clasificación que nos deja José Luis Martínez, podríamos ubicar dentro del *ensayo de fantasía, ingenio o divagación*.¹ Con esta serie, se idean modos-de-ser literarios de una naturaleza totalmente artificiosa, conjeturados desde escuelas de la teoría literaria notablemente heterogéneas, que van desde el formalismo ruso, hasta la teoría estética de la recepción, pasando por el posestructuralismo, teniendo así, a nuestro parecer, dos grandes ausencias, la crítica

¹ En Martínez, J. L. (1968): *El ensayo mexicano moderno*. FCE. México. 2001, podemos leer de este tipo de ensayo que “exige frescura graciosa e ingenio, o ese arte sutil de la divagación cordial y honda sin que se pierda fluidez y la aparente ligereza”. p. 13.

literaria feminista y la poscolonial, que si bien son un tanto contrarias al ánimo de lectura que se sigue, no deja de ser preocupante su nula mención.

Lo que se busca, y esta parte media del trabajo debe entenderse como su etapa experimental, su laboratorio o trabajo de campo, es la posibilidad de describir, en un ejercicio de escritura, y de dar cuenta efectiva, en un momento dado de lectura, lo que hace a las narraciones justamente no ser controlables, aquellas formas que imposibilitan su instrumentalidad. Este proceder metodológico, que no se explica en ningún lado de la tesis por una evidente soberbia intelectual, es en sí y a todas luces muy personal, pero sin embargo llega a ser comprensible, y hasta justificable, luego que el lector advierte, con un trabajo propio de lectura, que aquello que se denomina como *lo literario* de las narraciones es aquello que no se puede conceptualizar pero que es lo único que se presenta como cierto, como palmario *en* las narraciones. En suma, y en advertencia, hay que decir que cada uno de estos ensayos es una manera distinta de expresar lo mismo: la narración encierra la forma del no decir, de callar mientras habla, de escribirse y borrarse a un tiempo.

Aunque algunos de los ensayos establezcan directamente el modo de ser literario al que aluden, otros no expresamente, por lo que enunciaremos en forma breve esta relación.

El primer ensayo, *El tono de la forma*, el modo de ser literario es claramente la forma y en menor medida la sonoridad o musicalidad de la literatura; forma entendida como aquello que da unidad a la obra a través de recursos literarios que hacen cada parte necesaria al resto, estableciendo una relación de funcionalidad, de esencialidad que impide cualquier sustitución. La sonoridad es demostrativa de tal cualidad.

¡Qué fácil es hacer cuentos! refiere al lenguaje en el interior de las obras literarias. El lenguaje literario experimenta una soberanía

que lo hace cobrar un valor por sí mismo no teniendo otra finalidad que “ensimismarse”, reflejarse dentro de la obra. La literatura no es más que su propia indagación.

La negatividad que permite a la narración ser literaria es expresada en *El ensayo que vendrá*, título derivado, probablemente del libro de Maurice Blanchot *El libro que vendrá*. La afirmación literaria se engendra en la negación y sólo por ella la literatura es. El no escribir es un gesto propio de quien escribe literatura, en ella está paradójicamente contenido ese vacío, esa ausencia. El objetivo del escritor es llevar al lenguaje a donde nada se revela.

El humor escapa a toda reflexión, la única forma de asirlo es la risa, se lee en el ensayo *Aquí yace Eduardo Torres...* Hay que decir que es quizá el más infundado de todos los escritos, plagado de ejemplos que no ayudan a la dilucidación del tema, el cual finalmente no queda resuelto. Sin embargo, el humor como modo de ser literario, se podría intuir a partir de este ensayo, es la condición de posibilidad de seguir narrando, inclusive la mayor de las tragedias.

Una habitación propia de estar leyendo es un pasaje fantástico, es decir, irreal, sobre la lectura como espacio, fundamentado en la experiencia estética gadameriana. El modo de ser literario es pues la lectura, la lectura literaria, que tiene lugar mientras se está en ella, no siendo posible una mirada exterior.

El erotismo, como disolución de formas constituidas, es una operación literaria y por tanto una de sus formas, expresado por la pérdida de ser de los objetos que habitan la obra hacia la conformación de un sólo cuerpo literario. Esto se desprende del ensayo *La bestia de dos espaldas*.

Literatura mentira inquieta, el ensayo más breve, define a la literatura como mentira expresa, mentira que no obstante procede a pesar de confesarse como tal.

Al parecer, dos modos de ser literarios son abordados en *De tan breve callóse*, la metáfora y la brevedad. La brevedad como ejercicio literario, que efectuado llega a la metáfora, la cual es el mayor ceñimiento literario posible al punto de volverse masa no lingüística sino plástica.

Finalmente la ironía, en *Feliz ruina literaria*, es el modo de ser más escurridizo de la literatura. Quizá más bien un modo de ser de lectura, la ironía desarma la narración incesantemente no pudiéndose establecer un significado preciso, pero es paradójicamente el modo del que se vale la literatura para erguirse como tal; si es ella la que se desarma a sí misma, es al final ella la que se enaltece sobre sus propias ruinas.

Si en la segunda parte de la tesis se busca los modos de ser literarios, en la tercera parte se va en busca de una tradición literaria al interior de la Psicología y se hace instalado en lo literario; es decir, se da lectura a grandes autores, o más bien, a grandes obras de la Psicología y la Psicología Social como si fuesen piezas literarias.

La postura entonces es literaria, pero esto implica que su exposición, su escritura, la escritura de esta tercera parte, se procura, pretende lo literario (y, hay que decirlo, consigue pretenderlo). La mirada a los textos de Psicología es irónica, se busca el humor, se encuentran destellos jocosos en los grandes autores y se acentúa la arteria como fundamento teórico, a la vez que se exalta con desmesura en el propio escrito dichas claves.

Sólo en este sentido, se puede entender la fabulación de la tesis sostenida en esta parte del trabajo: no sólo existe una tradición literaria dentro de la Psicología, sino que la Psicología se sostiene gracias a ésta (lo mejor que ha hecho la Psicología es escribir frases bonitas, por ejemplo). Mentida se presenta pues esta parte, pero no sin cierta dosis de argumentos loables, como mostrar las lecturas

literarias de los clásicos en Psicología, lecturas literarias que hacían incluso entre ellos.

En esta tercera parte se pierde un tanto el rumbo, por no decir que se llega a ser pretencioso, al intentarse algo así como un proyecto de Psicología Social sugiriendo, con escuetos apuntes aquí y allá, una perspectiva literaria para la Disciplina. Aunque hay que aceptar que lo que se realiza en esta parte es justamente una perspectiva literaria a la tradición en principio disciplinar de la Psicología, suponiendo influencias de lecturas entre autores, buscando el estilo en tratados de Psicología, es decir, leyéndolos como ensayos, o viendo un objeto de estudio estético en distintos autores sin importar su perspectiva.

Ahora bien, todo trabajo de Psicología Social, por minúsculo que sea, supone un proyecto o una idea de lo que es la Psicología Social. Se pueden entender entonces estos esbozos o proyecciones como pequeñas declaraciones, que de no haber sido hechas serían de cualquier forma implicaciones de la tesis, como la idea de que la Psicología Social se vuelva su objeto de estudio, que no es sino una actitud estética y que aquí se acata al mudarse narración, con las pérdidas de favores que esto supone.

Con esto es que la tesis termina en su imposibilidad; si parte de una crítica a la teoría narrativa y esboza modos de ser literarios logrando idear una perspectiva o “disposición” de la Psicología Social ante las narraciones, ésta implica ni más ni menos que su disolución en ellas. En otro lugar, el autor define a las narraciones de este modo:

La narración es un artificio literario y atendiendo a sus trucos estilísticos se aprecia en su unicidad; la narración es mientras se siga narrando y esto sólo es posible con más narraciones; la narración es una narración que dice qué es una narración y en este recogimiento cobra cuerpo; la narración que se sabe narración no se toma en serio, su sentido de interpretación es el sentido del humor; la lectura de la narración se da dentro y

sólo dentro de ella, la narración se apropia de quien la lee; la narración no es una explicación, no es tampoco una definición, pues deforma todo lo que contiene para lograr un solo cuerpo incluyendo al de quien la contempla; al no servir de referencia, la narración miente en acto creativo, cínicamente se ostenta a sí misma...

Por todo lo anterior, al final se apuesta en un espacio literario, se apuesta por una Psicología Social narrativa, ensayística o literaria, que en cuanto logre estos adjetivos tanto pierda más su sustantivo.

La tesis.

En un intento de síntesis, la tesis podría resumirse en cinco líneas: la Psicología Social no lee literatura, o sea, no le atraen las narraciones, sólo las analiza; para ser apreciada como tal, la narración ha de leerse literariamente. La literatura es una disposición de lectura a la narración; el único punto de lectura posible es la propia literatura; la Psicología Social ha de tornarse literaria.

Este trabajo atañe particularmente a la perspectiva narrativa que con tantos bríos promulga cierta Psicología Social. La trascendencia de la tesis es mesurada, si no es que anulada, por ella misma, su fuerza es la que se ejerce contra sí, y en tanto efectiva, prueba su debilidad. En cuanto logra la postura que pretende, o cuando consigue explicitarla, tanta menos trascendencia disciplinar logra tener. Pero esto es sólo para una de las dos lecturas aquí señaladas, en absoluto para una tercera, que será la de usted.

I Parte (La de narrativa)

Va de introducción.

Desde hace ya algunos años se dice que es algo tan evidente que no se había advertido y mucho menos pensado como problemático o sea que fuera algo así como tema digno para entretener al pensamiento pero que mas sin embargo no obstante es tan presente como antiguo que sería una tontería no estudiarlo o no publicar un artículo audaz en revista especializada organizar un congreso y por qué no hasta hacer una tesis doctoral e incluso seria al respecto.

Este tipo de afirmaciones es tan abundante en las ciencias sociales y en las otras que ya no resulta convincente; comienzan a aparecer por todas partes -y no es un decir- publicaciones al aire y comentarios eruditos -es un decir- señalando la ceguera en la que hemos estado viviendo hasta que esas publicaciones y comentarios nos muestran con un ademán teórico el camino que hay que seguir si es que no queremos seguir divagando (amenaza por otra parte nada provocadora por el placer que nos produce merodear en el rincón intelectual y, dicho sea de paso, todavía más, con el perdón de ustedes, en otros). Así es.

Alguien explica este curioso fenómeno como aquel pez distraído, pero brillante por sus escamas, que no advierte el agua en la que nada y anda tan felizmente, ni siquiera por las burbujas que de su boquita salen subiendo gracias a sabe Dios qué maldito medio —figura de lo más desatinada, y hay que decirlo de una buena vez por todas, porque esta imagen podría dar al traste la idea ingenua o genial que se quiere expresar aquí todavía se ignora cómo; cualquiera sabe que un pez conoce su medio de tal manera que sólo él sabe moverse tan bien y con tanta gracia que parece fácil y que si alguien intenta imitarlo moriría ridículamente. El agua guarda ciertas diferencias con el chapopote, replicaría el pez. Si pudiera—.* De lo que se está hablando aquí es de las narraciones que a diario rondan por doquier que, es cierto, no se notan y se va por las narraciones como por el mundo hasta que uno se pone pensativo o nostálgico y le da por escuchar o por hablar o, en el más raro de los casos, abre un libro de literatura de la buena, la narración se hace presente.

Fue quizá primeramente en la teoría literaria donde se comenzó a hablar del tema, como pudiera parecer a veces obvio toda vez que su objeto de estudio son las narraciones, las literarias, si se quiere o si no. Pero no fue hasta hace poco que en distintas disciplinas las narraciones fueron objeto de cuidado, como en la historia, en la antropología y, por qué no decirlo, en la psicología, mencionando sólo algunas de esas disciplinas displicentes. La primera de ellas, es decir la Historia, se vio en una situación penosa cuando, digamos, alguien, le hizo la inoportuna pregunta de en qué se diferencian la Historia de las narraciones literarias que tanto entretienen a los niños y a alguna gente mayor, según se ha visto. La respuesta fue en cambio eficaz: una sonrisa. Mueca esa

* Esta imagen es usada por Jerome Bruner pero de forma contraria, como se verá más adelante. *N. del E.*

particularmente difícil de describir o siquiera interpretar, es verdad, pero que valió para que el incisivo preguntón callara así medio apocado como diciendo para sus adentros híjoles ya la regué. Calló. Pero sólo por un momento. Cuidado. Porque en aquella sonrisa, el incisivo preguntón alcanzó a notar una fruslería de nerviosismo que se asomó de entre los labios cerca de la comisura hendida por un sentimiento altivo que hizo deformar la cara del Historiador hasta poco después de lo indecoroso. Y el incisivo preguntón tomó notas; conducta ésta que inquietó todavía más al Historiador llevándole a rascarse, con gesto ya grave, por detrás de la oreja. Sin tener en realidad comezón.

En el caso de la antropología fue distinto. Cuando alguien, digamos ahora con más precisión: una intrépida y atractiva antropóloga, hace no mucho mucho tiempo, viaja a un lugar muy pero que muy lejano y trae un relato difícil de creer excepto por el sólo hecho o argumento de que ella estuvo ahí, y sí, porque uno ve las fotos en las que sale ella muy seria y los demás (sus objetos de estudio) posan muy sonrientes y salvajes, pues sí. Pero no, porque incluso este poderoso argumento de “yo estuve ahí”, que puede ser indiscutible y todavía demostrable con la pregunta dónde estuvo usted el día tal o simplemente con las mismas fotos, se vuelve dudoso al poder ser igualmente utilizado dentro de las narraciones de viajes como en la literatura de aventuras en las que el personaje que narra sus vueltas al mundo en primera persona con una precisión que da risa como en *Viajes de Gulliver* no está más que siendo una invención del autor que emplea a su personaje como herramienta narrativa para hacer admisible o al menos sufrible su narración fantástica. Es decir, desde la teoría narrativa la mayor credibilidad que se puede dar a la antropóloga es como narradora en primera persona que da inteligibilidad a su relato; esto ya se explicará más tarde si tiene

usted paciencia y no otra cosa mejor que hacer. *Tristes trópicos*¹ de Claude Lévi-Strauss no de gratis se lee como una pieza de literatura de la buena en la que el personaje principal, un antropólogo francés, narra su viaje a Brasil no sin antes introducir al lector cómo fue que se hizo de esta profesión y partió hacia aquellas tierras que ahora relata sin dudar en destinar más de cinco cuartillas a la descripción de un atardecer y de anotar sus reflexiones filosóficas y vitales acerca del progreso, incluir relatos de viajes a la India y fotos al mejor estilo antropológico para lograr de mejor manera este personaje. Octavio Paz en su ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*² afirma que este libro es deudor de la tradición literaria francesa, más que de una tradición disciplinar, se podría agregar. El antropólogo común y corriente podría replicar a este disparate que mucho trabajo le costó viajar hasta donde viajó para hacer su estudio, que de haber sabido que le iban a salir con esto no habría hecho más cosa que echar a volar sólo a su imaginación. Pero Herman Melville viajó y no poco, también Herodoto, y nunca se les vio quejándose. Al menos no por esto. No que se sepa. A decir verdad, quién sabe.

Esta bonita idea del antropólogo como autor es expresada por Geertz en *El antropólogo como autor* justo a propósito de su lectura de *Tristes trópicos* al asegurar quizá por su experiencia como antropólogo pero yo creo que más bien por su experiencia frente textos del calibre de *Tristes trópicos* que la etnografía se vale de su escritura para convencer que el antropólogo realmente estuvo ahí y que lo vio con sus propios ojos pues si no con cuáles. Pero no sólo eso. No. Qué va. Sino que lo narra con un estilo y maña embolsándose al lector para que éste vea que si hubiera estado ahí, hubiera tenido de

¹ Lévi-Strauss, C.(1955). *Tristes trópicos*. Paidós. Barcelona. 1988.

² Paz, O.(1967). *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* . Seix Barral. Barcelona. 1993.

forma inevitable las mismas impresiones, los mismos sentimientos, y sobre todo, digo que sobre todo, las mismas conclusiones. Esta bonita idea no es cualquiera. Sugiere, entre otras cosas, que ya se verán más adelante aunque no lo prometo, que el fundamento del etnógrafo es su producto final, su escritura, y no todo lo anterior. Usted ya sabe de lo que hablamos.

Hay una buena compilación de 1986 poco leída, a decir del buen estado que se encuentra el ejemplar de la biblioteca, de Edward M. Bruner y Victor W. Turner titulada *The anthropology of experience*¹ en la que el primero de los dos sostiene que el etnógrafo no reconstruye el pasado estudiando el presente mediante la recolección de datos como suele pensarse que lo hacen los que saben mediante una metodología precisa y fina pero engorrosa aunque para algunos interesante, sino que su trabajo está guiado por una estructura narrativa. Así como los relatos, dice él, tienen un inicio, un medio y un final —aquí vemos cómo dejó mella la poética de Aristóteles, mella que se repetirá a lo largo de la navaja de la teoría narrativa, pero que no le impide hacer los cortes a las narraciones, aunque le queden algo toscos—, los cambios culturales toman la secuencia de un pasado, un presente y un futuro. No se parte de datos para construir una narración, sino que se está en una narración que tiene ya un principio y un final y establece cuáles datos pueden ser contados, pues el relato es una herramienta de interpretación que da significado desde el presente; los acontecimientos, para decirlo brevemente y sin tapujos, no son posibles sin una narración que los enmarque. Quien verifica no verifica, como mejor escribió Alejandra Pizarnik.

Esto no lo pudo haber dicho E. M. Bruner sin haber leído a Hayden White o quizá sí pero... puf, en fin, no estamos aquí para

¹ En Turner, V. W. y Bruner Edward M. (1986). *The anthropology of experience*. University of Illinois Press. Chicago.

ajustar favores ni subestimar autores, o textos, como les dicen ahora los muchachos a los autores. Este Hayden White es de los autores más citados en estos chismes de la teoría narrativa y aquí servirá para continuar con aquella embarazosa situación entre el incisivo preguntón y el Historiador docto. Las notas que provocaron aquella sonrisa arrogante mas insegura, adjetivos estos que sólo logran describirla burdamente pues ya quedamos en que su descripción era difícil, podrían haber sido las mismas –supongamos que así fue– que las que White publica bajo la leyenda “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” escrito en 1980 y que aquí fue leída en *El contenido de la forma*¹ editado en 1992 por Paidós –y además se tiene que suponer que fue la misma persona que formuló la pregunta, pues en este libro de White se parte del entendido de que el denominador común de los relatos de ficción y los históricos es la narración, sistema harto efectivo en la producción de significados, idea que coincide curiosamente con las inquietudes del preguntón incisivo–, digo que esas notas están destinadas a borrar esa sonrisa altiva de la historia así escrita: Historia. El autor del relato histórico, según asume la Historia, es la propia realidad pasada, por lo que es presentado como un relato acabado que da cuenta de un mundo cerrado y finito que presume ser hecho y no técnica narrativa. White demuestra cómo la moraleja es tan propia de la narración histórica como de las fábulas de Esopo,* pues los acontecimientos descritos en la narración histórica adquieren sentido de realidad en la medida que pertenecen a un orden moral del cual obtienen su significación;

¹ White, H. (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós Básica. Barcelona. 1992.

* Esopo, fabulista griego del siglo VI a.C. De entre sus fábulas encontramos la de la mosca:

Cayó una mosca en una olla llena de carne. A punto de ahogarse en la salsa, exclamó para sí misma:

Comí, bebí y me bañé; puede venir la muerte, no me importa ahora.

Al irresponsable no le importa el fracaso si su llegada a él le depara buenos momentos. *N. del E.*

su inclusión peculiar dentro de un relato les otorga un significado del que por sí mismos carecen. No se puede narrar sin moralizar, sugiere este autor, porque la narración es un valor moral dado por el deseo de que los acontecimientos revelen la coherencia, la integridad, la plenitud y el cierre de una imagen de la vida que es, y sólo puede ser, imaginaria; deseo que igual embriaga a quien escribe ficciones, no sin menos fricciones.

La filosofía analítica ha sido traída a estos rumbos de la disciplina histórica para preguntar qué tan imaginario o ideal resulta a fin de cuentas el suponer que la narración histórica es una versión objetiva de la realidad pasada acabada caducada. Arthur C. Danto¹ hace un ejercicio imaginario medio borgesiano para mostrar la cualidad imaginaria de la narración histórica figurando un Cronista Ideal que pudiera describir absolutamente todo lo que en el momento está sucediendo tal y como está sucediendo. Esta capacidad es ficticia e incluso imposible, al menos desde su noción de narración: los acontecimientos pasados se rescriben continuamente y su significación es revaluada dependiendo de la información que se tenga posteriormente. Los historiadores dicen cosas como “el 11 de junio de 1572 nació el gran dramaturgo y poeta Ben Jonson”, enunciado que no habría podido expresar aquel día ni su padre a pesar de toda la estima que ya le guardaba. La principal característica de las oraciones narrativas es que se refieren al menos a dos acontecimientos separados temporalmente describiendo sólo el primero, generalmente están en pasado siendo absurda su formulación en presente. Otro ejemplo: “Cuando tenía 8 años de edad le compraron su primera guitarra...”, informa la biografía de Mike Laure, pero cuando tenía ocho años nadie imaginó que aquella sería su *primera* guitarra y que aquel niño sería el autor de *Tiburón*,

¹ Danto, A.(S.F.). *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Paidós. Barcelona. 1989.

tiburón o *Manzanillo twist*. Sólo después de que estas canciones fueran todo un acontecimiento, sobre todo la primera, la oración “El autor de *Tiburón*, *tiburón* nació en El Salto, Jalisco” fue posible.

Louis O. Mink,¹ otro encantador teórico de la historia, arremete también contra la idea de Historia Universal, que supone una Historia no contada y que el trabajo del historiador es lograr narrarla aunque sea por partes y poco a poco guiado no por otro interés que la verdad sea dicha o “para que no se desvanezcan con el tiempo los hechos de los hombres, y para que no queden sin gloria grandes y maravillosas obras”, como se lee en *Clío*. La, digamos, intención de Mink, todo parece indicar, no es indistinguir entre los relatos de ficción y la narración histórica, pues teme —sentimiento que me parece un tanto sobrado— que si al saber popular llegara esta indistinción se volvería a tiempos míticos en los que no había la preocupación de discernir entre los relatos falsos de los verdaderos, “lo cual sería desastroso”, exagera de nuevo Louis O. Mink. Sin embargo, sí aproxima los relatos ficticios y los históricos empleando las propiedades de las narraciones en general. Pero es que nada hay común entre Homero y Empédocles... excepto el verso, dijo Aristóteles sacándose de la boca la semilla de una aceituna negra teniendo que interrumpir por la mitad esta frase con la palabra perdón.* En fin, espero que encuentre pretexto más adelante para hablar sobre las ideas de Louis O. Mink, quien sólo fue apenas mencionado, de lo contrario usted se quedará sin saborear las piruetas teóricas de este buen hombre.

Para dar cuenta de la inquietud narrativa de algunos historiadores, baste lo dicho.

¹ Mink, Louis O. (1987). *Historical understanding*. Cornell University Press. New York.

* Frase tomada de *El arte Poética* de Aristóteles, que en la traducción de José Goya y Muniain de 1798 se lee: “Mas, en realidad, Homero no tiene que ver con Empédocles, sino en el metro”. No se ha encontrado, sin embargo, ninguna referencia a las aceitunas negras y Aristóteles. *N. del E.*

No pocos autores piensan que la narración es algo así como una cualidad primigenia del ser humano: Edward Bruner, un sistema transcultural, Mink, un instrumento cognitivo, y en psicología no se diga, que se dirá, cuando pasemos por Jerome Bruner, pero si se quiere saber más al respecto se puede leer a Polkinghorne, su excelente revisión en lo que a narrativa se refiere en las ciencias humanas;¹ él parte de la idea (dicho metafóricamente, porque no partió y se quedó ahí muy cómodo) de que la narración es algo así como un esquema mental, idea que embarga a los esquemas cognitivos, válgame usted la metáfora, de otros varios autores, pero su revisión es amplia y exhaustiva. La revisión que se hará aquí, en cambio, califíquela usted no como parcial y estrecha, sino como modesta y suficiente.

Decía en anterioridad, y ahora no pienso retractarme, no del todo, es decir sólo un poco, algún detalle, cosa sin importancia que sin embargo temo usted notará y por eso ahora lo confieso, pero es que lo escrito escrito estuvo y estará, o sea que yo no tacho y en verdad que me esfuerzo para que esto sea lo más parecido a una mala conversación o a una aburrida pero buena por inocente tesis, es decir, para que se trate sólo de un tema o de varios pero agrupados de forma coherente y ordenada, requisitos que francamente me parecen costosos para la salud de quien escribe la tesis y de la tesis misma, que es la que importa, porque a uno se le pone la cara de trasnochado y en verano se compone, pero la coherencia y el orden en un escrito se notan y se notan artificiosos, y se le queda este aspecto para siempre; se siente hipócrita al texto, como si se hubiera gastado más tiempo en justificarlo y pensarlo que en hacerlo, pero dudo que esto pase en realidad; se sabe, y aquí se intenta platicar de

¹ Polkinghorne, D. E. (1988). *Narrative Knowing and the Human Sciences*. State University of New York. New York.

esto, que el escrito final no es el producto de un estudio, sino el mismo estudio, aunque se gaste todo el texto en afirmar que detrás de él hay todo un trabajo arduo y penoso. Una cosa es ser coherente y muy otra ser honesto. La única forma, es decir, la que más me gusta, en que se encuentra el estudio, todo su recorrido, con la escritura es el ensayo, pero de este hablaré después. Baste aquí con decir que no hay nada más ajeno al ánimo de estudio que la coherencia y el orden, momentos que reconoce sólo como pasajeros. Así pues, pocas cosas como la incoherencia motivan el presente trabajo.

...en fin, antes de esto decía que decía en anterioridad que en la teoría literaria se coció esto de la narración de forma primera, aunque ya se vio que es difícil establecerlo pues se pueden suscribir muchos textos en este ámbito que sin deberla ni temerla se encuentran de pronto suscritos a una tradición. Tal y como acepta Polkinghorne: en las teorías narrativas se lleva a cabo la misma operación de dar coherencia a los conceptos y los autores dentro de una trama. Así, y no de otra manera, la tradición de estudios literarios, y de la teoría narrativa, puede llevarse a *Poética* de Aristóteles entre las piernas, imaginemos, en un arrebató durante su lectura; que, a propósito, su estudio sobre la comedia no se sabe si no lo hizo o si se perdió, pero ni falta que hace pues las dosis de humor que se encuentran ya de por sí en *Poética* son suficientes para sugerir de lo que trata la comedia en los poemas. Así es como la teoría narrativa logra hacerse suya una tradición tan basta como vieja, pero ya sabemos que estos son sólo trucos narrativos. Después hablaremos de este magnífico texto que es *Poética*, ahora es suficiente con decir que la tradición de estudios narrativos se cuelga desde él como texto propiamente estudioso de los textos literarios. Pero para dar marco aquí a la teoría narrativa se empleará de forma caprichosa la definición que Sarbin hace al interior de la psicología social, de lo contrario esto se alargaría tanto que podría parar en una

tesis doctoral, pensamiento que simplemente me deja inmóvil.

Presentación de la narrativa en psicología social.

*La vida no tiene trama,
se la ponemos nosotros,
que inventamos la literatura.*

Enrique Vila-Matas

En estilo de manifiesto fundador se puede leer, o más bien, aquí se leerá así porque de alguna manera se tiene que comenzar pues, el prefacio de *Narrative Psychology. The storied nature of human conduct*, que editó Theodore R. Sarbin en 1986.¹ Este libro es una colección de textos que emplean la narrativa como “raíz metafórica”, en los que se asume que poner en el centro de la discusión las historias, o relatos, puede resultar fundamental para reavivar a la psicología. “Estos ensayos”, dice Sarbin en dicho prefacio, “dan soporte al clamor que la narrativa es una alternativa viable al paradigma positivista y forman un cuerpo de conocimiento que yo llamo psicología narrativa”. Él —se puede notar por el tono severo de su escritura— muestra desencanto hacia la influencia del positivismo en la disciplina, que se traducía en la creencia de que el comportamiento social podría ser diseccionado en sus elementos dentro de un laboratorio, para no entrar en más detalles que resultarían amarillistas. Los antecedentes a esta “raíz metafórica”

¹ Sarbin, T.R. (1986): *Narrative psychology. The storied nature of human conduct*. Praeger. New York.

sólo los aclara en su propia historia intelectual: una vez leyendo al ya mentado Hayden White se dio cuenta que el proyecto narrativo podría ser aplicado al análisis psicológico, y él, es decir, Sarbin, que antes trabajaba la conducta social como un drama, es decir, desde la perspectiva dramatúrgica, reconoce que sólo estaba a un paso de la narrativa. (Si no hay presunción de originalidad al menos se pueden entrever sus síntomas). Pero no sólo era White quien andaba por los senderos narrativos, como ya se vio, incluso hay publicaciones anteriores de Sarbin¹ que versaban en narrativa y Jerome Bruner ya hablaba de lo mismo en 1985 en el seno de la APA, lugar del que ya no salió. Pero bueno, no nos pongamos meticulosos, saber quién fue el primero que dijo qué cosa, dónde y a quién, sólo tiene la importancia que otorga la preciosa curiosidad infantil, que perdí tardía pero definitivamente en la asignatura de metodología de la investigación. Comoquiera, sirva lo de “raíz metafórica” para dar contorno a la psicología que intenta narrar este texto.

El primer capítulo de *Narrative psychology...* titulado por Sarbin “The Narrative as a root metaphor for psychology” da cuenta de lo que implica hacer expreso que el giro narrativo sea considerado como una “raíz metafórica”. Toda postura metafísica y cualquier hipótesis, dice Sarbin, es derivada de una base o raíz (para ponernos más metafóricos) metafórica, que posibilita un marco para los modelos filosóficos o científicos empleados para observar y clasificar o para interpretar y explicar. Una vez que la metáfora ha hecho su trabajo de dar sentido, su cualidad metafórica tiende a desaparecer, y a menos que constantemente se recuerde la cualidad del “como si”, sus usuarios la tratarán como una expresión literal. Lo que fue alguna vez una expresión poética podría entonces convertirse en una reificación, fundando un sistema de creencias, una guía de

¹ Sarbin, T. R. y Scheibe, K. E. (ed) (1983): *Studies in social identity*. Praeger. New York.

acción; cosa que al menos en psicología se ha tratado de evitar hasta el cansancio teniendo resultados inversos. El establecer de entrada que se trata de una metáfora advierte de su carácter instrumental para la comprensión, a la vez que lo sitúa como una formulación armada en una situación específica delineando sus procedimientos. Sarbin utiliza a Gergen, y hay que decirlo así, afirmando que si la psicología es historia y que si se acepta que la historia es narración se puede decir, con la brevedad y contundencia de una fórmula, que la psicología social es narración. Aquí su naturaleza de artificio retórico para la comprensión.

La popularidad que ha adquirido en los últimos años esta “raíz metafórica” se entiende por su economía conceptual y sus amplios alcances teóricos, sirviendo para el análisis en una considerable diversidad de ámbitos y de herramienta para la reflexión disciplinar (pensar la psicología como una narración tiene no módicas implicaciones teóricas). Pero el “como si” del juego metafórico de esta raíz ya se convirtió en un “cómo si no”, es decir, no se duda, al menos quienes retoñaron gracias a esta raíz no dudan, que la condición humana pasa irresolublemente por la narración. Lo mismo sucede con sus alcances prácticos, que ya son más reales que metafóricos; en la actualidad la narrativa puede encontrarse hasta en la medicina (no hay que prestar atención sólo a los signos fisiológicos del paciente sino también a lo que él cuenta, dice la llamada *medicina narrativa*, hazme el favor, según informa Bruner). Esta raíz ya está tan bien cimentada que los frutos hoy son abundantes y quienes fatigosamente realizan la cosecha, profesionales de la psicología narrativa, señalan satisfechos a la metáfora, justo ahí donde sale aquel tronco robusto; sí, debajo de la tierra debe estar esa raíz. Cómo olvidarla.

O relato talero.

La vida es un acontecimiento narrativo. Con esta bonita frase de Keneth J. Gergen se podría resumir la propuesta narrativa. Las vidas son acontecimientos narrativos porque es gracias a la narración de éstas como logran hacerse inteligibles; así, cuando se comparte un suceso se hace en forma de relato. Por ejemplo, las fotos del viaje son acompañadas de narraciones exhaustivas o al menos con pequeños títulos que dan marco a las fotos, es decir curran como portarretratos. Del mismo modo que los recuerdos infantiles son armados irremediamente de forma narrativa y los sueños sólo se comprenden cuando son relatados, no descansando hasta lograr que las escenas inconexas logren entramarse en una historia al menos algo coherente. Así el día de ayer, el de hoy y así la semana que ahí viene.

El índice de esta psicología social de tono narrativo apunta a lo que se dice; la experiencia, el mundo, la vida es significativa en la medida en que es narrada. Los trabajos en psicología social que optan por esta mirada intentan pensar los temas de la psicología de una manera relacional, que ponga el carácter de la realidad en los recursos lingüísticos al uso que se emplean para describirla. En éste ánimo se puede citar, además de Gergen y Sarbin, los trabajos de Jerome Bruner. Estos tres serán los autores eje para dar cuenta del tejemaneje narrativo en la psicología social; los tres, narrativos en algún momento de su tan narrada obra, emplean la metáfora de la narración, desde tres perspectivas distintas.

En este apartado trataremos, o para decirlo entonadamente, narraremos la teoría narrativa que en psicología social se estila. Quizá no sea el momento ni el lugar, pero ya no me aguanto, así que hay que decirlo de una mala vez: lo que aquí se va a hacer es mirar de forma sospechosa y hasta con algo de odio a esta psicología, por la sencilla razón de que a la teoría narrativa en psicología social no le

interesan las narraciones, más bien no le gustan y sólo las utiliza —esto es un reproche— para sus pretensiones científicas y, lo que es peor, académicas. Si el rey Midas convertía todo lo que tocaba en oro que incluso no podía comer porque ¡hasta la comida! ...imagínese, la psicología todo lo que toca lo convierte en objeto exánime, muerto, muertito. Cada flor que toco se deshoja, pudo haber dicho la psicología, si hubiera leído a Bécquer.*

Para la psicología, la narración es un ser definido, o sea, finado. La narración al ser definida como un instrumento, un instrumento para la comprensión, deja de ser tal, pues ya no se le observa en sí si no es para que llegue a su fin. Aquí a la narrativa en psicología social no se le quiere, para decirlo con la comodidad que da el recurso de la exageración. El encanto que pudo haber tenido esta psicología fue mermando en su desarrollo; ya lo dice Eduardo Torres, no hay mejor manera de dar al traste a una buena idea que llevándola a la práctica. Aquí se dio al traste a la idea incluso antes, la concepción de las narraciones en psicología social no fue un trabajo teórico, sino ya una práctica, una acción ejercida hacia las narraciones, que quedaron tal y como las conocemos hoy gracias a la teoría narrativa en psicología social.

(Lo de “odio a esta psicología” sólo es un procedimiento metodológico, de ninguna manera algo personal. De eso: nada.)

Antes de presentar a los tres mosqueteros vamos a leer algo amable y de calidad para darle altura a esto. Walter Benjamin es un autor del que se puede decir muchas cosas, todas ellas buenas, pero baste aquí decir que escribió un lindo texto, “El narrador”, recuperado en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, tomo IV de Iluminaciones,

* “Mi vida es un erial, / flor que toco se deshoja; / que en mi camino fatal / alguien va sembrando el mal / para que yo lo recoja.” En *Rimas*, Gustavo Adolfo Bécquer (1837-1871). *N. del E.*

en Taurus de Madrid. En él, Benjamin nos dice que estamos presenciando el ocaso de las narraciones —este lindo texto se escribió en 1936— pues dice que cada vez es más raro encontrarse a alguien que narre algo con “probidad”, cosa que es poco discutible más ahora. “La escasez en que ha caído el arte de narrar se explica por el papel decisivo jugado por la difusión de la información”, según aprecia él entre otras razones, pues cada vez somos más ricos en información y más pobres en historias memorables.

El buen narrador, cuenta W. B., toma lo que narra de la experiencia, ya sea la suya propia o la transmitida por otras narraciones, ya que las narraciones se tornan a su vez en experiencia para quien la escucha, que ya dentro de la narración se olvida de sí impregnándose de la memoria de lo oído. La verdadera narración no se agota, como la información, pues en ella se engendra la fuerza que la hace seguir narrándose al no contener explicaciones de los acontecimientos que relata, “la mitad del arte de narrar trata precisamente en referir una historia libre de explicaciones”.

Al no explicar nada de lo acontecido, las narraciones están en condiciones de provocar sorpresa y reflexión; la ingenuidad de su escucha es la condición para la conservación de lo narrado, su carencia de prejuicios posibilita su reproducción. Esta noción de narrar se contrapone, como se verá, a la teoría narrativa en psicología social, la cual promueve la extinción de las narraciones al concebirlas como artefacto de domesticación de lo extraño, pues las narraciones, para esta psicología, son explicaciones. Entre otras de las razones por las que la narración va a menos podríamos añadir, a las de Benjamin, el giro narrativo en psicología, que resulta generador de conceptualizaciones para el control narrativo.

Pero para seguir con la esperanza en la vigencia de las narraciones traeremos a cuenta a Odo Marquard,¹ quien contrariamente dice que entre más moderno es este mundo en el que malvivimos más imprescindible resulta la narración. “La más breve de nuestras historias breves la narra nuestro carné de identidad”. Claro que aquí ya se bajó la cualidad de lo que es una narración (dado como está el mundo, ya es mucho tener algo de autobiografía*), pero bueno, por algo se empieza para rescatar las historias bonitas. Marquard dice que como compensación a la racionalización y tecnificación del mundo moderno las narraciones se mantienen. Si se tiene ahora como meta la ahistorización del mundo de la vida, la compensación funciona como órgano para narrar el recuerdo y la conservación de las tradiciones. Al triunfo de las ciencias europeas subsiste el triunfo de la novela europea. “A Galileo, Descartes, Newton, Kant, Comte, Mach y Husserl les corresponden Rabelais, Cervantes, Sterne, Goethe, Balzac, Dickens, Tolstoi, Thomas Mann, Proust, Joyce y Kafka. Si el histórico “mundo de la vida” es “dejado de lado” en beneficio del mundo de los objetos, entonces debe ser salvaguardado de forma compensatoria por la novela, que como arte narrativo moderno seguirá siendo irrenunciable en el futuro y cada vez más irrenunciable”. Así, a las ciencias naturales (s. xvi) le siguió

¹ Marquard, O. (2000). *Filosofía de la compensación*. Escritos sobre antropología filosófica. Paidós. Barcelona. 2001. Patrocinado por El Corte Inglés. La tesis que guía su filosofía es: “los seres humanos son aquellos que deben hacer, pueden hacer y hacen algo en vez de. El ser humano no es un ser absoluto, sino que —como ser finito que debe aplazar su perecer, descargarse del absoluto y hacer su vida plural— es primariamente un ser inútil, que de manera secundaria se convierte en Homo compensator. (...) La filosofía del carácter absoluto del ser humano fracasa y con ello predispone a una despedida de los principios, a una filosofía de la finitud y de formas finitas de responder a las deficiencias de la realidad, es decir, a una filosofía de las compensaciones” (p. 11-12). “Las compensaciones no son absolutas, sino procedimientos y medidas finitas que por ello son adecuados a los seres humanos y que permanecen en la esfera de lo humano, que no es absoluto, sino un ser finito. Quien quiere más que compensaciones alienta desde la finitud humana una ilusión de absoluto, es decir, un delirio de grandeza” (p.45).

* Frase tomada textualmente de la novela *El mal de Montano* (2002) de Enrique Vila-Matas. *N. del E.*

como compensación las ciencias del espíritu (s. xviii). Se podría decir pues, con temor a estar equivocado, que las narraciones son hoy acciones de compensación, de resistencia a no callar ante el utilitarismo científico y tecnológico y mantener la fascinación de la palabra no útil, desinteresada y que embelesa; pero también a callar, a recuperar el silencio al que invitan a su vez las narraciones en el momento de la escucha. De cómo la psicología no calla y acalla a las narraciones es lo que sigue.

Habría pues que apuntar la diferencia entre estar interesado y estar fascinado por las narraciones. Ocupémonos ahora de la primera, qué remedio, pues la psicología social de la que trata este escrito está interesada por ellas, las observa, las mira sí con curiosidad y un poco de morbo que siempre es bueno, pero en cuanto puede, las coge desprevenidas del rabo (chillen, putas, tráguense sus palabras*) y las somete; coloca a una en la mesa de disección muy limpia y la extiende no narrándola como todo mundo esperaría, qué va, sino con pinzas jalándola por cada uno de sus lados que ahora se definen para que se esté quieta. Ella se duele y hace una mueca. Tranquila, tranquila, dice la psicología también impaciente. Acto seguido usa una lupa para verle propiedades y las anota. Tiene la sensación de estarla viendo de más cerca a través del círculo hinchado, empañado y mientras más se inclina hacia ella, con una respiración sonora y difícil, que a la narración le parece repugnante, más se aleja y le es ajena. Interesante, dice. Y anota. No narraciones, qué va, ya se dijo. Esquemas números cosas aburridas y bien precisas. En la sala, alguien más con ojeras de centinela que dan miedo, comienza a preparar una publicación que tiene que estar ya para una revista importante. La narración no se está quieta y se

* Cita oculta. En este fragmento, el autor pudo haber variado el poema "Las palabras" de Octavio Paz. "Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), / azótalas, ... haz que se traguen todas sus palabras". *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral. Barcelona. 1998. p.69. *N. del E.*

sacude. Qué me hacen. La psicología ordena algo y le traen una aguja. Inyecta. La narración se da al sedante que resultará mortífero. Toma el bisturí y yo ya no puedo seguir mirando. Qué horror y cuánta pena.

**La narrativa de Bruner.
Cómo mitigar lo extraño, que da miedo.**

Venido de la entusiastamente llamada “revolución” cognitiva, el trabajo de Jerome Bruner está expresamente enmarcado en la perspectiva constructivista. La psicología cognitiva, de hecho, vino a restablecer el diálogo, interrumpido desde hace años, entre la psicología y la filosofía. Según este autor. De la mano de Nelson Goodman afirma que el mundo no es independiente de las versiones que se tengan de él, y que estas versiones son producidas ni más ni menos que por la mente. Pero las “creaciones” de mundos, venidas de mentes científicas o cotidianas, parten de otros mundos anteriormente contruidos y no de concepciones prístinas. “Al final, abrigo la esperanza de poder fundamentar que es mucho más importante, para apreciar la condición humana, comprender las maneras en que los seres humanos construyen sus mundos (y sus castillos) que establecer la categoría ontológica de los productos de esos procesos. Porque mi convicción ontológica central es que no existe una realidad “prístina” con la que se puede

comparar un mundo posible a fin de establecer alguna forma de correspondencia entre ese mundo y el mundo real”.¹

Cuando alguien, quien sea, se propone fundamentar algo o tiene una convicción como la que estamos viendo, esa persona hace cosas como la que viene.

Bruner afirma que hay una especie de propensión biológica de los seres humanos hacia la narración, según cuenta en *Actos de significado*.² Esta es la parte dura de su constructivismo y la fundamenta en buena medida en experimentos de laboratorio con niños (...y yo que me escandalizaba por el uso de ratas y palomas) para decir que los procesos de aprendizaje pasan primero por una organización narrativa. La “biología del significado”, que acepta puede sonar a oximorón, explica cómo es que el significado “entra” en los niños dando sentido al mundo que los rodea a través del lenguaje. Oximorón porque el significado, dice, es ya un fenómeno que está mediado culturalmente, por lo que su existencia depende de un sistema previo de símbolos compartidos. Pero para llegar a esta biología del significado hace más o menos este recorrido por Charles S. Peirce: su tríada indica que el significado depende de un signo y de su referencia, pero además de un intérprete, que Bruner interpreta como representación mediadora del mundo. Así que el significado simbólico depende de la capacidad humana para internalizar, así dijo: internalizar, el lenguaje y usar su sistema de signos. La biología del significado sería un sistema prelingüístico precursor que prepara al organismo para entrar en relación con el lenguaje, una especie de sistema protolingüístico, vamos. (Prometo no usar palabras más largas que ésta de aquí en adelante). Esta disposición prelingüística es una representación “muy maleable, pero innata”, que depende de

¹ Bruner, J. (1986). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa. Barcelona. 2001. (p. 55).

² Bruner, J. (1990): *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Alianza. Madrid. 2002.

las acciones y expresiones de otros seres humanos, de contextos sociales en los que se interactúa. “En otras palabras, no venimos al mundo equipados con una “teoría” de la mente, pero sí con un conjunto de predisposiciones para construir el mundo social de un modo determinado y para actuar de acuerdo con tal construcción. Esto equivale a afirmar que llegamos al mundo equipados con una forma primitiva de psicología popular”.¹

Con este término, psicología popular, es con el que Bruner, si no trata de distanciarse, al menos sí trata de volver a los intereses originarios de la revolución-abran-paso-cognitiva, que era retomar el significado como preocupación principal de la psicología. La cognitiva, acusa este autor, se ha tecnificado tanto que ha perdido de vista su objetivo inicial. El objetivo de la psicología de Bruner es lograr la comprensión basada en los procesos de construcción de significado. Propone entonces una disciplina interpretativa, que no se ocupe de prever los fenómenos o establecer relaciones causales, sino que realice interpretaciones plausibles, que no artificialice lo que estudie al punto de no ser reconocido como representativo de la vida humana. El fracaso en la comprensión es el fracaso para esta psicología. Ni estímulos y respuestas, ni conducta observable, ni impulsos biológicos, ni historias... bueno, historias sí. Y bueno, también impulsos biológicos, o al menos predisposiciones biológicas narrativas.

Su “psicología popular” viene a atenuar su “biología del significado”. Da la impresión que se ve obligado a establecer una predeterminación lingüística o narrativa para seguir con un pie en la psicología cognitiva o en cierta facultad, pero sus formulaciones tratan de borrar este penoso detalle, suerte de salvedad a la realidad narrativa a la que se abalanza osadamente su desarrollo teórico. La psicología popular, que puede ser llamada igualmente “el sentido

¹ En el mismo lugar, p. 80.

común”, ya entrados en confianza, es la explicación “que da la cultura” a lo que el ser humano es y a lo que acontece en su mundo y a través de ella juzga y se anticipa para realizar sus acciones. La psicología popular “debe estar basada no sólo en lo que *hace* la gente, sino también en lo que *dicen* que hacen, y en lo que *dicen* que los llevó a hacer lo que hicieron. También se ocupa de lo que la gente *dice* que han hecho los otros y por qué. Y, encima de todo, se ocupa de cómo *dice* la gente que es su mundo”.¹

Este es el concepto que hace de su psicología una psicología cultural, una psicología social eminentemente interpretativa que lo lleva a optar por una ruta narrativa. Pues si su supuesto fundamental es que la relación entre lo que se hace y lo que se dice es “el proceder normal de la vida”, es decir, que es congruente, según se comprenda así públicamente, lo que se dice, hace y las circunstancias que lo enmarquen, su psicología está encaminada a demostrar que es la cultura y sus significados lo que moldea la vida, ya que “la cultura tiene incluso el poder de ablandar esas limitaciones” biológicas. La cultura la conceptualiza, pues, a través de la psicología popular, instrumento constitutivo de todas las culturas, conjunto de descripciones más o menos normativas que establecen qué formas de vida son posibles.

Los procesos lingüísticos y cognitivos moldeados culturalmente que guían los relatos del sí mismo en la vida narrativa alcanza el poder de estructurar la experiencia, de organizar la memoria, de segmentar y construir los eventos mismos de la vida. Al final, nosotros nos convertimos en las narrativas autobiográficas a través de las cuales contamos nuestras vidas.²

¹ En el mismo lugar, p. 30.

² Bruner, J. (1987). “Life as narrative”. **Social research**, vol. 54, No. 1. Spring. New York. (p.15).

Desde aquí ya se alcanza a ver la perversidad, por decirlo de alguna forma aunque no sea la más propia, de la idea de narración que Bruner trama, pero sigamos adelante, que cuando un hombre está convencido de algo no hay quien lo detenga.

Las formas de hablar y sus conceptualizaciones, prosigue Bruner, se vuelven tan habituales que logran ser estructurantes de la experiencia, pasando a ser, las narrativas, la misma existencia, “el pez será, de hecho, el último en descubrir el agua”. La construcción de la realidad es tan automática y rápida que su proceso pasa desapercibido, “sólo cuando nosotros sospechamos que tenemos una historia errónea nos comenzamos a preguntar cómo la narrativa pudo estructurar (o distorsionar) nuestra visión de cómo las cosas son realmente. Y eventualmente nos preguntamos cómo el relato, *eo ipso*, configura nuestra experiencia del mundo”.¹

Una manera de caracterizar la cultura es a través de los modelos narrativos que ésta pone a disposición para la descripción del curso de la vida. La narración, las narraciones, son el vehículo de la psicología popular pues “hace que lo excepcional sea comprensible y mantiene a raya a lo siniestro, salvo cuando lo siniestro se necesita como tropo. Reitera las normas de la sociedad sin ser didáctica. Y (...) proporciona una base para la retórica sin confrontación. Puede incluso enseñar, conservar recuerdos o alterar el pasado.”² Así, la narración organiza la experiencia y constituye marcos para la construcción del mundo, para segmentar los acontecimientos que ocurren en él. La ausencia de narración sería tan fatal como esto:

Si no fuésemos capaces de elaborar esos marcos, estaríamos perdidos en las tinieblas de una experiencia caótica, y probablemente nuestra especie nunca hubiera sobrevivido.³

¹ Bruner, J. (2002): *Making stories. Law, literature, life.* Farrar, Strauss and Giroux. New York. (p.9).

² *Actos de significado.* Ya citado. (p. 63).

³ En el mismo lugar. (p.67).

En este movimiento o pasaje se puede apreciar al Bruner fantástico; en tres líneas nos transporta al espacio (las tinieblas) y tiempo (un futuro improbable que sin embargo su relato hace presente) en el que la humanidad pierde algo que hasta entonces le era esencial para su subsistencia teniendo una condición maldita: la experiencia caótica. Este relato sólo es posible desde la vida minimal del laboratorio de psicología. Este encierro permite esta sana escritura.

Qué es la narración, pues.

La narración, dice Bruner, consta de una sucesión particular de acontecimientos, los cuales adquieren significado cuando son relacionados a través de la trama total de la narración...



Aquí se debe hacer una interrupción a la empresa de Bruner. Me llena de alegría tener la oportunidad de traer a cuenta a Louis O. Mink, aquel teórico de la historia antes apenas sólo mencionado. Él pone en cuestión la noción de evento, que en teoría narrativa es llamada también acontecimiento y que aparece tan frecuentemente que yo me atrevería incluso a decir que es un concepto central. Pues bien, una definición común de narración es la que Bruner despliega: la narración es una sucesión particular de acontecimientos relacionados a través de una trama, así más o menos. Louis O. Mink, sin embargo, dice que la noción de evento es la menos clara en la teoría narrativa: ¿un evento es una unidad indivisible en otros eventos? Se puede tratar una guerra como un evento, pero este mismo evento puede ser el tema de toda una narración y está compuesto a su vez por muchos otros eventos. ¿Es el Renacimiento

un evento? No se puede referir a un evento como tal, si no es bajo su descripción, pero además no puede haber una sola descripción para el mismo evento. Pareciera que hay una descripción estándar de los eventos que permiten referirse al “evento” abstraído. Dicho esto, si se define la narración como una sucesión de eventos habría un inconveniente; decir “una narración de eventos” es una contradicción en términos. Los eventos, dice Mink, no son el material por el cual una narración es construida, sino que un evento es una forma abstraída de narración, estandarizada.¹ La definición de narración por sus acontecimientos no sólo normaliza las narraciones, sino que además utiliza ingenuamente elementos normalizados dentro de su definición. La simpleza de esta conceptualización invita a su vez a abreviar las narraciones. Los conceptos incrustados a las narraciones pueden ser tan problemáticos que los análisis basados en estos parecen inviables. Ahí donde se desmantele una narración estará la tarea de desmantelar el supuesto con dichas pretensiones.

)

Pero sigamos con Bruner, sigamos.

El acto de comprensión consiste, por tanto, en ubicar los acontecimientos no como partes aisladas sino situados peculiarmente dentro de la narración, ya que su inteligibilidad no es gracias a la semántica de estos elementos, sino gracias a la narración en la que son ordenados, es decir, son tanto más por su sentido que por su referencia. De ahí que no importe si son “reales” o “imaginarios”, su estructura interna posibilita al relato una “indiferencia” a la referencia. La narración se puede seguir aún en la

¹ *Historical understanding*. Ya citado.

suspensión referencial, en la no correspondencia con una realidad extralingüística. Bruner¹ trae a cuenta a Frege para aclarar, de otra forma, que la ficción literaria no refiere a nada del mundo real, pero provee de sentido a las cosas. Incluso no sólo eso, no sólo eso, sino que además de configurar el mundo ficticio que propone, logra llevar esa configuración al mundo real, esto ofreciendo mundos alternativos a través del lenguaje arrojando luz al mundo actual. *La cabaña del Tío Tom* jugó un papel tan importante en precipitar la Guerra Civil estadounidense como cualquier debate en el Congreso. En este sentido, dice Bruner, la literatura es subversiva, pero no pedagógica.

El artista crea mundos posibles con la transformación metafórica de lo ordinario, de lo dado convencionalmente. En estas narraciones imaginarias, si se quieren apreciar y comprender, se debe de suspender el descreimiento y aceptarlo como supuestamente real o como imaginativo. Las narraciones ficticias tienen su parentesco con las narraciones científicas, pero vienen originadas por dos modalidades de funcionamiento cognitivo, que difieren en sus procesos de verificación; mientras que un buen relato y un argumento bien construido puede igualmente ser convincente, aquello de lo que convencen es distinto, si los argumentos convencen de su verdad, los relatos lo hacen respecto a su semejanza con la vida. La modalidad lógico-científica, que Bruner llama paradigmática, y que se ocupa de causas generales y de su determinación, emplea procedimientos para asegurar referencias verificables, es decir, pueden establecerse pruebas empíricas para comprobar su correspondencia; la modalidad imaginativa produce buenos relatos que no son verificables, sino verosímiles, logrando obras dramáticas interesantes, crónicas históricas creíbles, aunque no necesariamente verdaderas. El parentesco que Bruner acepta es

¹ *Making stories*. Ya citado.

que la ciencia procede también construyendo mundos de una manera similar, “inventando” hechos con los cuales se dispone a verificar su teoría, pero por mucho que se especule, los científicos deben predecir finalmente aquello que verifican, no pueden escaparse del requisito de verificación. Este requisito que es obviado por poetas y novelistas es quizá la razón por la que son odiados y temidos por los “tiranos”, dice Bruner, incluso más que a los científicos, pues abren otras posibilidades a distintas perspectivas del mundo presente. Finalmente, en Bruner, hay una reivindicación no tanto de la narrativa imaginaria sino de las narraciones folclóricas, las cuales, dice, tienen tanto derecho a ser consideradas como la “realidad” como cualquier teoría elaborada en psicología con metodologías científicas. Los relatos, dice Bruner, son siempre armados desde una perspectiva particular, por lo que desenmascarar una perspectiva implica sólo dejar ver otra, y si esto es un ejercicio crítico, no significa lograr una supra-perspectiva.

A pesar de que Bruner acepte esta cualidad en las narraciones, creación de mundos posibles, acepta a la vez otra: la narración otorga vínculos entre lo excepcional y lo corriente, esto es que posee medios para que lo excepcional y lo inusual se adopten formas comprensibles. Parece que Bruner piensa lo excepcional como conflictivo, como algo que la cultura tiene que resolver con un papel de mediador que explique las diferencias y que renegocie los significados comunitarios, pues si la cultura permite desviaciones, ahí está la narración para volver domesticable todo aquello que se salga de la norma. *“La función de la historia es encontrar un estado intencional que mitigue o al menos haga comprensible la desviación respecto al patrón cultural canónico.* Este objetivo es el que presta verosimilitud a una historia. También puede otorgarle una función

pacificadora”.¹ En un experimento, que aquí no vamos a explicar porque ni yo tengo la paciencia para explicarlo ni usted para leerlo, Bruner demuestra cómo los relatos desconcertantes producen a su vez relatos, que sirven para explicar y hacer comprensible al relato en un principio extraordinario.² El relato es en realidad un talero para domar lo extraño.

Esta función de la narración presentada por Bruner es por mucho plausible, pues quién no aceptaría que después de contar una historia acerca de un hecho extraordinario ésta deje de ser sorprendente y pase a ser aburrida y entonces sí dejarla de lado. Pero no basta con esto. No. Hay que asignarle a la narración, así en abstracto, partes, elementos constitutivos que la hagan, naturalmente, un instrumento para la domesticación, ilustrando cómo ellas logran tan extraordinaria operación. Este autor lo hace así:

Bruner estudia el carácter dramático de las narraciones a través de la estructura narrativa de Kenneth Burke, quien afirma que las narraciones tienen seis elementos: un actor, una acción, una meta, unos instrumentos y un escenario. El sexto elemento es el problema, que se suma cuando hay un desajuste entre algunos de los cinco elementos. Este desajuste es descrito y ajustado por la narración. (Caperucita Roja encontró al lobo en la cama donde usualmente encontraba a su abuelita, entonces se hizo un cuento). Cuando se desajusta, según las convenciones, el escenario con el actor, o el actor con las acciones o éstas con la meta o todas las combinaciones posibles, se produce un problema, el cual, además de ser llamado ya de por sí “problema”, se resuelve en acuerdo a lo canónico, el problema tiene consecuencias morales y su solución se

¹ *Actos de significado*. Ya citado. (p. 61, cursivas originales).

² En el mismo lugar.

debe de hacer en base a lo moralmente apropiado.¹ “Narrar una historia es indudablemente adoptar una postura moral”, dice Bruner. Recuérdese a Hayden White.

Lo que de algún modo organiza la narración de Bruner es su supuesto de que el ser humano tiene una predisposición primitiva e innata a organizar narrativamente su experiencia. Esta predisposición, dice, permite que a su vez comprendamos y utilicemos la organización narrativa de manera fácil y rápida. Acto seguido viene la cultura a equipar con nuevos poderes narrativos, con sus herramientas y sus tradiciones de contar e interpretar.

De hecho, los requisitos que inscribe a la narración se pueden entender a su vez como el proceso que se sigue para obtener la habilidad de narrar: una vez que los niños adquieren la idea básica de referencia, primer requisito, y logran señalar recurrencias o ausencias de objetos, nombrar, su principal interés se dirige a la acción humana y sus consecuencias. Inmediatamente después, segundo requisito, hay una disposición temprana para apuntar lo que es inusual; el niño no sólo agranda los ojos ante lo infrecuente, sino que gesticula, vocaliza y luego habla de ello; lo insólito es generador de narraciones. La linealidad es el tercer requisito y consiste en mantener una secuencia típica que responde la estructura básica gramatical de: alguien-hace-algo, sujeto-verbo-predicado. La voz de la narración, en cuarto lugar, funciona en un principio mediante el llanto y demás expresiones afectivas y mediante el tono y otros rasgos prosódicos tempranos, que dan perspectiva a lo que se expresa.

¹ El cuento original de Caperucita Roja de Perrault no obtiene solución al desajuste. El final del cuento, antes de ser retomado por los hermanos Grimm, era éste: "¡Abuelita, qué dientes más grandes tienes! ¡Son para comerte! Y diciendo estas palabras, el malvado del lobo se arrojó sobre Caperucita y se la comió. Fin." Perrault, Ch.(1697). *Cuentos de antaño*. Anaya. Madrid. 1983. p.115.

Así el mundo que rodea a quien lo va aprehendiendo se va haciendo comprensible a través de las narraciones que sobre él se haga. Apoyado en A. R. Luria y Margaret Donaldson, quienes dicen que los niños entienden más fácilmente las proposiciones lógicas si forman parte de una historia, y en Vladimir Propp, que señala que las partes de una historia son en realidad funciones y no partes autónomas, Bruner sostiene que las narraciones pueden servir como los primeros interpretantes de las proposiciones lógicas, antes que el niño pueda manipularlas por cálculos meramente lógicos. Y si así es como el yo organiza la realidad, la narración configura a su vez al yo. El yo es un yo narrador, al menos se ha venido formulando así desde finales de los años setenta principios de los ochenta sobre todo en la teoría literaria, según Bruner. El yo cuenta historias en las que se dan bosquejos de ese mismo yo. (De hecho, cita estudios en los cuales se habla de un desorden neurológico llamado disnarrativa, un severo daño en la habilidad de decir y entender relatos, y que está asociado con el síndrome Korsokov y la enfermedad de Alzheimer; los individuos que han perdido la habilidad de construir narrativas han perdido su sí mismo). Y habría que ver cuánto de teoría literaria tiene esta idea del yo como narración, en esta cita en la que Bruner proponiendo la biografía como metodología para la investigación describe aquí los resultados mostrando las huellas de cierta teoría literaria:

(las autobiografías) compartían una característica universal de todas las narraciones. Las narraciones generales más grandes se contaban en géneros fácilmente reconocibles: el relato de una víctima, un *Bildungsroman*, las formas del antihéroe, historias *Wanderung*, comedia negra, etc. Los acontecimientos narrados que comprendían sólo tenían sentido en función de un cuadro más amplio. En el centro de cada relato había un Yo protagonista en proceso de construcción: ya fuera un agente activo, un paciente pasivo o el vehículo de un destino mal definido. Y, en momentos

críticos, se producían “giros” en su vida, de nuevo culturalmente definibles, producidos casi invariablemente por la irrupción de una toma de conciencia provocada por el triunfo o el fracaso, por la traición de la confianza depositada en alguien, y cosas por el estilo. Pronto quedó claro que la vida no sólo imitaba al arte, sino que además lo hacía eligiendo los géneros artísticos y sus otros procedimientos de narración como modos de expresión.¹

(Los relatos de vida, o autobiografías, como géneros literarios quedarán más claros cuando pasemos por Gergen, cuya metodología de análisis narrativo está basada en detectar géneros literarios en autobiografías.)

Y si Bruner llega a hacer teoría literaria la hace de forma bastante decente. Se podría decir que se acerca comprometidamente a la teoría estética de la recepción al no interesarse tanto por las estructuras profundas del texto real cuanto por los efectos que el texto produce en el lector (aunque Bruner le da al traste a esto, pues en sus análisis narrativos la estructura es la que dicta la interpretación). Si la psicología llega a preocuparse por las obras literarias no es para rastrear la psicología de su autor desvelando sus motivos de inspiración, como hacía Freud con Dostoyevski o Shakespeare, sino que es su menester comprender los mundos simbólicos creados en las obras y la fuerza que tienen para quien los lee. Bruner va desde Aristóteles hasta Barthes pasando por Propp y Jakobson para decir que no se han dado respuestas satisfactorias sobre la capacidad evocadora de los textos. Es con Wolfgang Iser con quien parece sentirse cómodo y con éste dice que algo en el texto real desencadena una interpretación de género en el lector, interpretación que domina luego la propia creación del lector, que Iser llamó el “texto virtual”, este texto virtual varía casi permanentemente en el acto de la lectura. Así se llega al “género

¹ *Actos de significado*. Ya citado. (p.118).

psicológico”, que es la concepción que tiene el lector sobre el relato que está abordando, recreando. Con esta formulación, según Bruner y abandonando a Iser (según yo), se llega a un equilibrio entre los estudios psicológicos y los que estudian la obra en sí, pues no sólo se atiende a la morfología del texto, sino que además se pregunta por los procesos interpretativos “que son liberados por el texto en la mente del lector”.

Aunque advierta que no trata tanto de estudiar cómo están construidas las narraciones sino más bien cómo operan como instrumento de la mente en la construcción de la realidad,¹ esta su concepción de lo que deben ser los estudios literarios tiene trascendencia en la manera en cómo Bruner define y trabaja con las narraciones. Así, aunque por ejemplo no deja de citar a Propp, que él mismo llama estructuralista, y hace constantes esbozos en distintos textos de lo que serían las cualidades propias de una narración, frecuenta una definición más laxa o menos rígida, al menos para demarcar géneros. No acepta así los límites inherentes a los textos pues le resulta difícil explicarlos ante el torrente de innovaciones literarias a lo largo de la historia; incluso no se dispone a defender unos límites convencionales por las constantes similitudes dadas, por ejemplo en los cuentos, en distintas latitudes y lenguas. La manera en que resuelve no establecer alguna estructura fija a las narraciones es vinculándolas a un sujeto receptor o interactuante.

Como ya se había apuntado antes, el eje de su formulación ronda los orígenes cognitivos de la narración. Así, en lugar de llegar a formulaciones del tipo Propp, Todorov, Jakobson o Barthes, establece que la narrativa se ocupa de las vicisitudes de la intención, ya que la intención es lo intuitivamente reconocible de la narración, que no necesita de procesos complejos de interpretación. Dicho esto,

¹ Bruner, J. (1991, Autumn). “The narrative construction of reality”. **Critical Inquiry**. Vol. 18, No. 1. pp. 1-21.

regresa a Iser para ver en los textos literarios indeterminaciones constantes que fuerzan al lector a la producción de significados llegándolo a definir, al texto literario, como un acto de habla, donde se guía e inicia la búsqueda de significados dentro de un espectro amplio de significados posibles. Al texto literario, Bruner le atribuye tres características que contribuyen a estas indeterminaciones: la *presuposición*, creación de significados implícitos que amplían la libertad interpretativa del lector; la *subjetificación*, descripción de la realidad realizada no a través de un ojo omnisciente que ve una realidad atemporal, sino a través del filtro de la conciencia de los protagonistas de la historia; y la *perspectiva múltiple*, se ve al mundo no unívoca sino simultáneamente a través de un juego de prismas cada uno de los cuales capta una parte de él. Estos son, en realidad, ejemplos de los medios que tienen las narraciones para mantener el significado abierto, y de cómo logran *subjuntivizar la realidad*; “estar en el modo subjuntivo es estar intercambiando posibilidades humanas y no certidumbres establecidas”. Así en las obras de ficción, pero en las conversaciones se pueden ver también “desencadenantes” de significado a través del Principio de Colaboración de Paul Grice, que Bruner toma para demostrar cómo se dice algo más o algo distinto o algo menos de lo que se está diciendo por las implicaturas conversacionales que suceden cuando se transgreden las máximas de Grice de brevedad, claridad y sinceridad.

Para Bruner, los textos literarios se caracterizan por lograr una mayor indeterminación exigiendo al lector una mayor producción de significados, por lo que él los valora como “narraciones mejores” y parte de ellas para esbozar su teoría narrativa, que finalmente parece bastante atenuada en comparación con la fuerza que atribuye a la literatura. Si Aristóteles dijo que el

arte imitaba a la vida y Oscar Wilde dijo que viceversa¹, Bruner es conciliador: “la narración imita a la vida como la vida imita a la narración”. La vida en este sentido, aclara, es el mismo tipo de construcción de la imaginación humana como la narración lo es. Esto es más aceptable si se entiende en el plano de las autobiografías; si alguien cuenta su vida lo hace gracias a una realización cognitiva, un logro narrativo de interpretación y selección de la vida pasada. Pero es sólo en este sentido en que Bruner logra igualar la narración con la vida, porque la vida es definida en términos narrativos, como autobiografía. Pero ni Aristóteles ni Wilde pasaron por esta operación, la fuerza y superioridad con respecto a la naturaleza que Wilde daba al arte, esa que Bruner alcanzó a ver momentáneamente en la literatura, no es la misma que le da a su teoría narrativa. Si la literatura posibilita escenarios de incertidumbre, las narraciones sirven para moderar y explicar sus aberraciones; si la literatura alcanza lo siniestro, las narraciones lo mantendrán a raya y lo envolverán de comprensión y de las buenas formas convencionalmente aceptadas. Pareciera que los rasgos literarios de las narraciones son aquellos que se definen en términos estructurales; si advierte en la novela moderna el cambio de una perspectiva omnisciente a perspectivas múltiples desde sus protagonistas, es decir, de una preocupación óptica a una epistémica, dice entonces que en la vida cotidiana ocurrió algo semejante: no hay un gran discurso sino varios fragmentados y en choque. Y en los análisis narrativos, como el que hace con la familia Goodhertz, Bruner aplica los conceptos de Burke, estableciendo que la narración

¹ En *La decadencia de la mentira* donde dos personajes, Vivian y Cyril, en algún momento discuten sobre la mimesis en el arte: “Todo lo que deseo señalar es el principio general de que la vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida.”, p.109. Y antes, “Schopenhauer ha analizado el pesimismo que caracteriza al pensamiento moderno, pero fue Hamlet quien lo inventó. El mundo se ha vuelto triste porque un títere una vez se sintió melancólico.”, p.99, en la edición de Langre. Madrid. 2002.

de esta familia se estructura en torno al escenario, que es el tema dominante (el “hogar” y “el mundo real”) en torno al cual las acciones, los instrumentos y las metas de los agentes se organizan, o más bien, Bruner organiza así las narraciones de los Goodhertz aplicando esta interpretación estructurante.¹ En este análisis hace comparaciones de las narrativas de los miembros de la familia con narrativas de protagonistas de algunas novelas, sin mayores detalles. Las grandes narrativas, dice Bruner refiriéndose a las grandes obras literarias, son una invitación a encontrar un problema, no una lección ni una solución. Son profundamente sobre una situación apremiante, sobre el camino más que sobre el final a donde éste conduce. Estas grandes narrativas parecen no encontrarse como tales en la vida cotidiana. Habrá que ir irremediabilmente a los grandes autores. La narrativa llana es una domesticación de la sorpresa. Si hubo alguna vez un vislumbre de posibilidades humanas distintas, que pueden ejemplificarse con las novelas, ahí estará la narración para intercambiarlas por certidumbres establecidas, ahí llegará a tiempo la teoría narrativa para explicar esas novelas y decirnos por qué nos resultan tan bonitas.

Para concretar la narrativa de Bruner servirá nombrar los diez rasgos de la narrativa, que Bruner enlista² con el ánimo de construir

¹ Hay un buen trabajo en psicología (Freeman, M. (1993). *Rewriting the self. History, memory, narrative*. Routledge. New York.) en el que se propone el concepto de *self* y su interpretación en la investigación como un acto poético: el proceso de re-escribir el *self* es un acto poético —la persona hace una pausa para reflexionar sobre el movimiento que da su vida y la resignifica—, pero también re-escribir la vida está referido a quien intenta hacer una interpretación de una vida (quien la estudia) y no sólo hacer una transcripción, sino crear un sentido de lo que se nos está diciendo, esto llama a la imaginación de quien está interpretando. Poético ya que los poetas parecen re-escribir el mundo a través del lenguaje y no dar cuenta de él como simple dato. Así que, quien está frente a una historia de vida a través del diálogo con ella la re-escribe a través de una especie de imaginación hermenéutica. Esto es claramente un opción en vez de la estructuración que ejerce (ejerce) Bruner con la familia Goodhertz.

² “The narrative construction of reality”. Ya citado.

un almacén en el que después se construya algo más sistemático, dice. Estos rasgos pertenecen tanto a la narrativa como a las formas de pensamiento, pues, piensa que la estructura del lenguaje y del pensamiento se vuelven intrincados:

1. Diacronicidad. La narrativa es un relato de eventos ocurridos en el tiempo, es irreductiblemente durativo.

2. Particularidad. La narrativa toma como su ostensiva referencia acontecimientos particulares. Pero éste es su vehículo más que su destino.

3. Composición hermenéutica. Su propiedad hermenéutica marca a la narración en su construcción y en su comprensión. El argumento de una historia y su comprensión como historia dependen de la capacidad humana para procesar conocimientos en forma interpretativa. Los dominios contextuales, las intenciones, las atribuciones y el conocimiento presupuesto dan no sólo las bases para la interpretación, sino también el motivo para la negociación de cómo la historia debería ser tomada (o contada).

4. Canonicidad y ruptura. Para ser un argumento válido, un relato debe ser sobre cómo lo implícitamente canónico ha sido violado, cómo se ha generado una ruptura a la legitimidad, como por ejemplo con un evento precipitante o a través de significados lingüísticos. La narrativa, dice Bruner con Todorov, no consiste tanto en fabular nuevos relatos sino en volver lo que anteriormente era familiar en incierto o problemático, hacer extraño lo ordinario. (Esquema de Burke).

6. Referencialidad. La aceptabilidad de la narrativa no puede depender de su correcta referencia a la realidad, puesto que no habría ficción. El realismo en la ficción es una convención literaria más que una correcta referencia. La verdad narrativa es juzgada por su verosimilitud más que por su verificabilidad.

7. Género. Si bien hay tipos de narrativa, sería más correcto decir que no son tanto propiedad del texto como una manera de comprender la narrativa. De esta manera, los géneros no son sólo maneras de construir relatos, sino también formas de proveer guías para usar la mente, del mismo modo que la mente es guiada por el uso del lenguaje.

8. Normatividad. Por su capacidad de ser contada como una forma de discurso que se basa en una ruptura en las expectativas convencionales, la narrativa es necesariamente normativa. Una ruptura presupone una norma. La narrativa está centralmente concernida por la legitimidad cultural.

9. Sensibilidad contextual y negociabilidad. Inevitablemente, la narrativa es asimilada en términos propios, bajo los conocimientos propios. Pero también, inevitablemente, bajo la luz de las presuposiciones de los presupuestos del narrador.

10. Acumulación narrativa. Lo que crea a una cultura debe ser su capacidad "local" para acumular historias de acontecimientos del pasado en alguna estructura diacrónica que permita una continuidad en el presente.

Trágica, cómica, feliz narración.

We live and die through narrative.

Kenneth J. Gergen.

Con el afán de formular el *self* en términos relacionales, Kenneth J. Gergen realiza trabajos en torno a la narrativa desplazando el énfasis de la mente individual “a la gestión conjunta de la realidad” dentro de una pragmática del significado. Este significado es logrado a través del vehículo de la narración formulado en una idea del lenguaje como un proceso microsocioal. Las relaciones sociales vigentes en un momento dado se sostienen en torno a los relatos que dan inteligibilidad y coherencia a la vida; así, los relatos del yo permiten establecer identidades públicas, hacer que el pasado sea aceptable y llevar relaciones con facilidad. Las narraciones entendidas así, no son simples relatos, sino que son en sí mismas acciones con efectos particulares, creando, manteniendo y modificando mundos en el seno social. La narración es vista no como un producto de la mente sino como un fenómeno lingüístico y como tal es abordado.

Gergen pone la relevancia de estos relatos en cuanto que son vehículos que permiten la inteligibilidad propia y la de los demás.

Están, por lo tanto, incrustados en la acción social, hacen que los acontecimientos sean socialmente visibles y establecen la comprensión para acontecimientos futuros. “Bajo este punto de vista, las narraciones, más que reflejar, crean el sentido de “lo que es verdad”. En realidad, esto es así a causa de las formas de narración existentes que “cuentan la verdad” como un acto inteligible”.

Así, el yo formulado por Gergen es un yo relacional que se logra a través de la “autonarración en la vida social”. Los primeros encuentros sociales que se tienen en la vida, afirma¹, son mediante los relatos infantiles en forma de cuentos de hadas, cuentos populares y relatos de familia, que dan cuenta de acciones humanas; después, los relatos siguen haciéndose presentes cuando se leen novelas, biografías, historias, también al ver películas, en el teatro, en el televisor, en las narraciones orales de leyendas urbanas y pueblerinas, etcétera... y son a través de estas narraciones que se hace inteligible el yo y el mundo en que se vive y en el que no. El yo se convierte en un contador de relatos sobre cualquier tema: la infancia, las relaciones amistosas, amorosas, pensamientos, acontecimientos pasados, planes a desarrollar en el futuro, la elaboración de un platillo. En suma, “las vidas son acontecimientos narrativos”.



“La elaboración de un platillo...”, decía... Perdonen el paréntesis tan inoportuno al hilo del texto mas no es tan inadecuado a lo que ahora nos concierne. Recordé el caso del niño Amado Nervo. Este poeta modernista oriundo de Tepic aprendió a leer en el libro de recetas *La cocinera poblana* guardado en el cofrecito de cedro de su madre. Las recetas de cocina son relatos cotidianos para muchos e

¹ Gergen, K. (1994). *Realidades y relaciones*. Paidós. Barcelona. 1996.

incluso géneros literarios para algunos pocos otros. Que sí que no, la receta de la sopa al *pistou* ya valió para que Greimas le hiciera su análisis semiótico. Pero a Amado Nervo el recetario lo llevó “a sentir el peso de las palabras impresas, las tocaba con los dedos y trataba de memorizarlas.” Relato cotidiano o literario un buen día hace un poeta de un niño, para que éste después versifique con Darío sin censura de la modestia, humildad modernista, ni memoria de sus primeras lecturas: ¡Torres de Dios! ¡Poetas!

)

Buena parte de los trabajos de Gergen están destinados a llevar la práctica terapéutica de una perspectiva moderna a una posmoderna, específicamente construccionista, que haga constar de la multiplicidad de formas de dar cuenta de la realidad, reconociendo la contingencia histórica y culturalmente situada de cada una de ellas; no habiendo por consiguiente narraciones privilegiadas, el terapeuta no se presenta como experto (como en la “terapia moderna”) sino como co-constructor de significados con el cliente/paciente que serán adecuados no por su apego al yo verdadero, sino por criterios formulados sólo en los propios términos generados en las múltiples formas de relación.

Uno de los puntos en los que adolece la teoría de la terapia moderna, según Gergen, es que las narraciones que genera son “toscas e insensibles y no logran registrar las particularidades de los compromisos vitales del cliente/paciente”. Esta “fijeza” de las formulaciones narrativas, como acusa Gergen, en las prácticas de la terapia moderna dadas por una justificación formulada previamente por su pretensión de poseer una base científica, es la misma observación que aquí se reprochará a la teoría narrativa de Gergen. Mientras que él señala con singular y atinada agudeza que las prácticas de las terapias modernas llevan consigo una imagen del

“pleno funcionamiento” o del “buen individuo”, Gergen patrocina (es decir: protege, ampara y favorece) a las narraciones “bien formadas”, término rarísimo que ya se verá qué es. Al poner el acento en la importancia de las narraciones en su función de dar comprensión a la vida se destaca su funcionalidad como instrumento que hace efectiva la comunicación. Sus estudios narrativos finalmente se enfocan a ilustrar la estructura de las narraciones perdiendo de vista las historias de vida propiamente dichas, el acontecimiento narrativo que la vida supuestamente es.

La narración de Gergen.

A pesar de enlistarse a sí mismo en la crítica literaria posmoderna,¹ Gergen gusta de distinguir géneros de escritura, o tradiciones de escritura. Su narrativa está fuertemente marcada por estas distinciones como se verá más adelantito. Una de las implicaciones de los diversos géneros, dice él, son las relaciones de poder que se gestan entre quien escribe y quien lee, observación ya desde aquí no muy posmoderna, aunque apunte que quien escribe no es la fuente de su creación tanto como su tradición. La tradición mística, por ejemplo, arraigada en las religiones judea-cristianas, emplean recursos estilísticos que establecen una fuerte jerarquía entre quien escribe y quien lee: quien escribe tiene conocimientos de profunda significancia, mientras quien lee es ignorante o inconsciente de la realidad que le está siendo revelada y que se le invita a conocer. Esta tradición es seguida en las ciencias humanas por Freud o Jung. Algo semejante ocurre con la tradición profética, pero ésta pone el énfasis en el hecho de que quien escribe tiene una imagen del futuro a la que solamente esa persona tiene acceso. Gergen distingue, además, la

¹ Gergen, K. (2000): “The poetic dimension: therapeutic potentials”. Bajado de <http://www.swarthmore.edu/SocSci/kgergen1/web/page.phtml?st=home&id=home> el 18 de abril de 2003.

tradicción mítica (relatos sobre tiempos originarios) y cívica (las formas del habla correcta, que después fueron adoptadas por la escritura científica). En contraste con estas tradiciones, en el género autobiográfico y en el género de ficción hay una nivelación en la jerarquía. En la autobiografía, se invita a quien lee a identificarse con quien escribe. En el género de ficción es más radical esta nivelación, puesto que hay una expansión en el registro de voces, de forma tal que la voz de quien escribe se confunde con las otras. Además que este género socava su propia autoridad mostrando su artificialidad retórica, invitando a quien lee a entretenerse con el mundo presentado, que no tiene que ser tomado en serio, sólo disfrutado. Estas distintas tradiciones conllevan pues distintas formas de relación, de las que las ciencias humanas se han alimentado. Gergen considera que los géneros donde la jerarquía es mínima pueden invocar al tipo de diálogo que se desea en la disciplina.¹

En diversos textos, Gergen formula la estructura de las narraciones bajo el supuesto de que sus propiedades están “bien formadas” en tanto que situadas cultural e históricamente, es decir, su contingencia les otorga una estructura (o forma, que para Gergen es sinónimo) definida. Así las narraciones, según las convenciones contemporáneas, poseen requisitos para lograr inteligibilidad dentro de la cultura. Lograr formular estos requisitos, sostiene, implica dar con los límites de la autoidentidad que determinan las formas en que se tiene que formular una narración para tener la credibilidad de un narrador de la verdad.

La estructura propiamente dicha de la narración antecede los acontecimientos sobre los que “se dice la verdad”; ir más allá de las convenciones es comprometerse en un cuento insensato. Si la narración no consigue aproximarse a las formas convencionales, el

¹ Gergen, K. (2001). *Social construction in context*. Sage. London.

contar mismo se convierte en absurdo. Por consiguiente, en lugar de ser dirigido por los hechos, el contar la verdad es ampliamente gobernado por una preestructura de convenciones narrativas.¹

Gergen cita (1994 y 1998) el experimento de Benett y Feldman (1981) en el que se describe cómo los participantes de la investigación tenían que revisar si los testimonios eran ficticios o reales. Los resultados revelaron que los participantes fueron incapaces de hacer tal distinción; los relatos que fueron calificados como verdaderos eran los que se adecuaban a la estructura que más abajo se describirá. Esto da cuenta de que las narraciones más que ser verdaderas o falsas en tanto que hagan referencia a hechos objetivos, logran su estatuto de verdad mediante formas o estructuras convencionalmente aceptadas.

A pesar de recalcar la contingencia de las narraciones, de insistir que se esfuerza él por “evitar las suposiciones de corte universalista” y de acusar que los “teóricos frecuentemente hacen afirmaciones de un conjunto fundacional o fundamental de reglas o características de lo que es una afirmación bien formada”, afirma acto seguido, que “los criterios que explicitamos a continuación parecen ser primordiales en la construcción de una narración inteligible para segmentos importantes de la cultura contemporánea.” (p. 236) (Estas propiedades se enlistan en *Realidades y relaciones* 1994, “Narrative, moral identity and historical consciousness: a social constructionist account” 1998, y en *An invitation to social construction* 1999).²

¹ Gergen, K. (1994). *Realidades y relaciones*. Paidós. Barcelona. 1996. (p. 236).

² Gergen, K. (1998). “Narrative, moral identity and historical consciousness: a social constructionist account.”, bajado de <http://www.swarthmore.edu/SocSci/kgergen1/web/printer-friendly.phtml?id=manu3> el 10 de agosto del 2004. y (1999) *An invitation to social construction*. Sage. London.

Establecer un punto final apreciado. Una historia aceptable debe primero establecer una meta, un acontecimiento a explicar o un estado que alcanzar o evitar, de tal forma que no se tenga que preguntar ¿cuál es el punto? El que sea apreciado quiere decir que la narración enmarca una evaluación, que es dada por la cultura, asunto este apreciado a su vez por Gergen, pues en él, éste punto se da la ontología dentro de la cultura.

Seleccionar los acontecimientos relevantes. El punto final, la meta, dicta los acontecimientos que pueden aparecer durante la narración, de hecho su inteligibilidad está dada por la utilidad de los acontecimientos seleccionados para hacer que la meta sea o no probable, accesible, importante o vívida. La inclusión está determinada por aquello que es relevante para la conclusión del relato.

La ordenación de los acontecimientos. Los acontecimientos seleccionados se disponen de una manera ordenada. La más ampliamente utilizada es la secuencia lineal en el carácter temporal del relato.

La estabilidad de la identidad. Los personajes y los objetos del relato poseen una identidad continua o coherente a través del tiempo. Una vez definido por el narrador, el personaje debe mantener su personalidad. En los casos en que no es así, el relato está dirigido a explicar el cambio de la identidad.

Vinculaciones causales. Según los estándares contemporáneos, la narración ideal es aquella que proporciona una explicación del resultado. No supone una causalidad universal, sino más bien dependiente de la cultura, que da una gama de causalidades aceptables.

Signos de demarcación. Estos señalan el principio y el final del relato advirtiéndole cuándo se entra y cuándo se sale del mundo relatado. “Había una vez (...) colorín colorado este cuento se ha acabado”.

Narrativa estructurante.

“Las autonarraciones de la vida cotidiana no siempre están *bien formadas*, pero bajo determinadas circunstancias su estructura puede ser esencial”. Las cursivas (agregadas con jiribilla) señalan el ahínco de Gergen por ver estructuras y propiedades en las narraciones y no hacer cuentos insensatos. En dado caso de que la narración no se apegue a *su* estructura no se trata siquiera de una excepción sino de una malformación que la cultura castigará con la incompreensión. La segunda parte de la frase con la que se abre este párrafo, que comienza con “pero” es desconcertante y puede conducir a estados alterados de la conciencia. Dice: “... pero bajo determinadas circunstancias su estructura puede ser esencial”. No se refiere con esto a la esencia circunstancial de la estructura narrativa, ni a la posibilidad de esencia en determinadas circunstancias. Es difícil imaginar una estructura no esencial (o con opción a tomarla o dejarla dada por el “puede” de la frase), o una esencia trascendente de las circunstancias que la determinan. O sea, ¿cómo? Como sea, Gergen pone así rasgos esenciales pero contingentes, estructurales pero circunstanciales a la narración, que como se verá, sí que pueden variar... ¡pero no tanto! Las formas narrativas están sujetas a convenciones cambiantes, pues si bien existe una infinitud virtual (que ya es algo) de posibles formas, las exigencias de las convenciones sociales, determinadas modalidades se ven favorecidas mientras otras: no.

(

Haremos aquí una interrupción con la ayuda de unos paréntesis y citaremos a Hayden White. Este autor, leyendo los anales de la historia, que son sólo una lista de acontecimientos numerados por su año de aparición, afirma que las cualidades de los anales reflejan, en

la lectura actual, las exigencias de la narrativa contemporánea, tal como es la continuidad narrativa. Así, los años en blanco que aparecen en los anales dan cuenta de la intención de registrar que no pasó nada en tal año y revelan la condición de toda narrativa de exclusión de acontecimientos por muy completa y exhaustiva que sea. Esta observación expresa el provincialismo conceptual de la teoría narrativa, es decir, que esta teoría está sujeta a determinaciones de su momento histórico, cuya mirada es llevada a las narrativas de otros tiempos. Seguro que Gergen no vería en los anales de la historia narraciones *bien formadas* por carecer de lo que él juzga como esencial en las narraciones. Contrariamente, White afirma que “una mala narrativa puede decirnos más sobre la narratividad que una buena.”¹ Lawrence Sterne lo sabía y por eso escribió tan mal *Tristram Shandy*; quería enseñar al lector cómo se escribe una novela.

)

Gergen estructura de este modo la estructura de una narración, como él dice: *bien formada*, y lo hace a través de gráficas con dos ejes, uno de tiempo y el otro de bienestar; si los acontecimientos seleccionados y ordenados en la trama pueden aproximarse con el paso del tiempo a la meta valorada, la línea del relato (o gráfica) dibuja una relación positiva dentro de las coordenadas, y si por el contrario el relato se aproxima al fracaso, la dirección del relato es negativa. “Todas las tramas, por consiguiente, asegura Gergen, pueden convertirse en una forma lineal en términos de sus cambios evaluativos a lo largo del tiempo. Esto nos permite aislar tres formas rudimentarias de relatos” (gráficas): *Narración de estabilidad*, la que organiza de tal modo los acontecimientos que la

¹ *El contenido de la forma*. Ya citado.

trayectoria del individuo permanece inalterada con relación a la meta, la vida no cambia ni para bien ni para mal; *Narración progresiva*, la que vincula los acontecimientos de modo tal que la dirección se incrementa de manera positiva, siempre mejor; y la *narración regresiva* se mueve en un decrecimiento alejándose del logro del estado ideal.

Éstas deben ser consideradas como bases rudimentarias para otras más complejas variantes. Teóricamente uno puede prever infinitas variaciones potenciales sobre estas formas rudimentarias. Como quiera, por razones de utilidad social, deseabilidad estética, y capacidad cognitiva, la cultura puede limitarse a sí misma a truncar repertorios de posibilidades.¹

A estas formas (gráficas) “rudimentarias” pueden seguir otras: la *narración trágica* da cuenta de un relato con una rápida caída de alguien que había alcanzado anteriormente una posición elevada. En cambio, la *comedia-novela* es una narración regresiva que viene seguida por una narración progresiva teniendo un final feliz. Gergen titula “¡Y vivieron muy felices!” a la narración que después de una progresión viene una estabilidad a manera de final como *el mito del “¡Y vivieron muy felices!”*. Finalmente la *epopeya heroica*, como un conjunto de narraciones progresivo-regresiva donde se relatan las batallas libradas por el protagonista. (Si quieres hacerte famoso en psicología, me dijo alguien, inventa un esquema;

¹ Gergen y Gergen (1986): “Narrative form and the construction of psychological science”. En *Narrative psychology*, ya citado. En este texto, estas mismas estructuras narrativas (estable, progresiva, regresiva) son usadas por Kenneth y Mary Gergen para demostrar cómo las convenciones literarias sirven para armar las teorías de las ciencias. Viéndose la capacidad que tiene la estructura narrativa para crear coherencia, movimiento o dirección a través del tiempo, los Gergen, hacen un análisis de las estructuras narrativas de las teorías del desarrollo infantil, como la de Piaget, y cómo éstas logran objetividad y formas narrativas correctas: establecimiento de la meta de desarrollo, la organización de los eventos relevantes para conseguir la meta, conexión lógica de los eventos del desarrollo, así como su impacto dramático.

no es que no quiera ser famoso, pero no encuentro la barra de dibujo en Word. Es la misma razón (y el pudor teórico) por la que aquí no se reproducirán las gráficas de Gergen; si usted no ha logrado imaginarlas, le diré que la gráfica de la *narración progresiva* es igual a la gráfica de la inflación económica de cualquier trimestre de cualquier año y la gráfica de la *narración regresiva* es la que ilustra la capacidad adquisitiva de la población. La *narración de estabilidad* es una vida aburrida, pero no recuerdo ejemplos en la literatura y las otras tres gráficas son de una complejidad tal que no encuentro ánimos para describirlas de otra manera).

Estas formas (gráficas) revelan, dice Gergen, que los acontecimientos en sí mismos no son dramáticos ni de naturaleza alguna sino que ésta es gracias al relato en el cual son organizados. Una cualidad de la forma para producir acontecimientos narrativos sería la rápida aceleración o desaceleración de la pendiente narrativa, así como un cambio brusco en la organización de los acontecimientos expresado cuando el orden se subvierte en el momento más inoportuno.

Estas convenciones narrativas no limitan a ciertas acciones, sino que en sí mismas son acciones que imprimen una trayectoria vital, como demuestra Gergen en un experimento, en el cual dos poblaciones (adolescentes y adultos) se les pidió que trazaran su vida con una única "línea de vida" en un espacio bidimensional compuesto por el eje "Sentimiento generalizado de bienestar" y el eje "Edad" en la que los episodios más positivos de su historia eran representados por un desplazamiento ascendente y los negativos por uno descendente. Gergen y Gergen (1988) vieron, por ejemplo, cómo el grupo de jóvenes caracterizaban la forma narrativa de comedia-novela, puesto que si en sus años tempranos eran evaluados como positivos, entrando a la adolescencia las dificultades se hicieron presentes (decrecimiento de la línea), pero finalmente, en el tiempo

presente lo representaban con una línea que apuntaba al ascenso. Los mayores dibujaron una línea en forma de “arco iris” cuyo bienestar mayor estaba en los años cincuenta y sesenta de edad. Pareciera, concluyen los Gergen, que quienes expusieron su historia de vida, así brevemente, tomaron las típicas formas narrativas para expresarlas y tomaron cualquier hecho que justificara la forma adoptada, porque incluso, que el declive físico de la vida se vea como decadencia es una convención cultural susceptible a otras interpretaciones. “Las narraciones no son el producto de la vida misma, sino construcciones de vida, y podrían ser de otro modo”.

Para demostrar la multiplicidad en las autonarraciones se les pidió a los participantes de la investigación que dibujaran los sentimientos de satisfacción en sus relaciones con su madre, con su padre y con su trabajo académico a lo largo de los años. Estas líneas contrastaron con la “bienestar generalizado”. La gente participa en las relaciones con una variedad de narraciones que pueden ser organizadas unas dentro de otras, narraciones que cubran periodos relativamente cortos de tiempo (micronarraciones) en narraciones que comprendan amplios periodos de tiempo (macronarraciones). La multiplicidad de narraciones está favorecida por la diversa gama de relaciones que las personas tienen en distintos contextos.

Desde el punto de vista construccionista no existe, pues, ninguna demanda a la narración que exija coherencia con una supuesta identidad auténtica, pues ésta no es un logro de la mente sino de la relación, y en tanto la diversidad de relaciones en distintos contextos, uno se puede relatar de tantas diversas maneras; las narraciones se acentúan gracias al intercambio existente, y si bien puede parecer en ocasiones que se trata de un monólogo, la autonarración descansa inevitablemente en el diálogo. Así, la representación narrativa dispone un escenario en el que se debe negociar cada vez la identidad como un desafío interminable del

protagonista ante otros. La posición del actor es de interdependencia precaria con los demás, ya que la autointeligibilidad depende de si los demás están de acuerdo sobre el relato que se está dando.

(

Del dicho al hecho hay mucho trecho, canta el refrán popular. Se sabe que para desmontar los supuestos de la verdad de un refrán de este calibre se necesitan siglos no de argumentos sino quizá más bien de no decirlo. Así nomás. Pero los refranes no callan, su fuerza radica en su sencillez y continua repetición dada gracias a su ritmo y rima. Así que no debe preocuparnos tanto que ahora el construccionismo trate de indistinguir el decir y el hacer, el discurso, como dicen, de las prácticas, como también dicen, o hacen, si a esas vamos. Yo prefiero la sabiduría estoica del refrán, tan sólido y seguro de sí mismo que no es, por otra parte, cosa curiosa, autoritario. Sin embargo, algo de verdad debe llevar el construccionismo, porque a todo el mundo le encanta hablar de amor. La variación que hace Efraín Huerta de este refrán lo expresa:

Del
Dicho
Al
Lecho
Hay
Mucho
Trecho

)

De esta forma, como decía antes de la interrupción, Gergen formula la relación como una narración vivida (1998); los intercambios son entendidos o clasificados en términos narrativos. Por ejemplo, las emociones. Las emociones no incitan a la acción, sino que éstas son formas de participación en las relaciones, tal como se haría en una actuación en escenario. No es que las emociones

tengan efectos en la vida social, sino que son en sí mismas vida social, son maneras de proceder, de actuar, en una situación dada. Las emociones son dependientes de las acciones de los otros, que precedan, sean simultáneas o sigan de alguna actuación emotiva. Sin las otras acciones, la emoción se vuelve ininteligible como tal. Para lograr inteligibilidad la acción emocional debe ser un componente constitutivo de una cadena de acciones, la cual es comprendida dentro de una narración vivida estructurada culturalmente. En estos términos, la emoción es fundamentalmente una creación relacional y, en sentido amplio, producto de una historia de una cultura particular. Sarbin logra una ilustración más certera en este sentido, que ya se verá más adelante.

La poética en la terapia. ¿Curación en verso?

Otra de las enseñanzas que la teoría literaria da a la psicología social de la mano ni santa ni profética sino posmoderna de Gergen es la dimensión poética del lenguaje, de la que busca sacar provecho y encausarlo al, digamos, negocio terapéutico. Reconociendo la importancia del lenguaje en el ámbito terapéutico, al ser este un producto del proceso conjunto de creación de significados, Gergen busca nuevas conceptualizaciones de esta dimensión y deja de lado las tradicionales. Claro. Estas ideas tradicionales las clasifica en individualista, mecanicista y retórica. El supuesto individualista establece que el poeta es la fuente original del poema, es alguien con sensibilidades especiales, cargado de imaginación... que le permite la creación de poemas. Considerando este punto de vista de la poesía en la terapia, el terapeuta sería una persona con la destreza, la pasión y la sensibilidad que lo haría un actor superior e independiente, lo que implicaría que el cliente sería la persona a la que se tendría que enriquecer y que tendría que emular al terapeuta. Desde una perspectiva posmoderna/construccionista, en cambio, el autor no es

una fuente independiente ni originaria, tal como lo expresa la teoría literaria de Barthes a Derrida, la poesía es gracias a pertenecer a una tradición de escritura poética y es reconocida como poesía por sus referencias internas a esa tradición. Quien escribe poesía nunca escapa de esta relación, que es la que le da su significación propia; en este contexto las acciones del terapeuta se deben ver como incrustadas profundamente en su propia tradición, su lenguaje sólo alcanza su significación gracias a la participación del cliente, siendo el proceso de relación terapéutica el que realiza el significado.

La perspectiva mecanicista en la poesía afirma que las palabras emitidas por la poesía causan un efecto en la audiencia causándoles que vean o sientan cosas distintas o revelándoles realidades que antes no habían advertido. Esta perspectiva se reproduce en la lógica médica de la terapia, en la que el terapeuta es el doctor que trae la cura al cliente, gracias al manejo estratégico y de experimentación de su cliente. La teoría literaria posmoderna llama la atención en la audiencia activa o en la comunidad interpretativa que determina el significado del trabajo. No hay un poema en sí mismo, sino que es quien lee quien arroja significados a éste dependiendo de sus intereses, su ideología, su situación. El significado no emana de una mente individual, sino que es mutuamente coordinado entre las personas.

La concepción retórica de la poesía afirma que es el arreglo peculiar de las palabras lo que provoca el efecto de belleza, pasión, humor... De esta forma, el terapeuta es de nuevo quien tiene el poder de efectuar cambios en el cliente. El cliente es un objeto a ser transformado a través de las capacidades retóricas de quien ejecuta la terapia. Desde una perspectiva posmoderna/construccionista las palabras por sí mismas no tienen ningún poder, éste se encuentra, de nuevo, en la relación que se lleva a cabo; las palabras, las frases se

hacen significativas dentro del espacio relacional creado en la terapia.

Llevar una perspectiva posmoderna de la poética a la terapia traería como consecuencia la inclusión de voces múltiples. Cuando nuevas voces entran pacíficamente dentro de una conversación, entonces la dirección cambia. Las voces nuevas que se crean en la relación nueva se basan en el diálogo generador de nuevas realidades. La poética en la terapia residiría en la co-construcción de significados. La figura de este proceso sería la reflexión metonímica, si una parte representa significativamente a su todo como la vela al barco, una acción contiene un fragmento de la acción del otro como señal de diálogo efectivo, co-constructivo.¹

El planteamiento de Gergen es atractivo en la medida que establece un símil con las narraciones literarias: los relatos cotidianos contienen las estructuras de las comedias, las tragedias, las epopeyas, pero es una lástima (y sufro por ello) que el único denominador común entre las narraciones cotidianas y las literarias sea su estructura; no es nada poético ver los esquemas narrativos de Gergen con ejes Bienestar/Tiempo; por más que al pie del esquema se diga “¡Y vivieron muy felices!”, quien lee no se entusiasma. Si bien establecer las narraciones como objeto de estudio logra no hacer una abstracción de la vida social (al menos no del todo), quedarse con el esqueleto de los relatos es quitarle la carnita, y a la vez tal vez quedarse sin tacto.

¹ Aunque Gergen no lo menciona, esto es semejante al concepto de enunciado de Mijaíl Bajtín y pudiera servir para entender la figura metonímica de Gergen en la terapia. Para la estilística de Bajtín, todo enunciado contiene “ecos y reflejos” de los otros enunciados con los cuales se relaciona dentro de un género discursivo. Así, el enunciado contiene a los enunciados que le preceden tanto como a los que le siguen. En Bajtín, M. (1952-1953): “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México: Lindoyquerido. 1989.

El carácter constructor de las narraciones es una formulación fascinante; si la vida es un acontecimiento narrativo, se está a un paso de decir que la vida es una gran novela, sólo falta darle vida a la narración. Si la vida es un acontecimiento narrativo, la narración puede ser un acontecimiento, al menos pequeño, en la vida (eventualidad que busca este trabajo); esto difícilmente lo conseguirán si se ciñen a los criterios de Gergen para llegar a ser una narración “bien contada”. García Márquez tituló su autobiografía *Vivir para contarla*; el lector advertirá que al momento de leerla se puede decir que se *cuenta para vivirla*, porque uno llega a vivirla aunque no se haya nacido en Colombia ni haya tenido amores con la esposa de ningún general. Si Gergen aprecia que “el arte se convierte en el vehículo a través del cual la realidad de la vida se hace manifiesta” aquí se vio que finalmente no es el arte sino sus supuestas estructuras (nada artísticas) las que hacen posible la vida, la vida en términos de Gergen, esa vida que rara vez sucede en la vida, una vida comprensible, ampliamente aceptada, como la que vive un país felizmente desarrollado donde no se derrama ni el café. La idea de Gergen de narración bien formada es a las narraciones lo que el a priori kantiano del gusto al arte, pues los dos evitan las producciones que se salgan de lo normal, dictado por el gusto, ajustado unas reglas preestablecidas, como si las narraciones estuvieran bien formadas de una buena vez por todas según su apego a estas reglas, lo mismo que el gusto kantiano que llega a un desarrollo específico invariable, como si las narraciones alcanzaran un punto de desarrollo en el cual fueran de una de las tres formas antes explicadas, gracias a cierta educación, cultura o psicología social. Esta es la crítica que hace Gadamer a Kant en *Verdad y método*, contraponiendo un gusto no acabado, productivo y que además no puede demostrarse.

Qué sucede con los relatos absurdos, que Gergen no los ve ni en los cuentos infantiles, al ejecutar una interpretación estructurante que, como dice Susan Sontag sobre cierta teoría de arte, logra hacer manejable, confortable, incluso al arte. Esta es quizá la razón por la cual quien hace psicología social no lee literatura: es una narración absurda, en absoluto convencional. Ahí donde lo insólito se insinúa se hace el corte estructural, gracias al cual se lee menos pues una estructura de muchos relatos ahorra hartas horas de lectura, que según dicen, son aburridas, fascinantes y agotadoras. No hace falta escuchar la historia de quien se entrevista en la investigación pues la instrucción es la siguiente: dibuja una línea, tu línea vital, y de preferencia no te salgas de los ejes. Este es el proceso más burdamente refinado, sutil y acabado de llevar los formatos burocráticos al seno de la Psicología Social Bien Posmoderna. Se lanza la pregunta, ¿quién quiere que Gergen le haga su biografía? Entre todas las vidas se puede elegir la trágica, la cómica o la ...y vivieron muy felices, aunque seguro quedará fuera la del pirata cojo con pata de palo con parche en el ojo con cara de malo, la de Sabina.

Sarbin, metafóricamente.

Desde aquella publicación de 1986 con la que se abre este capítulo o lo que sea, en la que Sarbin, *Teo* de cariño, se empeñaba en que la narrativa en psicología se tomara sólo en plan metafórico, es decir, que esta perspectiva no sería más que gracias a una raíz metafórica, lo ha sostenido en sus subsecuentes trabajos, empleando la metáfora como un instrumento retórico explícito para su construcción teórica.

Una de las diferencias que se pudieran establecer con Bruner y Gergen, es que Sarbin renueva en cada texto la artificialidad de emplear la narración como argumento retórico en su cuerpo conceptual, los otros dos llegan a perder de vista lo que Sarbin dictó como regla de la opción narrativa, *siempre metafórica*. Esto es un juego, dice Sarbin, ¿juegas? Bruner y Gergen dijeron que órale, pero luego se divirtieron tanto que ya no lo advirtieron y están ahora tan metidos como niño en su disfraz, como científico en su bata blanca. Sarbin logra, a mi parecer, ya me dirás si me equivoco, mantener un

pie en el aspecto crítico del “no es” literal y otro pie en la vehemencia ontológica del “es” metafórico, condición de la verdad metafórica que así define Paul Ricoeur. Sarbin prefiere la sencillez y la línea directa en sus formulaciones teóricas; quizá el gusto por la brevedad teórica, llevó a Sarbin a reunirse con sus amigos en buenas compilaciones más que ha publicar libros enteros de su sola autoría.

En una impecable calidad de edición de la APA (con bella ilustración a la portada de un otro Sarbin), Theodore R. Sarbin compila junto con Joseph de Rivera bajo el título *Believed-in imaginings. The narrative construction of reality* (2002)¹ una serie de textos que son un diálogo en torno a la frase “believed-in imaginings” (imaginaciones creídas), que designa el proceso de la gente en dar credibilidad a lo que es imaginario. Dos términos contrapuestos que son emparentados por Sarbin a través de la narración. La imaginación no es una “imagen mental”, sino relatos, un “como si” narrativo, que puede ser usado para organizar la experiencia. Creer en algo es una narración que se distingue de una narración imaginaria por la implicación del actor, que en consecuencia le brinda un alto valor; entre más involucrado esté el actor en la narración, ésta tendrá mayor equivalencia a sus percepciones reales, por lo que el actor deja de lado el “como si” del relato imaginario, hablando sobre él en términos de verdad. Así, las experiencias religiosas, las memorias, las alucinaciones pueden ser comprendidas como relatos altamente evaluados por la auto implicación de los autores en los relatos de sí mismos.

En la construcción de la frase que da título a la publicación, Sarbin apunta que no usó sustantivos —creencia, imaginación— sino verbos en gerundio para su construcción teórica con un propósito retórico; estos podrían connotar objetos mentales, casi órganos o

¹ De Rivera, J. y Sarbin, T. S. (2002). *Believed-in imaginings. The narrative construction of reality*. APA. Washington DC.

regiones en un hipotético espacio mental. *Imaginings-believings* son acciones humanas que corresponden a intenciones y propósitos, y no a acontecimientos mentales que le suceden a la gente. Ante todo son acciones constructivas.

La imaginación se adentró a la cabeza a fuerza de metáforas. Antes del siglo xvi, *imago*, derivada de *imitari*, denotaba la actividad constructiva de imitar tridimensionalmente, copias que llevaban a cabo artesanos en esculturas o imágenes grabadas o bajorrelieves. Alguien que imaginaba era pues un hacedor, fabricante de imágenes. Con la mente cartesiana, acciones como creer e imaginar se volvieron silenciosas y privadas. La imaginación ya no fue cosa de copiar, sino de interiorizar imágenes a través de los ojos. Se formulan metáforas que expresaban ya no un hacer imitaciones sino “ver con los ojos de la mente”, “visualizar”, “ver imágenes mentales”, “tener imágenes visuales”. Hablamos, dice Sarbin, *como si* hubiera imágenes, representaciones o impresiones, *como si* hubiera mentes que, como galerías de arte, proveyeran un lugar para disponer estas imágenes.

Las imaginaciones son narraciones, relatos contruidos, cuyos contenidos son secuencias de acciones en las que el *self* y otros están implicados. Sarbin sustituye *constructions* por *poetics*, pues *poética* está más relacionada con el hacer relatos, dejando de lado los sabores arquitectónicos de *construcciones*.

Las narraciones son centrales para lo que Sarbin llama “hypothetical instantiation”, proceso mediante el cual los seres humanos asumen como concreto no sólo los objetos y eventos que existen en el mundo, sino también los que no. Este proceso se realiza a través de la forma gramatical “como si”, que se desarrolla en la infancia primero copiando las actuaciones en presencia de otros que puede ver y escuchar; segundo, imitando los movimientos y el habla de un modelo ausente pretendiendo tomar roles; y tercero, a través

del habla muda atenuando también la actuación de roles. Este último estado es un referente para la imaginación, término que Sarbin mantiene con su significado pre-renacentista, sólo que en lugar de imitar con esculturas o relieves, se imita con construcciones narrativas. Sarbin dice que este su concepto recupera el sentido original de imaginación, en su sentido de imitar activamente, pues aclara que no son estados mentales del desarrollo sino habilidades (*skills*) para ejecutar ciertas actividades.

Estas habilidades hacen posible formular y distinguir oraciones como “yo oigo la voz” (percepción ordinaria), “es como si yo oyera la voz” (imaginación), y “yo oigo la voz de mi conciencia” (metáfora). Sarbin afirma que la metáfora de las imágenes en la mente fracasa cuando son imaginadas experiencias estéticas (el sabor de la sopa de cebolla, el olor de una gardenia) y no eventos distantes. Sarbin pretende superar este fracaso con su concepto de *believed-in imaginings*.

Para argumentar que las imaginaciones se vuelven creencias, Sarbin intenta indiferenciar estas dos actividades; haciendo un repaso etimológico de *believe*, en la tradición indoeuropea se rastrea de *leubh*, traducido como “deseos fuertes”; de las formas latinas, viene de *libido*, también traducido como deseo; de las formas germánicas, *lieb* significa querido, *liebe* amor, *lieben* amar... El significado de las palabras que se mantiene constante es la valoración alta que puede ser asignada tanto a abstracciones como a objetos. La tesis de Sarbin es que “las creencias son imaginaciones altamente valoradas”. Esta valoración está en función de la relación que tenga la narración en cuestión con la narración del sí mismo de la persona implicada.

Leyendo a David Hume, Sarbin apunta que empleó metáforas como “vívido”, “vivo”, “vivaz”, “vigoroso” para describir al oscuro conocimiento que él llamó impresiones e ideas. Estos adjetivos

denotan un alto grado de implicación organísmica. Esto es lo que llama grado de implicancia en la representación del rol. Mientras que en los roles cotidianos hay un mínimo de implicación y en las actividades que enganchan al *self* hay una moderada implicación, en condiciones como las experiencias místicas, el éxtasis, la actividad sexual o la conversión religiosa hay un grado alto de involucramiento. Este grado de involucramiento puede servir para describir cómo es que las personas afirman que sus relatos son reales, estando profundamente envueltos en la conducta del como si, que incluso puede dejarse de lado el como sí y afirmar que “de hecho sentí que el Espíritu Santo entraba en mi cuerpo”, en lugar de “fue como si el Espíritu Santo entrara en mi cuerpo”.

“Las creencias no requieren corroboración, sólo grados altos de implicancia organísmica -una condición de la vida emocional producida por asignar un alto grado al valor, sea positivo o negativo, a un relato imaginario” (p. 28).

Pareciera que las experiencias estéticas para Sarbin son aquellas en las que el como si se deja de lado y se afirma metafóricamente algo, puesto que si afirma que la metáfora de la imagen en la mente fracasa cuando se quiere imaginar el sabor de la sopa de cebolla, no aclara cómo una narración, es decir su concepto de imaginación, puede formular dicho sabor, parece que no se encuentran imágenes para representar ese sabor, pero tampoco palabras. Como quiera, que ya está bien, Sarbin abre la cuestión sin cerrarla. Quizá este punto se aclare en su tratamiento de las emociones... que no son emociones sino vida emocional.

En un artículo en *Narrative Inquiry*,¹ Sarbin argumenta que las emociones son construidas a través de tramas narrativas, por lo que prefiere referirse a una vida emocional más que enlistar

¹ Sarbin, T. R. (2001): “Embodiment and the narrative structure of the emotional life”. **Narrative Inquiry**. 11-1. pp. 217-225. John Benjamins B.V. Amsterdam.

emociones; además afirma que una teoría narrativa de las emociones debe incluir la personificación en esta vida emocional.

Desde la psicología dramatológica y narrativa, que parte del supuesto de que se vive en un mundo configurado por relatos, se puede entender la vida emocional de los actores como participantes de narrativas en curso en las cuales se personifican. Sarbin lo explica a través de microanálisis de historietas de acción en las que él mismo ha sido participante, así que se dedica a relatar situaciones en las que las emociones han sido formas de participación en estos relatos. Aunque acepta violar los cánones de la objetividad, afirma sentirse confortado por pertenecer a la tradición de William James y Wilhelm Wundt.

Enfado, miedo, orgullo, alegría, vergüenza, culpa... son nombres de tramas narrativas en los cuales el participante no es víctima de ellos con un enganche pasivo, sino que activamente se engancha mediante distintos modos de acción, el llanto es uno de ellos, y Sarbin pone el acento en él.

El llanto, según Sarbin, es una de las acciones del largo repertorio de los actores de los dramas de la vida emocional. Como tal, tiene una función retórica, cuyo objetivo es participar de forma adecuada en el relato en curso. La personificación no es entonces las respuestas orgánicas tales como el aumento de la respiración y del pulso cardíaco, la personificación es la acción del actor de colocarse dentro de una narración. Si el relato en el que se coloca es triste, lo más adecuado o probable es que siga la personificación de un llanto, si se trata de un relato donde él o ella sea objeto de insulto, la personificación agresiva es probable que se ejecute. El llanto no es una forma de hablar, pero es una expresión que se da a una audiencia o al sí mismo y, tal como las expresiones lingüísticas, debe ser interpretada.

Una de las tantas situaciones que Sarbin narra para ejemplificarse se refiere a la muerte de su esposa: sus amigos fueron a casa a darle las condolencias. Él podía hablar normalmente excepto cuando se hablaba de las cualidades de su pareja. El llanto y las lágrimas tomaban el lugar de su habla. Iniciaba las oraciones pero en medio, la respiración se entrecortaba y cedía al llanto. Esto dependía de si el interlocutor era un extraño o un conocido; estando enganchado de una racha de llanto compartido con un viejo amigo, sonó el teléfono. Sarbin levantó la bocina y escuchó una voz que anunciaba que ya había llegado a la librería el libro que encargó la Sra. Sarbin. Él fue capaz de contestarle que la señora había muerto ayer sin ningún llanto ni voz entrecortada.

La agencia que Sarbin otorga a los participantes en las narraciones puede parecer excesiva sobre todo si el tema son las emociones o la vida emocional, como es el caso, pero en otro lugar¹ hace una distinción que atenúa esta agencia. Hay dos tipos de autoría, que son como dos formas de participación en la narración: en la *dramatúrgica*, el actor se entabla por sí mismo dentro del relato a través de diversas estrategias, inventándolas y modificándolas en el curso de su interacción con los otros, la persona es autor, director y actor de la narración; en la *dramatística*, la retórica usada por el participante no es de su autoría, sino que pertenecen a estereotipos de narraciones disponibles en la cultura, contenidas en parábolas, cuentos de hadas, relatos folclóricos, canciones, poemas, fábulas, mitos, leyendas, filmes, novelas... que resultan guías para las acciones.

Las implicaciones metodológicas de esta psicología dramatológica y narrativa son claras para Sarbin: el microanálisis de tiras o historietas biográficas mediante la observación cuadro por

¹ Sarbin, T. R. (1995). "Emotional life, rhetoric, and roles". **Journal of narrative and life history**. 5-3, 213-220. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. New Jersey.

cuadro de videos; las grabaciones de audio no son suficientes para hacer inferencias de las personificaciones. Aunque las descripciones que el autor hace de su vida son más que ilustrativas.

La teoría narrativa de Sarbin es refrescante por su brevedad y sencillez argumentativa, y sobre todo por sus memorables relatos personales que resultan de lo más heurísticos. Esta economía teórica no parece caja de herramientas, más bien un neceser, con pequeños instrumentos de corto alcance y con un sello muy personal, que hacen caer en cuenta que las conceptualizaciones que en psicología han de elaborarse se alegrarán con el poder que da un cortaúñas, un cepillo de cejas, un jabón, algodón... no un martillo, un serrucho, un taladro o una llave de trinquete.

La psicología social como crítica literaria.

Es notoria la influencia que tiene la teoría literaria en las conceptualizaciones que en psicología social se hacen sobre narrativa. Desde los formalistas rusos, ampliamente usados por Bruner, hasta Barthes y Derrida, que son retomados por Gergen para su aplicación en la terapia construccionista. Incluso se podría decir que lo que hace Bruner y Gergen es crítica literaria de narraciones de vida. Pero este apartado intentará ver a la psicología como crítica literaria señalando cómo es que esta disciplina da lectura a textos literarios.

El oficio que ha tenido la psicología social como crítica literaria es bien descrito en *Social text and context. Literature and social psychology*¹. Hay cuatro intereses en psicología por la literatura, dicen sus autores: *los primeros* son los estudios que examinan la influencia de los textos literarios en quien los lee. La literatura es un poder causal sobre el lector, en sus creencias y actitudes a la luz de nuevas informaciones contenidas en los textos; *los segundos*, los que

¹ Potter, J., Stringer, P., Wetherell, M. (1984). *Social texts and context. Literature and social psychology*. Routledge & Kegan Paul. London.

se inquietan por saber por qué los textos literarios adoptan la forma que adoptan, ya por la psicología del autor o del lector. Son bien conocidos las interpretaciones psicoanalíticas en las que se afirma, por ejemplo, que Lewis Carroll perfila sus represiones y deseos sexuales en sus relatos. Este autor, se ha dicho, era incapaz de tener relaciones satisfactorias con mujeres adultas no así con las menores, por quienes sentía gran afecto. Qué otra cosa se puede pensar después de leer en el pasaje del pasillo de los espejos en el que Alicia, después de tratar de abrir grandes cerrojos (o mujeres maduras) con una pequeña llave (o potencia sexual) sin éxito alguno, se da cuenta que sí puede abrir la puerta más pequeña (o mujer menor de edad) en la que a través de ella Alicia ve el jardín; los estudios *terceros*, los que ven en la literatura un material de investigación para la psicología social, como dato de lo social o incluso como teorías sociales esbozadas explícita o implícitamente. Suele emplearse la literatura como material pedagógico para ilustrar las teorías psicosociales como socialización, conformidad, liderazgo... pues en la literatura se contienen conocimientos de fenómenos sociales o que incluso se fabrican laboratorios sociales al interior de las novelas en las que se depositan sujetos en situaciones específicas para mirar sus reacciones; y, finalmente, finalmente por fin, los *cuartos* emplean la literatura para la construcción de teorías. El más influyente de estos trabajos es el de Freud con su lectura de Edipo Rey.

Kurt W. Back¹ da lectura, digamos, psicosocial, al género literario del *thriller* para señalar que en éste se ve expresado el *self* de la sociedad moderna. Esto es un ejemplo del tercer tipo de estudio estilado en la psicología social. La transformación de la literatura en el periodo del modernismo (que Kurt fecha desde 1910) es en gran medida una respuesta a un cambio social específico. Para el escritor

¹ Back, K. (1989). "Thriller: the self in modern society", en Shotter, J. y Gergen, K. (1989). *Texts of identity*. London. Sage.

tradicional la personalidad estaba definida y dada de una vez por todas, los villanos se comportaban como tales y los héroes hacían lo propio en diversas situaciones; en cambio, el escritor moderno (Wolf, Eliot, Joyce...) crea un *self* problemático, no unificado, fragmentado y borroso. Según este autor, la disolución del *self* en el arte moderno fue concebido como reacción a las condiciones sociales de principios del siglo xx, donde las grandes metrópolis contenían ya una heterogeneidad en las formas de vida y diversas teorías (como el psicoanálisis) cuestionaban la unidad del *self*. Los *thriller*, que dan cuenta de estas nuevas condiciones, según Back, se basan en la ambigüedad del *self* de los personajes, que no se conocen entre ellos y su personalidad cambia según las situaciones; el *self* se presenta fragmentado y difuso. Reconocer al asesino implica, al menos, revalorar su personalidad, de esta forma Sherlock Holmes no aceptaba una identidad transparente y estable de quienes acudían a él y de quienes estuvieran implicados en la trama del misterio; Watson lo hacía y por eso fallaba.

La literatura, bajo esta lectura, es vista como un documento de un proceso social específico. Incluso, se llega a definir a los géneros literarios por su capacidad de reflejar determinadas realidades, como hace aquí Kurt. W. Back, una vez que define a los relatos de misterio como representante de la literatura moderna por lograr abolir la unidad del *self*, como motivo principal. Su florecimiento, a pesar de sus críticas contemporáneas por ser considerada no literatura sino simple rompecabezas, se daba quizá, fabula Back, por la necesidad de la sociedad, o al menos de sus lectores, por ver representadas sus nuevas condiciones (la misma necesidad de los psicólogos de ver comprobadas sus teorías en los textos literarios). Es por esto que los relatos de misterio merecen atención como fenómenos culturales. Este género es entonces aquel que logra disolver el *self*, cosa que no es lograda hasta Conan Doyle, porque si

Moonstone de Wilkie Collins es considerada la primera novela de misterio, no disuelve su personalidad propiamente dicha, sino sólo a través de una droga hipnótica. Lo mismo con Edgar Allan Poe, en el *Crimen de la calle Morgue* se puede pensar que el asesino no es humano del todo y en *La carta robada* el misterio no se resuelve en torno a la identidad del criminal sino sólo a encontrar la carta. Dostoyevski describe con detalle el asesinato de Raskolnikov en *Crimen y castigo*, pero sus cuestionamientos no son los del relato de misterio.

¿Si el misterio no gira en torno a la identidad de algún personaje no se trata propiamente de un relato de misterio? Eso es lo que parece. Desde luego que los griegos sabían que Edipo era el asesino, y está claro quién mató al padre de Hamlet, tal como señala Back, pero definir un género literario basado en un concepto de psicología como el *self* es suponer que la literatura debe su tradición a tal cosa. ¿Qué tanta diferencia hay en decir que un texto literario es producto de la mente del autor a que es producto del concepto de *self* en un contexto social?

Los seres literarios serán tratados más adelante, pero por lo pronto basta decir que la psicología social, tal como le corresponde, hace lecturas psicosociales de obras literarias, es decir, no lee literatura. Lo que ofrece no son interpretaciones sino explicaciones sobre lo que la literatura dice, como si fuera necesario.

La fuerza de un concepto psicológico como el *self* es utilizada para inmovilizar el texto literario, frente a la pluralidad de interpretaciones, sí, pero sobre todo a dejarlo de una vez por todas explicado, controlado, iluminado bajo una sustitución de lo propiamente literario por una muy otra cosa: el *self* moderno. Se emplea a la literatura para explicar un fenómeno social, dejándola de lado, perdiéndola de vista. Otro objeto más que se le escapa a la psicología. La fascinación que puede provocar un relato como un

cuento de misterio es intercambiada por la tranquilidad de la interpretación científica.

Quizá por esto Walter Benjamin, como leímos antes, apuntaba que una cualidad de las buenas narraciones es carecer de explicaciones, cómo contar una historia sin ofrecer explicaciones de lo acontecido. Este es el secreto del que se valen las narraciones literarias para no perder su capacidad de sorpresa, a no ser que se lea algo de psicología social y ver todo con la claridad científica que no requiere el asunto.

La psicología social, como teórica literaria, funciona como eso, como controladora del tropo, que lleva su maquinaria pesada teórica a las regiones del arte, no contenta con haber hecho lo que hizo en otras partes. Pero la narración, ja: es así de dócil,

Soy lo que no entiendes
y simplificas
lo que no puedes cambiar
y limitas
lo que necesitas
y humillas.
Por más que te obedezco
no hago lo que deseas.
Por más que me anulas
te lastimo.

Miriam Reyes.

*Lo que no puedo expresar,
lo señalo con el dedo.*

Michel de Montaigne

II Parte (Los ensayitos)

El tono de la forma.

Hay que ver la fascinación que a Akakiy Akakiyevich Bachmachkin le producían las letras. Si su nombre es causa o producto de esto, quién lo sabe. No era poeta, eso sí que no. Su trabajo era aún más humilde y consistía en copiar textos en un departamento de gobierno. No como Bartleby, pues hacía su trabajo celosamente, pero sobre todo lo hacía con amor. En esas copias se contemplaba él como en el mundo más plácido y feliz. Su cara expresaba aquel gozo que sólo se puede sentir cuando se está en el mundo más plácido y feliz, que no deja de ser extraño. Hay que decir que algunas letras eran sus favoritas, y cuando llegaba a escribirlas estaba como fuera de sí: sonreía y hasta se las comía con los ojos y se ayudaba con los labios para escribirlas una por una como todo mundo las escribe pero en lugar de copiar la letra parecía que copiaba su sonido. Escribía la letra tal y como sonaba, pero despacito, prolongando su sonido hasta que esa grafía estuviera cabalmente dibujada, de suerte que era posible leer en su rostro cada letra que producía su pluma empujada no por su mano sino por su

boca entreabierta y ebria. Su secreto era que para él no bastaba que la O fuese redonda y cerrada, sino que tenía que sonar como O, de modo que sus labios reprodujeran su figura y la letra sólo su sonido. En una ocasión, su jefe quiso darle una mayor responsabilidad en reconocimiento a su impecable labor cediéndole la tarea de cambiar el título de los documentos y sustituir la primera persona por la tercera. Fue demasiado para él y no sería un decir afirmar que sudaba. Prefirió su antigua tarea, en la que parecía había nacido ahí con su uniforme y calva de siempre: copiar textos, labor que no era interrumpida ni por los ingeniosos chascarrillos que sus compañeros le dedicaban para mofarse de él y, lo que es peor, frente a él sobre su terrible aspecto. Nunca erró en su escritura. Una vez estuvo a punto de cometer una falta y casi gritó en voz alta ¡ay! y se hizo la señal de la cruz. Qué estaba pensando Akakiy Akakiyevich.

Se sabe que Nicolai Gogol escribió su novela, *Almas muertas* (1842), dictándosela a P. V. Annenkov, quien cuenta que el dictado se transformaba en una verdadera declamación que parecía guardar un ritmo comenzando con una enorme solemnidad a la que le seguía una expresividad y elevación tal que dejaba su sillón levantándose con gestos altaneros e imperiosos como le sucedió con el pasaje del jardín de Pluchkin.

Aquí se dará lectura a *El capote* (1842), su cuento máspreciado, pero quién sabe si con tanto entusiasmo. De él se podría decir igualmente que fue escrito a través de un dictado como *Almas muertas*, o al menos fue escrito en voz alta... o si ni siquiera fue así, porque esto no se sabe, de seguro fue escrito con una duda, a qué se suena la literatura. Y si no fue escrito con esa duda, aquí se leerá con ella; a qué suena la literatura, primero, y después, qué forma tiene la literatura. El sonido y la forma son cualidades valiadísimas en las artes, al no poder ser canjeables por nada más, pues tanto la música

como las artes plásticas son las que más oponen resistencia a ser traducidas en palabras, pero la literatura de la buena también ofrece esta resistencia. Tolstoi decía que si quisiera expresar con palabras todo lo que expresa su novela no tendría otra opción excepto volver a escribir la misma novela. Ya se verá por qué. Espero.

La importancia que *El capote* tiene para la literatura rusa y la otra la expresa Fiodor M. Dostoyevski al decir “todos crecimos bajo el capote de Gogol”. Y es que en él se pueden apreciar los gustos literarios que marcaron su escritura y cobijaron a las escrituras que la leyeron.

Si no se ha leído este cuento, corra a leerlo. Se recomienda la edición de sus Obras completas a cargo de Aguilar, Madrid, 1964, traducidas por Irene Tchernowa. Si se lee la de Espasa-Calpe trate de guardar la calma. Éste es un cuento de difícil traducción. Aquí se usan las dos, pues las dos tienen sus momentos.

Muy bien. Hay que señalar que el argumento en las obras de Gogol es casi nulo, como se explicará después, pero tratemos de armarlo ceñidamente cual sinopsis filmica para adentrarnos en el asunto: Akakiy Akakiyevich, copista, se da cuenta que su capote necesita una reparación. Su vida se ve de pronto transformada e incluso llena de sentido cuando Petrovich, sastre sin escrúpulos, le dice que tiene que hacerse uno nuevo. Le roban el capote apenas estrenado e, incapaz de hacer nada por recuperarlo, muere de fiebre por el mal tiempo de Petersburgo. Pero este no es final que le espera a nuestro héroe, en realidad fantástico.

Si bien la sonoridad de su escritura es mermada en sus traducciones, se puede apreciar que su narrativa no tiene una organización lógica, sino armónica; las frases son elegidas y dispuestas más de acuerdo a su expresividad de gestos sonoros al punto de que sus palabras adquieren significado gracias a su carácter acústico independiente

del sentido lógico y concreto. Así lo apunta B. Eichenbaum en su artículo “Cómo está hecho *El capote* de Gogol”, cuya lectura servirá aquí de guía para esbozar el modo de ser de la literatura como forma, tal y como los formalistas rusos gustaban leer. Este artículo está compilado en una buena antología de Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), publicada en México por Siglo XXI en 1991, para más detalles.

El personaje de este cuento, que como ya dijimos, se fascinaba por las letras, es una figura alegórica de lo que la literatura es para Gogol. No sólo cada una de las letras que copiaba adquiría importancia por su sonido, sino que además su habla era inarticulada. En el cuento, el narrador advierte: “Conviene saber que Akakiy Akakievich se expresaba siempre por medio de preposiciones, adverbios y partículas gramaticales que no tienen ningún significado. Si el asunto en cuestión era muy delicado, tenía la costumbre de no terminar la frase, de modo que a menudo empezaba por las palabras: «Es verdad, justamente eso...», y después no seguía nada y él mismo se olvidaba, pensando que lo había dicho todo.” En uno de los pocos diálogos que Gogol concede a Akakiy Akakiyevich se da cuando llega con el sastre Petrovich explicándole la situación de su capote: “-Verás, Petrovich...; yo quisiera que... este capote...; mira el paño...; ¿ves?, por todas partes está fuerte..., sólo que está un poco cubierto de polvo. Parece gastado; pero en realidad está nuevo, sólo una parte está un tanto..., un poquito en la espalda y también algo gastado en el hombro y un poco en el otro hombro... Mira, eso es todo... No es mucho trabajo...”

Eichenbaum dice a propósito de los diálogos de Gogol: “Frasas fuera del tiempo y del momento, inmutables y definitivas: es una lengua de marionetas”. Habla confusa que no reclama apenas significado, que no es silencio porque llega a ser murmullo a pesar de no querer ser, de no decidir pronunciarse. Más adelante en el mismo

pasaje con el sastre... : “-¡Ciento cincuenta rublos por el capote! -exclamó el pobre Akakiy Akakiyevich, quizá el primer grito desde que nació, ya que generalmente guardaba silencio.” Fue la única vez en su vida que reclamó, que intentó que su voz fuera escuchada buscando algún efecto, pero su grito valió silencio: pagó los ciento cincuenta sin más. “¡Así es, pues! ¡He aquí que ya no hay esperanza posible... esto se ha acabado... las circunstancias lo requieren!” Pero no, sí hubo otra ocasión en que gritó; después de que volviera en sí tras los golpes que le propinaron quienes le habían robado su capote nuevo, comenzó a gritar, “mas su voz parecía que no llegaba al extremo de la plaza.”

Su escritura: copia de escritos, no su transformación, eterna repetición de documentos sin importarle qué copiaba, para qué o por qué los copiaba. Él no sabía quién le daba los textos y tampoco preguntaba cosa alguna: “Los ayudantes del jefe de oficina le ponían los montones de papeles debajo de las narices, sin decirle siquiera: «Copie esto», o «Aquí tiene un asunto bonito e interesante», o algo por el estilo, como corresponde a empleados con buenos modales. Y él los cogía, mirando tan sólo a los papeles, sin fijarse en quién los ponía delante de él, ni si tenía derecho a ello. Los tomaba y se ponía en el acto a copiarlos.”

Escritura sonora, habla muda; Akakiy Akakiyevich se comporta del mismo modo que la literatura de Gogol. Todo Akakiy Akakiyevich, no sólo su habla y escritura, es un ser aislado, como lo expresa a Eichenbaum; en sus copias él estaba en su mundo, realidad atrayente que fuera de ella parecía no existir nada. “Pero Akakiy Akakiyevich, adonde quiera que mirase, siempre veía los renglones regulares de su letra limpia y correcta. Y sólo cuando se le ponía sobre el hombro el hocico de algún caballo, y éste le soplabla en la mejilla con todo vigor, se daba cuenta de que no estaba en medio de una línea, sino en medio de la calle.” Cenaba sin advertir el sabor

de la comida y en cuanto notaba que su estómago comenzaba a llenarse se sentaba en su escritorio y copiaba documentos que traía del trabajo o cualquier texto ajeno a sus deberes que reproducía para su íntima satisfacción. “Hasta en el momento en que todos procuran divertirse, Akakiy Akakiyevich no se entregaba a diversión alguna ... Después de copiar cuanto podía, se acostaba, regocijándose anticipadamente ante la idea del día siguiente: ¿qué le traería Dios para copiar mañana?”

Si tuvo alguna realidad Akakiy Akakiyevich en su trabajo y en su vida fue gracias a su capote nuevo, que una vez despojado perdió la vida “y Petersburgo se quedó sin Akakiy Akakiyevich como si nunca hubiera existido allí.” Aquí se hace una consonancia entre este personaje y la literatura de Gogol por pura presunción y modestia desgastada, pero si existe algo con lo que se pueda comparar realmente es con una mosca y el narrador del cuento se encarga de hacerlo. “En el departamento nadie le demostraba respeto. El portero no sólo no se levantaba del sitio, ni siquiera le miraba, como si pasara volando una simple mosca.” Y hacia el final del cuento: “Desapareció y se ocultó a un ser a quien nadie había protegido, para quien nadie tuvo afecto y a nadie interesó; ni siquiera se atrajo la atención de un investigador naturalista, quien no desprecia poner en un alfiler la mosca ordinaria y observarla en el microscopio.” Akakiy Akakiyevich no sólo está encerrado en su escritura de copista, sino que para el mundo él representaba menos que una mosca. Si resaltaba en su trabajo era por ser blanco de bromas, pues su puesto fue ocupado al día siguiente de que se enteraran de su muerte.

La escritura de Gogol si tiene un significado fuerte éste es dado por el sonido; Eichenbaum afirma que su lenguaje posee una semántica fónica, es decir, escribía en consideración a la armonía de las palabras no a su secuencia lógica, como ya se dijo. Hay personajes difíciles de pintar y los de Gogol, dijo alguien; la descripción que hace

el narrador de Akakiy Akakiyevich no se hace buscando su retrato, pues éstas siguen una rima que resulta absurda en términos descriptivos: “Era bajo de estatura, algo picado de viruelas, un tanto pelirrojo y también algo corto de vista, con una pequeña calvicie en la frente, las mejillas llenas de arrugas y el rostro pálido, como el de las personas que padecen de almorranas...” (en la otra traducción termina: “...y en el rostro ese color que se denomina hemorroidal...”). Las almorranas no caben en un retrato, a no ser que el retratista sea muy astuto y logre dar con su color. En *Almas muertas* se hace esta descripción del personaje principal: “En el coche iba un caballero que no era ni guapo ni feo, ni demasiado grueso ni demasiado delgado; no se podía decir que fuese viejo, aunque tampoco era demasiado joven.” Este retrato no sirve para dar una imagen del personaje, pero para alguna otra cosa servirá, quizá para hacer sonar a las palabras sin que éstas signifiquen gran cosa. Si la novela suena es que palabras lleva.

A Gogol le abundan juegos de palabras entrecruzados con los relatos, y el trabajo de elección de los nombres de sus personajes terminaba con una expresión fónica particular muy buscada. Akakiy Akakiyevich fue elegido después de eliminar Tishkievich, como aparece en los borradores, y ni Bachmakieveh ni Basmakov funcionaron: eligió Bashmachkin (en la traducción Bachmachkin) por su significado etimológico, zapato (bashmak), que le da pie para escribir un pasaje del cuento que no tiene mayor función que la del juego de palabras y el divertimento narrativo, pues no añade nada a la trama del cuento: “El apellido del funcionario en cuestión era Bachmachkin, y ya por el mismo se ve claramente que deriva de la palabra zapato; pero cómo, cuándo y de qué forma, nadie lo sabe. El padre, el abuelo y hasta el cuñado de nuestro funcionario y todos los Bachmachkin llevaron siempre botas, a las que mandaban poner suelas sólo tres veces al año”. Este sin sentido de las botas y las

suelas y lo de tres veces por año se pierde en la traducción de la edición de Espasa-Calpe, pues su traductor es forzado por la escritura a atenuar la incoherencia, llevándolo a concluir que todos los Bashmachkin eran zapateros, cuando la traducción literal no lo dice. Otro ejemplo de juego verbal en *El capote* es el siguiente, en él Gogol moviliza la semántica de las palabras: “Tal vez hubiera llegado a muy viejo, a no ser por las desgracias que sobrevienen en el curso de la vida, y esto no sólo a los consejeros de Estado, sino también a los privados e incluso a aquellos que no dan consejos a nadie ni de nadie los aceptan.” Qué está diciendo el narrador. Nada, no está diciendo nada.

Pero el nombre del personaje da para más. Se cuenta que a Gogol los nombres le inspiraban relatos completos; primero recreando el carácter que portaba aquel nombre, después ambientando su vida en una situación específica y ahí ya nadie lo paraba, pues seguía relatando al aire e improvisadamente su historia recreada. Esta cualidad de Gogol es contada en el artículo de Eichenbaum: « Leemos en los recuerdos de Obolenski: “Encontré en la estación un cuaderno de quejas y leí una demanda bastante divertida de un cierto señor. Luego de haberla leído, Gogol me preguntó: ‘¿Quién piensa Ud. que es ese señor? ¿Cuáles son sus cualidades y cuál es su carácter? –Verdaderamente, lo ignoro, le respondí. –Bien, voy a decírselo’. Y comenzó sobre la marcha a describir de una manera pintoresca y original su apariencia; acto seguido me hizo el relato de toda su vida de funcionario y hasta me *representó* ciertos episodios de su vida. Recuerdo que me reía como un loco, pero él se mantenía muy serio. Después me confió que una vez N. M. Yazikov (el poeta) y él, habían vivido juntos y que a la noche, en el momento de acostarse, se entretenían en describir diferentes caracteres y para cada uno inventaban un nombre”. »

En *El capote*, el nombre Akakiy Akakiyevich dio para un pasaje, cómico, por supuesto. “Nuestro hombre se llamaba Akakiy Akakiyevich. Quizá al lector le parezca este nombre un tanto raro y rebuscado, pero puedo asegurarle que no lo buscaron adrede, sino que las circunstancias mismas hicieron imposible darle otro, pues el hecho ocurrió como sigue: “... Dieron a elegir a la parturienta entre tres nombres: Mokka, Sossia y el del mártir Josdasat. «No —dijo para sí la enferma—. ¡Vaya unos nombres! ¡No!» Para complacerla, pasaron la hoja del almanaque, en la que se leían otros tres nombres, Trifiliy, Dula y Varajasiy. —¡Pero todo esto parece un verdadero castigo! —exclamó la madre—. ¡Qué nombres! ¡Jamás he oído cosa semejante! Si por lo menos fuese Varadat o Varuj; pero ¡Trifiliy o Varajasiy! Volvieron otra hoja del almanaque y se encontraron los nombres de Pavsikajiy y Vajticiy. —Bueno; ya veo —dijo la anciana madre— que este ha de ser su destino. Pues bien: entonces, será mejor que se llame como su padre. Akakiy se llama el padre; que el hijo se llame también Akakiy.” Pareciera que los juegos verbales desencadenan los relatos no teniendo como fin seguir una trama sino embelesarla y suspenderla hasta donde se pueda.

Los nombres de los personajes en Gogol son buen ejemplo de las palabras *transracionales* o *autosuficientes* que tanto gustaban a los formalistas rusos por ser breve expresión de lo que la literatura es en términos formales, sus términos. La palabra transracional fue puesta en el escenario literario por los futuristas, contemporáneos a estos críticos literarios. Con ella, los poetas se propusieron “zarandear la sintaxis”, creando poemas con combinaciones caóticas de sonidos a partir de morfemas desorganizados expulsando todo posible significado. Cerrar a la poesía en sí misma. No sólo el sonido o musicalidad era recurso, sino también la tipología de las letras, cuyo formato, color, tamaño y dirección era manipulado de tal manera que

daba la impresión de estar ante una pieza de arte plástico carente de contenido. Vladimir Maiakovski es un buen ejemplo futurista, y en la actualidad puede ser Joan Brossa, quien trabaja la palabra no en situaciones lingüísticas sino en espacios en los que la palabra, hecha objeto, interactúa con otros.



Insectari.

La obsesión de Brossa por las letras es casi como la de Akakiy Akakiyevich, su materialidad lingüística parece que sólo se consigue en su repetición obsesiva:

Lletra vista per una mosca

A A A A A A A
A A A A A A A
A A A A A A A

Hacer que el lenguaje cobre relevancia, es decir, relieve, es el fin de la literatura. Roman Jakobson, formalista ruso, en su esfuerzo por distinguir la literatura de otras “conductas verbales” definió el lenguaje poético como aquel que tiene como función centrarse en el

mismo lenguaje. De él es bien conocido su esquema de las funciones del lenguaje, en el que sus elementos son hablante, oyente, mensaje, contexto, receptor... y cada función se centra en cada uno de estos elementos; la literatura no se refiere tanto al hablante (autor), ni al contexto, ni al receptor, como al mensaje mismo¹. La literatura sería una señal que se ostenta a sí misma, tal y como la palabra transraccional lo hacía.

Esto es fácil de decir en la poesía, pero aun en prosa los formalistas intentaron una mirada autosuficiente de la literatura. Tal es la mirada que se procura en este texto a la obra de Gogol. La creación de nombres para sus personajes estaba destinada a dar musicalidad a través de la repetición de letras o la creación de retruécanos, que derivaban en relatos absurdos, mismos que seguían un ritmo a costa de toda posible coherencia y las buenas costumbres de redacción.

Mirar *El capote* como forma requiere verlo en su totalidad, como un sistema cerrado. La definición más sucinta que dan los formalistas de la literatura corre a cargo de Viktor Sklovskij: la literatura es la suma total de todos los recursos estilísticos empleados por ella; la mirada formalista requiere de apreciar la obra como un todo, ya que no es posible aislar sus elementos pues estos no expresan nada fuera de ella una vez aislados de su acomodo peculiar. La literatura consiste en la revelación de nuevos procedimientos para elaborar y ordenar el material verbal y no en otra cosa. Para Sklovskij el arte es un oficio y el escritor un técnico del lenguaje, su artesano. Él mismo expresa, con el artículo de Eichenbaum, que *El capote* está construido como una catedral gótica: la composición del cuento concentra la tensión de los acontecimientos en líneas de fuerza. Los muros entre los arcos pueden suprimirse, la composición

¹ Jakobson, R. (1958): *Lingüística y poética*. Cátedra. Madrid. 1988.

vence el material, conservando su materialidad.¹ Y lo que hace Eichenbau en “Cómo está hecho *El capote*” es mirar el cuento como un conjunto de recursos literarios que interactúan de tal forma que lo que se revela es la relación y no sus elementos. La interdependencia de elementos, según otro formalista: Tynjanov, es especialmente clara en el ritmo de los versos, los cuales están formados por unidades rítmicas unidas entre sí de modo más fuerte que en el discurso ordinario. Si se parafrasea un poema se da al traste al trabajo literario pues hay una dependencia de posición entre las palabras del poema, y en consecuencia, la palabra queda relegada a un lugar secundario con respecto a la construcción total del poema. El significado de la palabra varía respecto a la estructura léxica en la que está ubicada, es por ello que se dice que la palabra fuera de la oración no existe; “la palabra no tiene significado preciso. Es un camaleón que nos muestra matices y aún colores distintos”.² Pero a la vez que toma un carácter secundario, la palabra, en el verso, adquiere un tono notable retomando sus derechos, retomando su pleno valor.

Si la definición corriente de narración es la sucesión particular de acontecimientos, *El capote* escaparía formalmente a ella. Los acontecimientos, si bien no son nulos, no son tampoco lo que constituye a este cuento, pues los elementos que son naturalmente importantes son rebajados en el relato a su sola mención. Esto lleva a Eichenbaum a calificar a este cuento como grotesco. Si el cuento tiene un acontecimiento central éste es una banalidad tal como la adquisición de un capote, lo que se transforma en el evento más trascendente en la vida de Akakiy Akakiyevich: “...se alimentaba espiritualmente con la eterna idea de su futuro capote. Desde aquel

¹ Sklovskij, V.: *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo s* ímil. Barcelona. Planeta. 1975.

² En el mismo lugar, p. 57.

momento diríase que su vida había cobrado mayor plenitud; como si se hubiera casado o como si otro ser estuviera siempre en su presencia, como si ya no fuera solo, sino que una querida compañera hubiera accedido gustosa a caminar con él por el sendero de la vida. Y esta compañera no era otra, sino... el famoso capote, guateado con un forro fuerte e intacto. Se volvió más animado y de carácter más enérgico, como un hombre que se ha propuesto un fin determinado. La duda e irresolución desaparecieron en la expresión de su rostro, y en sus acciones también todos aquellos rasgos de vacilación e indecisión. Hasta a veces en sus ojos brillaba algo así como una llama, y los pensamientos más audaces y temerarios surgían en su mente: «¿Y si se encargase un cuello de marta?»”. El tono de humor ya sólo se da por añadidura.

El suceso en la vida de un hombre es la adquisición de un abrigo y su vida entera es llevada a la futilidad. “Este mundo tiene sus propias leyes y sus proporciones. Según ellas, la adquisición de un abrigo nuevo se transforma en un acontecimiento colosal”, señala Eichembbaum. Y qué herencia dejó Akakiy Akakiyevich a la humanidad. El narrador no vacila en hacer un listado: “un pequeño paquete con plumas de ganso, un cuaderno de papel blanco oficial, tres pares de calcetines, dos o tres botones desprendidos de un pantalón y el capote que ya conoce el lector.” Su legado es tan insignificante que resulta ridículo y sobre todo cruel enlistarlo, aún más si nadie fue objeto de esa herencia. Pero hay que ver cómo ningunea los asuntos de importancia real; el burócrata que era el último recurso para que Akakiy recuperaba su capote es descrito así: “¿Quién era aquella «alta personalidad» y qué cargo desempeñaba? Eso es lo que nadie sabría decir. Conviene saber que dicha «alta personalidad» había llegado a ser tan sólo esto desde hacía algún tiempo, por lo que hasta entonces era por completo desconocido.” Ni siquiera esta “alta personalidad” fue objeto de invención de algún

nombre para Gogol y designarla por su cargo adornado por un par de comillas no hace sino ridiculizar su puesto: “Por lo demás, su posición no era de las más altas, mas comparada con otras no puede negarse su importancia. Claro que siempre hay gentes para quienes significan mucho estas personalidades que carecen de importancia y, sin embargo, son altas a la vista de los demás. Por otra parte se esforzaba en lograr esa altura por muchos medios, a saber: introdujo la costumbre de que los funcionarios inferiores le esperasen en la escalera cuando penetraba en servicio; que nadie se presentara directamente a él, sino que las cosas fueran en el siguiente orden: el registrador debía entregar la petición al secretario del gobierno, el secretario del gobierno al titular o a quien se encontrase de categoría superior, hasta llegar a su destino.”

Si la literatura no es reflejo de la realidad, como niegan los formalistas y se ha visto en sus definiciones, en *El capote* no son viables las interpretaciones “humanistas” o sociológicas sobre Akakiy Akakiyevich; su desgracia no es debida a, ni representativa de, la burocracia rusa, su trágica existencia es llevada de esa manera sólo gracias a, y por, los recursos estilísticos de lo grotesco y lo humorístico. Y aquí entra la segunda parte de la definición formalista de la literatura; nos quedamos en que “la literatura es la suma total de los recursos estilísticos empleados por ella...” pues la segunda parte es ésta: “...con el fin de producir objetos artísticos.”

Para dar la sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El

arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.¹

Sklovskij advierte sobre el proceso de automatización que se da en la vida cotidiana: el objeto se encuentra delante nuestro pero no lo vemos. El arte libera de ese automatismo perceptual por diversos medios o procedimientos, los cuales deben ser estudiados por la teoría literaria. Por ejemplo, el proceso de singularización al que recurre Tolstoi consiste en describir un objeto o situación como si fuese la primera vez que lo ve el narrador. Nunca se nombra el objeto, sino que se habla de él con cierto aire de extrañeza, lo cual renueva, rarifica o hace extraordinario lo obvio y cotidiano, aquello cotidiano que no se cuestiona porque apenas se ve. Así entonces, Sklovskij define la percepción artística como aquella en la que sentimos la forma.

Gogol se desperdicia en detalles y grosos modos, siendo su intercalación la residencia de su humor oculto en su tensión necesaria; su vocación grotesca reside en subvertir la condición natural de los objetos y las personas. En *Almas muertas* se lee la siguiente reflexión sobre la labor literaria al momento de describir un par de personajes secundarios, siervos de Chíchikov: “Si bien no son unos personajes tan importantes, y aunque corresponden a los que se suelen llamar secundarios, o aún de tercer orden; aunque la marcha de los acontecimientos y los resortes del poema no descansan en ellos y únicamente los rozan en contadas ocasiones, el autor es muy aficionado a los detalles en todos los aspectos, y en este sentido, aunque ruso, quiere ser tan meticuloso como un alemán”. En esta cita, además de su afición expresa por los detalles para lograr una desproporción que mantenga el equilibrio, salta desde el papel a

¹ Sklovskij, V. (1921): “El arte como artificio”. En Todorov, T. (s. elección) (1965): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI. México. 1991. p. 60.

la vista cómo describe la construcción de su obra, la figura es emblemática: el resorte.

Un resorte, además de tener esa forma rimbombante de vuelta y vuelta que es la manera más larga de ir de un lugar a otro como para no llegar nunca haciendo una serie repetida de rodeos al vacío, plastifica, en esa forma, la tensión que su material contiene para mantener sus dos extremos en suspensión. Se podría decir que el resorte es la versión primaria de los móviles de Alexander Calder, cuyos alambres se muestran temblorosos por el nerviosismo que produce sostener equilibradamente dos partes tan desiguales en tamaño y forma y que sin embargo guardan a la obra total permitiendo sólo la movilidad a la que el viento invita. Éste no es un modelo narrativo, es un simple y llano resorte, un bonito y sencillo móvil, jamás la sustitución de la narrativa de Gogol. Son pues tres cosas distintas, la una nos permite ver a la otra de distinto modo, pero aquí no se dejará el cuento de Gogol por el resorte de mi colchón, aunque suene huiqui huiqui todo festivo en las noches más alegres.

Se decía pues, antes de que degenerara esto, que la disposición de los procesos narrativos en Gogol es lo que crea su obra. A esto Eichenbaum lo llama relato directo; si el cuento primitivo y la novela de aventuras se organiza por la sucesión rápida e inesperada de sucesos y situaciones, el relato directo prescinde de los acontecimientos dejando al argumento en un segundo plano y haciendo de las naderías el primer plano por no decir *close-up* de la obra. Gogol sabe manejar el lente fotográfico de su pluma para hacer de su obra literaria una serie fotográfica organizada peculiarmente con efectos que sólo se aprecian dentro de esa organización.

Se comienza a escribir teniendo un objetivo más o menos claro, pero a medida que se avanza, ya sea por distracción o por las vicisitudes propias de la escritura, uno acaba en otro lugar. En el

principio de este texto se prometió que se hablaría sobre *El capote* pero... y ya van varias veces que se recurre a esta otra obra de Gogol, pero es que hay que leer este párrafo de *Almas muertas* pues servirá para ilustrar de lo que se está hablando... además que es buenísimo: está en el primer capítulo de la novela y hace referencia al salón de fiestas de la casa del gobernador donde se celebraba una recepción a la que Chíchikov fue invitado:

Al entrar a la sala, Chíchikov hubo de entornar los ojos un instante, deslumbrado por el resplandor de las bujías, las lámparas y los vestidos de las damas. Todo estaba bañado por la luz. Los fraques negros pasaban y cruzaban solos y en grupos, aquí y allá, lo mismo que las moscas revolotean sobre el blanquísimo pilón de azúcar en los abrasadores días de julio, cuando la vieja ama de llaves lo parte en resplandecientes trozos ante la ventana abierta, cuando todos los niños, apiñados alrededor, siguen curiosos los movimientos de sus ásperas manos que empuñan el martillo, y los aéreos escuadrones de moscas, levantados por el vientecillo, se introducen atrevidamente, como señores de todo, y aprovechando la ceguera de la vieja, consecuencia de los años y del sol que la deslumbra, se lanzan sobre los sabrosos terrones, ya por separado, ya en nutridos grupos. Ahítas después del exuberante verano, que ya de por sí les ofrece sabrosos platos, no entran para comer, sino únicamente para dejarse ver, para ir y venir por el montón de azúcar, para frotarse una contra otra las patas delanteras o traseras, o para restregarse las alas con ellas, o para, extendiendo las patas delanteras, frotárselas por encima de la cabeza, dar vuelta y emprender el vuelo para volver otra vez formando nuevos y molestos escuadrones.

Si algo no tenía Gogol eran argumentos. Ya se vio. Se sabe que a sus amigos pedía anécdotas y situaciones que las usaba para partir de ellas y hacer cualquier obra maestra. “Hágame el favor de darme un argumento, *sea divertido o no*, una anécdota puramente rusa... Hágame este favor, deme un argumento y yo le hago inmediatamente una comedia de cinco actos, que será, se lo juro de las más divertidas”, le escribió en 1835 a Pushkin. Esta anécdota sobre Gogol

resultará de lo más interesante para quienes gustan de ver a este “realista ruso” un copista de la vida de su país. “Pídele sobre todo a Julio (es decir a Annenkov) que me escriba. Tiene material para hacerlo pues seguramente ha ocurrido alguna anécdota en la cancillería”, le decía a alguien más en una carta, según cuenta Eichembaum en su artículo.

Este dato de la biografía del escritor es de relevancia sólo en la medida que ayuda a entender su obra, pues parece que estas anécdotas eran la fuente de su literatura; de una burda narración una gran novela. Su trabajo consistía en estirar estas anécdotas creando sus personajes y sus nombres, los escenarios (paisajes fónicos, como alguien apuntó de Gogol) y los diálogos bien dispuestos, no como suceden en la realidad. ¿Cómo hacer de un acontecimiento una novela como *Almas muertas*, de una compra de un capote un bonito cuento? Gogol sabía cómo. Los formalistas no tenían interés por saber de dónde venía la literatura, no investigaban sus orígenes, sino que prestaban atención a cómo se lograba la literatura, pues si establecieron algún origen este residía en la misma literatura. Estos críticos literarios se esforzaron ya desde principios del novecientos a suprimir al autor, porque sabían que lo menos poético que existe en el mundo es un poeta, como ya apuntó Eduardo Torres y lo reafirma Eichembaum al establecer la proposición formalista rusa: “ni una sola obra literaria puede ser en sí una expresión directa de los sentimientos personales del autor, sino que es siempre construcción y juego”. “El artista, hombre sensible que pasa por tal o cual estado de ánimo, no puede ni debe ser recreado a partir de su creación. La obra de arte es un objeto acabado al que se ha dado forma, que ha sido inventado y que es, no solamente artístico, sino también artificial (en el mejor sentido de la palabra). Por tal motivo, no es ni puede ser una proyección de la experiencia psicológica.”

Y tampoco el contexto social de la obra es cosa que le concierna al estudioso literario, al menos no para los formalistas rusos, quienes por andar diciendo que la literatura podía ser estudiada sin ningún referente externo a ella, se les criticó de no marxistas en libritos como *Literatura y revolución* (1924) de Trotski. Qué esfuerzos hicieron para argumentar que la obra no era producto ni de su autor ni de su condición social, incluso pasaron hambres y exilios. Ellos decían, no es que no seamos marxistas pero queremos hacer crítica literaria, no sociología, menos psicología.

Acaso Gogol sabía que quienes lo leían veían en él un gran realista de las costumbres de su país, pero el realismo no es un reflejo de la realidad, es un logro de sus procesos estilísticos. Comoquiera, acusarlo de realista es elogiar su elegancia grotesca. En el comienzo de la segunda parte de *Almas muertas*, que él mismo quemó y alguien más rescató trozos pertenecientes a borradores anteriores, se lee el gusto de Gogol por los retratos sociales:

¿Qué afán es ése de describir siempre la pobreza, la pobreza y las imperfecciones de nuestra vida, de sacar a la luz gentes de los rincones perdidos y más alejados de la nación? Pero ¿qué le vamos a hacer si tal es la naturaleza del autor y si, con los achaques de su propia imperfección, no puede describir otra cosa que no sea la pobreza, siempre la pobreza y las imperfecciones de nuestra vida, sacando a la luz gentes de los rincones perdidos y más alejados de la nación? De nuevo, pues, nos vemos en un rincón perdido y alejado.

Pero, ¡qué perdido está ese rincón, que alejamiento el suyo!

¡Qué fácil es hacer cuentos!

Una novela que sea interrumpida por el lector antes de comenzar, que sus dos personajes estén en un viaje a no se sabe dónde, que uno de ellos cuente su historia de amor de cuando en cuando a lo largo de toda la obra con la certeza de no terminarla, y que el final de la novela no lo sepa ni el narrador. He aquí una gran novela.

Si algo ha enseñado la teoría narrativa es que no hay nada mejor que una mala narración para hacer ver las cualidades propias de un buen relato. Hay novelistas, pero de aquellos buenos, que quizá sabían esto y escribían peculiarmente mal, mostrando con ello lo que la literatura de la buena es. Aquí tienen a Cervantes, a Sterne, a Diderot. Trabajemos ahora con el último.

Denis Diderot es bien conocido más por su enciclopedia que por su obra literaria, pero tiene unas joyitas. En 1778, publica *Jacques el fatalista*, novela que niega serlo por no procurar las formas correctas de la literatura. Pasa que el narrador tiene una omnipresencia restringida y una omnipotencia entrecortada: discute con el lector en

repetidas ocasiones y en más de alguna el lector sale ganando, sus personajes se le escapan del escenario y por no perder el hilo prefiere seguir contando algo más mientras los héroes regresan. Pero conoce la técnica del contar: y abusa de ello. Llega a ser prepotente e incluso grosero con quien lee. Cree que puede burlarse y lo hace, de hecho. Es un narrador severo muy jodeputa. (Si no me aceptas esta clasificación, déjame la como expresión). Para saborear esta guisa, el primer párrafo de la novela:

¿Cómo se habían encontrado? Por casualidad, como todo el mundo. ¿Cómo se llamaban? ¿Qué os importa? ¿De dónde venían? Del lugar más cercano. ¿A dónde iban? ¿Acaso sabe uno dónde va? ¿Qué decían? El amo no decía nada, y Jaques decía que su capitán decía que todo lo que nos ocurre de bueno y de malo aquí abajo estaba escrito allí arriba.

Qué maneras, no hay consideración para quien recorre las líneas. Pero no por ello esta obra no es literatura. ¿Quién podría juzgar tal cosa? Pues el narrador. Ya se dijo que era severo: y lo hace: se juzga. “Es evidente que no hago una novela, puesto que descuido lo que un novelista no dejaría de utilizar.” (p. 70). Él hace, digamos, lo que quiere, y con la mano en la cintura. Jugando con la trama, reta al lector y no permite presentimientos: “Esto es lo que ocurriría en una novela, más pronto o más tarde, de esta manera o de otra, pero esto no es una novela, creo que ya os lo he dicho y os repito una vez más.” (p. 98). Pero, ¿qué es entonces? ¿Qué os importa, ¿acaso uno sabe lo que escribe?, se nos replicaría.

Sin más, recién comenzada la novela aparece el diálogo entre los dos personajes en algún punto de su viaje y sale a cuenta la historia de amor de Jacques a propósito del balazo que él mismo recibió en la rodilla en la batalla de Fontenoy. “Dios sabe las venturas y desventuras traídas por este balazo. Están unidas unas a otras como los eslabones de una cadenilla. Sin este balazo, por ejemplo,

creo que no hubiera estado enamorado en toda mi vida, ni hubiera sido cojo.

EL AMO.- ¿Así que has estado enamorado?

JACQUES.- Sí, lo he estado.

EL AMO.- ¿Y por un balazo?

JACQUES.- Por un balazo.

EL AMO.- No me habías dicho ni palabra de esto.

JACQUES.- En efecto.

EL AMO.- ¿Y por qué?

JACQUES.- Porque no podía decirse ni más pronto ni más tarde.

EL AMO.- ¿Y ha llegado el momento de enterarme de estos amores?

JACQUES.- ¡Quién sabe!

EL AMO.- Por si acaso, comienza, y ya veremos.”

Pero el amo se durmió y he aquí la primera interrupción de la historia de amor de Jacques, la cual sólo continúa entre aventura y aventura, no sin entrecruzamientos con otras historias (incluida la historia de amor del amo), con disputas entre Jacques y su amo y con más discusiones entre el narrador y el lector. Y así nos vamos. Podría hacer un inventario de las interrupciones a la historia de amor de Jacques, pero correría el peligro de perderme entre ellas y no contar el amor de Jacques, que tampoco es el objetivo, pues no hay tal. Todas las adversidades que encuentran a su paso impiden, entre otras cosas insospechadas, continuar el relato de Jacques y son, para él, fatalidades. Después de varias interrupciones, el amo insta a Jacques que continúe la historia de sus amores. Él se resiste: “¿Acaso no veis que en cuanto abro la boca, el diablo interviene, y sobreviene siempre algún incidente que me corta la palabra? No los acabaré, os lo digo yo, está escrito allí arriba.”

Se podría decir que la fatalidad es un tema importante de la novela, se dedican a ella discusiones, ideas y algunas historias. El siguiente pasaje vale la pena:

Pero, por Dios, autor, me diréis ¿adónde iban?... Pero por Dios, lector, os contaré yo, ¿acaso sabemos adónde vamos? Y vos ¿adónde vais? ¿Acaso es necesario que os cuente la aventura de Esopo? Su amo Jantipo le dijo una tarde de verano o de invierno, porque los griegos se bañan en todas las estaciones: “Esopo, ve a los baños; si hay poca gente nos bañaremos...”. Esopo se marchó. Durante el camino encontró a la patrulla de Atenas. “-¿Adónde vas? -¿Adónde voy?, responde Esopo, no tengo idea. -¿No tienes idea? Pues a la cárcel. -Bueno, replicó Esopo, ¿no he acertado al decir que no sabía adónde iba? Quería ir a los baños y he aquí que voy a la cárcel...”.

Pero la fatalidad es quizá, más bien, un mecanismo para la construcción tan peculiar de la novela. La fatalidad es un gran rollo escrito allí arriba, en el que está lo que pasará aquí abajo. Una buena forma de seguir esa fatalidad es la narración. Es decir, se cuentan historias porque la vida es fatal, ya está escrita y no hay más que contarla. Dios nos mandó penas no para sufrirlas sino para contarlas. *Jacques el fatalista* es una serie de historias narradas por sus personajes, desencadenadas en forma de (dentro de una) conversación, es decir, en forma fortuita y desorganizada, no sin interrupciones y desviaciones imprevistas. La novela se ensancha, en parte, gracias al pensamiento fatal; la historia del amor de Jacques puede ser más breve, pero no, hay que ver cómo una bala desencadena numerosos efectos hasta llegar al amor. La ley de causa y efecto toma forma de narración. Incluso las formas de la obra son por la fatalidad, ella le da el tono socarrón: “No hay nadie a quien le guste más hablar que a los tartamudos, ni nadie a quien le guste más andar que a los cojos.” Además, ni el narrador se toma en serio el tema. Después de una discusión entre Jacques y su amo acerca de la fatalidad: “¿Os imagináis, lector, hasta donde podría llevar esta

conversación, sobre un tema del que se ha hablado tanto y escrito tanto desde hace dos mil años, sin que se haya avanzado ni un paso? Si no me estáis agradecido de lo que os digo, estádmelo y mucho de lo que no os digo.” Y la inconsistencia de Jacques respecto de este tema permite no tomarlo en serio. Dice que se haga lo que se haga lo que está escrito es inevitable, pero no acepta la muerte de su capitán; afirma que es imposible conocer el gran rollo del destino, pero descubre su condición ante su amo: Jacques manda a su amo; ese es, entonces, el camino que hay que seguir.

Siento esta idea un poco güanga, no sé ustedes. Basta. Dejémonos de temas, es lo que pasa por querer ver cosas en las novelas. “...la alegoría, el recurso ordinario de las mentes estériles”, nos dice el narrador de la obra que nos ocupa. No hay nada detrás de esta fatalidad, la historia amorosa de Jacques no tiene nada ni por detrás ni por delante de ella, en todo caso lo tiene entre las piernas, que es donde casi encuentra su final. Esta novela no trata de amores, ni de la fatalidad. Se cuenta el amor de Jacques porque el narrador acepta que, “puesto se escribe para vos (lector), es preciso o prescindir de vuestros aplausos o serviros a vuestro antojo, y que está claro que tenéis un antojo por las historias de amor.” Todo sea por contar historias, las que sean, pero no hay que parar de narrar jamás.

Lo que hace a esta novela es la auténtica pasión de Jacques: hablar. En la novela hay un gusto por narrar propio de las grandes obras. El oficio de narrar se hace presente en *Las mil y una noches* (el número es capicúa sólo para que el final invite a seguirla contando) o en... *Palinuro de México*, pa ponernos provincianos. La literatura a veces padece verborrea. En *Jacques el fatalista* sucede lo propio. La pareja es propicia para que aparezca la narración. A Jacques le gusta hablar, se irrita cuando no lo hace, a su amo: le gusta escuchar. Así es.

JACQUES.- Os gustan enormemente los cuentos.

EL AMO.- Es verdad, me instruyen y me divierten. Un buen narrador es una especie rara.

JACQUES.- Y he aquí precisamente porqué no me gustan los cuentos, a menos que sea yo quien los cuente.

EL AMO.- Tú prefieres hablar mal que callarte.

JACQUES.- Es verdad.

EL AMO.- Y yo prefiero oír hablar mal que no oír nada.

JACQUES.- Esto hace que los dos nos encontremos muy a gusto.

Pero no, no era un hablador cualquiera, lo peor que podía pasarle era que algún día no tuviera más que contar: “¿Qué será de mí cuando no tenga nada más que decir?”

-Volverás a empezar.

-¿Jacques volver a empezar? Lo contrario está escrito allí arriba...”

Pero qué afán éste el de narrar por narrar. En esta novela todo parece tan impropio e injustificado. Tan inoportuna es que ni el principio ni el final están en su lugar, es más, no lo encuentran. De qué trata la novela, cuál es el tema, cuál el objetivo. Se sabe que los personajes están en un viaje, pero nada más. ¡Pardiez! Al poco que Jacques comienza su relato, el temor de que no terminará se hace presente. Los otros pequeños relatos que conocen su final no vienen al caso, parecen accesorios y aparecen como incidentales, pero la constituyen. Si a uno le preguntan de qué trata esta novela lo ponen en el mayor de los aprietos.

Hay quien dice -y no lo nombraremos en consonancia a sus opiniones- que quien quiere saber qué es la literatura se pone a escribir. La pregunta qué es la literatura se funde con el acto de escritura. Es decir, la literatura es un ensayo sobre qué es la

literatura. *Jacques el fatalista* por eso puede decir que no es literatura, está ensayando y a través de él podemos ver lo que sí es literatura. En el último premio Alfaguara, *El diablo guardián*, nunca se lee la novela propiamente dicha; en ella, la única narración es la grabación de la historia del personaje principal que será utilizada para que el escritor haga después la novela. La narración nunca se encuentra con la literatura. Lo mismo que en el cuento *Esto no es un cuento* del propio Diderot. La obra es fundamentada por la pregunta por la literatura. Pero no es un ensayo cualquiera como éste, en las obras literarias el lenguaje se ensimisma logrando su desinstrumentalización; al llegar a la obra, el lenguaje se recoge y se contenta con ser, narra que narra de alegría; autónomo él, pues no comunica, no busca la comprensión sino lo contrario y se enreda para lograrlo, es extraño a sí mismo y se lanza al infinito no encontrando final en designación alguna. El entusiasmo científico de la lingüística lleva a analizar las obras con sus reconocidos métodos. Pero decir que la literatura está hecha con lenguaje no debe llevar a analizarla a través de semas, mitemas, isotopías... Las categorías lingüísticas no pueden ser aplicadas a la obra literaria, o sí se puede, pero es imposible entrar a la catedral vuelta montón de piedras por previo análisis. Domingo: misas en horario ordinario. Lunes: visita de estudiantes de arquitectura. Martes: reconstrucción. La obra logra hacer misterioso no sólo el mundo desplegado, sino al lenguaje mismo. Una vez que la lingüística arroje claridad, la obra se esfuma, se quita el disfraz y dice ya no juego. La teoría literaria no representa otra cosa que un discurso lleno de frustraciones, admite Paul de Man. Cuanto más elevados sean los fines y mejores los métodos de la teoría literaria, menos posible se vuelve ésta. Nada más innecesario que algo que precise justificarse, como la teoría literaria y cierto arte contemporáneo. Sólo cierta teoría literaria cobra valor en sí misma,

cuando no, debe, al menos, apuntar a la obra, invitar a su lectura, guardando su extrañeza, acrecentando su misterio. Desaparecer.

La literatura nace cuando la pregunta por la representación del lenguaje se hace presente en el siglo xvii, ella compensa su nueva función representadora, en ella el lenguaje recobra su ser viviente y total, realidad lenguada en la que no hay más allá de su escritura sino su eterna reescritura, pues desconoce la cosa a la que corresponde en un sistema binario. La literatura alcanza a reflejar el lenguaje en sí mismo, se regodea a solas, lo ensancha, lo alarga, lo pone frente de sí y lo extiende. La obra detiene al lenguaje y lo hace propio, en ese vaivén de decir y callar, afirmar y negar, ir y volver, juego de danza narrativa. Paul Valéry encuentra el ser del lenguaje literario en la danza, que no va a ningún lugar pero es movimiento. La aventura quijotesca, que se da en toda lectura, es reencontrarse con la prosa del mundo por semejanza a lo leído, pues lo visible sólo es lo legible, el lenguaje recobrará su primacía en cada aventura literaria a toda la Mancha donde la batalla es por la primacía de lo escrito.

Y Jacques sigue hablando narrando gritando a su amo hasta que su garganta no puede más. La narración debe continuar a pesar de ser imposible. Esto no es literatura, pero se apunta a ella, se le hacen señas como llamándola y la narración se retrae porque esto no es en realidad una novela mas las palabras se sostienen sin cimiento alguno sin un porqué que valga todo este despliegue narrativo incansable. Llamar a la literatura es hacerle guiños coquetos que puede o no compartirlos quien lee, pero los hay muy evidentes. Tras una accidental separación de Jacques y su amo... “Y puesto que Jacques y su amo sólo son interesantes juntos y no valen nada si están separados, lo mismo que Don Quijote y Sancho y Richardet sin Farragus, lo que el continuador de Cervantes y el imitador de Ariosto, monseñor Forti-Guerra, no ha comprendido

suficientemente, lector, charlemos tú y yo hasta que se hayan reunido de nuevo”. Críticas incluidas, el narrador se gira a la literatura y encuentra ahí el camino. Se escribe una novela porque ya se han leído algunas, lo vivido poco importa para esta tarea. Pareciera que el motivo de toda la novela lo da Sterne, como anota la traductora de esta edición; qué impide para que *Jacques el fatalista* sea uno de los nueve libros de *Tristram Shandy*. Nada. Uno de los posibles finales de la historia de amor de Jacques, de los tres que el supuesto editor, quizá por pudor literario, se empeña en dar, es, según se nos dice, un párrafo copiado de *Tristram Shandy*. ¿Plagio? Qué obra no plagia a sus lecturas. No sólo las parodias son derivación expresa de otra obra, es condición literaria dejar, al menos, entrever a sus obras antecesoras transformadas, alteradas, renovadas o simplemente ampliadas. Los textos literarios se superponen dejando ver a los anteriores; es la imagen del palimpsesto, que designa la cualidad del arte para producirse haciendo nuevo a lo viejo, pero conservando su originalidad, su origen (O. Paz). Una obra no oculta la relación textual que es, producto de una lectura palimpsestuosa. Relaciones promiscuas, el libro.

Jacques el fatalista no tiene final porque ya se sabe que no lo quiere, no tiene meta que la condone porque no quiere terminar, sólo narrar. No únicamente Jacques narra, demás personajes, por muy secundarios que sean, tienen una historia que contar, LA HOSTELERA, EL MARQUÉS DE LOS ARCIS... hasta el pueblo en abstracto es visto como narrador: “El pueblo es ávido de espectáculos y acude a ellos porque se divierte mientras los goza y porque todavía se divierte más al contarlos cuando está de vuelta.” (p. 254). Y estos relatos se multiplicarán más que hechos, fatalidades: desencadenantes de efectos narrativos que no conocerán obstáculos y sus interrupciones: relatos sobre relatos unos arriba de otros o por detrás

reproduciéndose en orgía narrativa hasta la perdición: a qué venía todo esto. Ay, no sé, pero no pares, Denis.

Consta una preocupación por el arte de narrar; los personajes juzgan sus narraciones, el narrador de la novela juzga, a su vez, las narraciones de los personajes, y el lector, dentro de la novela, juzga, también, lo narrado. Se critica, y de qué manera, las narraciones que van apareciendo; la historia de LA HOSTELERA es valorada por el amo: “Querida hostelera, narráis bastante bien, pero no sois todavía suficientemente madura en el arte dramático.” Los narradores tienen ciertas restricciones, como LA HOSTELERA que no narraba su vida propia, en cambio Jacques, además de la suya, sólo narraba la vida de las personas muertas: “No me gusta hablar de los vivos, porque a veces nos vemos obligados a sonrojarnos del bien y del mal que hemos dicho de ellos: del bien que estropean y del mal que reparan. (...) La vida transcurre en malentendidos.” (p. 114). Pero, en general, en la obra se narra gustosamente con el divertimento por delante, si Jacques preferiría hablar mal que callar ya se puede esperar lo que sea. El texto más serio, quizá el único, declamado por el amo, es vituperado por Jacques. Este texto viene a cuenta por la muerte del capitán de Jacques, y Jacques lo lloraba. El amo le confiesa haber notado, en el transcurso de su declamación fúnebre, que no se le ponía atención. A lo que Jacques contesta: “¿Acaso se puede rehusar la atención a lo ridículo?”

EL AMO.- ¡Muy bien, Jacques!

JACQUES.- Me ha faltado poco para echarme a reír (...).

EL AMO.- ¡Muy bien, Jacques! Entonces he hecho lo que me había propuesto. Decidme si era posible componérselas mejor para consolaros. Estabais llorando: si yo os hubiera hablado del objeto de vuestro dolor, ¿qué habría ocurrido? Que habríais llorado mucho más y que os habría desolado todavía más. Os he engañado, tanto por lo ridículo de mi oración fúnebre como

por la pequeña disputa que se ha seguido de ella. Ahora estaréis de acuerdo conmigo en que el recuerdo de vuestro capitán está tan lejos de vos como el carro fúnebre que lo lleva a su domicilio. En consecuencia creo que podéis volver a la historia de vuestros amores.”

En las novelas, como apunta Mijaíl Bajtín, se ridiculiza al lenguaje oficial. “Todos los “lenguajes” eran máscaras y no existía un rostro auténtico, indiscutible de la lengua”, escribe Bajtín. Todo se discute y se degrada, incluidos el lenguaje de la iglesia, del estado y de la moral. *Jacques el fatalista* si no es una novela es una conversación, como ya se dijo, tiene su forma y los personajes son voces, digamos; quizá por eso no importan sus nombres, basta saber que se trata de LA HOSTELERA, LA PASTELERA, EL OFICIAL, EL MARQUÉS, EL AMO... El lenguaje más literario está estratificado, es plurilingüe. Cada lenguaje es un punto de vista sobre el mundo y como tales pueden ser comparados, complementados o contradichos, siendo así como conviven y/o luchan en el plano único de la novela. Son utilizados por el novelista para la disposición de temas y escenarios. En esta gradación, cada palabra tiene aroma a una profesión, a un género, a una corriente de pensamiento, a cierta persona en una época, en un día, a una hora. Pero al sumirse a la literatura las lenguas pierden su calidad de sistemas lingüísticos cerrados, se deforman, se entremezclan y devienen en lenguaje literario, es decir, no es ya un lenguaje, sino un diálogo entre lenguajes, cada lenguaje. Diderot gusta de hacer obras a base de diálogo como también hizo con *El sobrino de Rameau*. Pero quizá *Jacques el fatalista* sea en extremo más dialógica, antes de comenzar ya hay un diálogo entre el narrador y el lector, hay una palabra anterior que engendra la novela, y cada palabra en la novela contiene a la que le sigue, “ya sé qué me dirás, lector...”.

Réplica tras réplica, la novela escapa de callar para indagar qué es la literatura. Narra su preocupación por el arte de narrar, y esa narración va siendo, sin embargo, una novela, y es todo lo que tenemos por literatura.

Leemos en un ensayo de Alfonso Reyes que, según los diálogos platónicos, el escribir no pasa de ser una diversión. Alguien se ha tomado muy en serio esto. ¡Qué fácil es hacer cuentos!

En algún punto de *Jacques el fatalista*, el narrador, por petición del lector, cuenta la historia de un poeta que le llevó sus versos para pedirle su opinión. Después de preguntarle si amaba la verdad y de éste contestarle que sí, le dijo: “No solamente vuestros versos son malos, sino que me resulta evidente que no los haréis nunca buenos.” Viendo que no era rico, le aconsejó esto y aquello para resolver su situación económica, y «...“cuando hayáis hecho fortuna, volveréis aquí a hacer todos los malos versos que os plazca, con tal de que no los hagáis imprimir, porque no hay que arruinar a nadie...”. Hacía unos doce años que había dado este consejo al joven, cuando apareció; yo no lo reconocía. “Soy yo, señor, me dijo, ... he reunido un centenar de miles de francos. He vuelto; me he puesto de nuevo a hacer versos y he aquí lo que os traigo... ¿Siguen siendo malos? -Lo siguen siendo; pero vuestra situación está resuelta y admito que continuéis haciendo malos versos. -Esa es mi intención... ».

Bibliografía.

Diderot, D. (1778). *Jacques el fatalista*. Gredos. Madrid. 2002. Traducción de Ana María Holzbacher.

La lectura de *Jacques el fatalista* fue hecha de la mano, o más bien con el recuerdo de las siguientes obras. Las ideas de sus autores no son expresadas con exactitud y fidelidad. Puede ser entonces que sean difusas y estén mezcladas unas con otras, como los recuerdos. En todo caso, el listado se presenta como el camino que alguna vez se hizo pasando buenos momentos. Por tanto, es más una recomendación que otra cosa.

De la novela como el arte de escenificar con voces,

Bajtín, M. (1934-1935): "La palabra en la novela". En *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid. 1989.

De la carnavalización del lenguaje,

Bajtín, M (1965, pero escrita en el 40): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza. Madrid. 1999. La cubierta de esta edición es de un amarillo que facilita su búsqueda.

Del "dialogismo" y la formación de géneros discursivos,

Bajtín, M. (1952-1953): "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México. 1989. El libro más conceptual de Bajtín, por lo que puede resultar un poco aburrido, aunque provechoso para quienes buscan marcos de análisis.

De Man, P.(1986). *La resistencia a la teoría*. Visor. Madrid. 1990.

Del nacimiento de la literatura y un bello ensayo sobre *Don Quijote* (p. 53), Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. México. 1997.

Del ser del lenguaje en la literatura,
Foucault, M. (sin fecha de publicación): "Lenguaje y literatura".
Publicación póstuma en *De lenguaje y literatura*. Paidós. Barcelona.
1996.

De la figura del palimpsesto,
Genett, G. (1981): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.
Taurus. Madrid. 1989.

De los estudios del lenguaje frente a la literatura,
Todorov, T. (1971): *Literatura y significación*. Planeta. Barcelona.
1971.

Novelas mencionadas:

Del Paso, F.(1977). *Palinuro de México*. Plaza & Janés. Barcelona.
1999.

Velasco, J.(2003). *Diablo guardián*. Alfaguara. Madrid.

Y la referencia a Alfonso Reyes es al ensayo "Hermes o de la comunicación humana" (1939-1941) reunido en *La experiencia literaria*. FCE. México. 1942.

El ensayo que vendrá.

¿Cómo haremos para desaparecer?
Maurice Blanchot

También la luz en sí misma se pierde.
Octavio Paz

El canto de las Sirenas, nos dice Maurice Blanchot, eso que parece canto y aún no es porque sólo indica la dirección del lugar donde el canto será más pleno, verdadero, donde nace, donde es. Ven aquí y haz detener tu nave para que puedas oír nuestra voz. Mas el navegante una vez en ese punto *escucha* desaparecer el canto. La Sirenas también desaparecen. Qué hace entonces tan fuerte y fascinante ese canto. Mantenido siempre en promesa, sostenido en su ausencia, el canto es a la vez certeza y secreto, pues abre un camino hecho de nada que sin embargo se puede recorrer y hay que recorrerlo, distancia que se anda en un constante acercamiento y la meta, una sola caricia a esa música privada ahora de sí. Odiseo pudo disfrutar del espectáculo, pero sólo gracias a la advertencia de Circe que lo puso fuera de la condición común, su astucia cobarde le permitió un goce mediocre. Sin embargo él no llegó al punto del canto pleno, prado donde las

Sirenas, rodeadas de un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca, cantan.

No es una alegoría, nos advierte Blanchot, es la misma lucha constante de quien se enfrenta a la literatura. La novela, nace de esa lucha, de la que no cabe esperar nada, seguir el canto no debe obedecer propósito o destino alguno. Aunque las Sirenas prometan saberes, no se debe pretender llegar a la isla de Caprea; las novelas modestas y sin pretensiones alcanzan el desinterés feliz.

Si se puede reseñar una novela por un acontecimiento, no es el propósito llegar a él; sería gastar mucho arte para contar algo que ya pasó. La novela es sólo la distancia para llegar a ese punto, y en ese recorrido encuentra su ser, movimiento que pretende seguir un acontecimiento ignorado, extraño, pero además siempre venidero pues simula no contenerlo. En el relato no sucede nada sino este paso en sí.

Hay múltiples ejemplos de literatura que logran abrir este espacio suerte de negatividad dentro del propio lenguaje. La escritura llevada a ese punto es el camino que anda la literatura, punto de encuentro que se extiende en su interior y a la vez no lo alcanza. Jorge Esquinca, en “Residual”, lo dice así:

El acto de escribir un poema apunta hacia el futuro. Su cumplimiento es siempre porvenir: un instante en el reino de tal vez.

...palabras, al desplegarse, trazan un vértigo: también el abismo es habitable.

El reino de tal vez, el abismo, hay quienes lo habitan en la escritura, hay quienes en la no-escritura. Escribir o abstenerse de hacerlo, aunque parecen contradictorios, los anima el mismo espíritu.



*Hoy he amanecido particularmente optimista
-dice Luder-. Creo que voy a poder al fin
dedicarme a la redacción de mi epitafio.*

Clément Cadou fue un escritor cuya única obra fue su epitafio. Desde niño se propuso ser un gran escritor y leía cuanto le caía encima. Sus padres, ilusionados por la vocación de su hijo, decidieron invitar a casa al escritor polaco, y amigo de la familia, Witold Gombrowcz. El futuro escritor le guardaba gran admiración y recitaba párrafos enteros de algunas de sus novelas. Pero cuando el invitado llegó a casa, Cadou no pudo pronunciar palabra impresionado por la presencia de aquella celebridad literaria y acabó sintiéndose un mueble más del salón en que cenaban.

Fue cuando renunció al oficio de escribir y se dedicó a pintar. La gente le preguntaba que qué había sido de su aspiración de ser escritor. “Es que me siento un mueble, y los muebles, que yo sepa, no escriben”. Pintaba muebles y todos sus cuadros los titulaba “Autorretrato”. Sabiendo que iba a morir por la enfermedad que le aquejaba, pidió que consideraran sus obras completas su epitafio: “Intenté sin éxito ser más muebles, pero ni eso me fue concedido. Así que he sido toda mi vida un mueble, lo cual, después de todo, no es poco si pensamos que lo demás es silencio.”



La historia de Clément Cadou es contada por Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía*, conjunto de pies de página de un libro no escrito. Cada pie de página, un escritor memorable por no haber escrito o haber renunciado a escribir. El título deriva de un cuento de Herman Melville, *Bartleby el escribiente*.



“Preferiría no hacerlo” es la frase con la que Bartleby se vuelve quizá el personaje literario con las palabras más breves y desconcertantes. Escribiente de una oficina, Bartleby se niega a obedecer a su jefe cuando le pide ayuda. Se dedica sólo a copiar documentos haciendo mecánicamente su trabajo tras un biombo en un rincón de la oficina del que no sale ni para comer. Se rehúsa hablar de él mismo, quién es, de dónde viene... no habla. Preferiría no hacerlo son sus únicas palabras ante cualquier petición. Un domingo el jefe pasa por la oficina y descubre que Bartleby vive ahí: en la oficina. Preocupado, le pide que le cuente de su vida. Preferiría no hacerlo. Lleno de lástima el jefe le tiene paciencia. Al poco tiempo Bartleby deja de trabajar y se limita a mirar por la ventana. Renuncia a seguir copiando, pero también a abandonar la oficina. A tal punto fue así que el jefe decide mudarse y dejarlo ahí.



Gilles Deleuze no aguantó las ganas y escribió sobre este cuentito de Melville. Esta “fórmula”, *preferiría no hacerlo*, dice Deleuze, crea una zona de indeterminación y anula toda referencia, pues con ella no rechaza, pero tampoco acepta. Es una frase agramatical, *I prefer not to*, que trastoca las formas del lenguaje y si se coloca en el límite de una construcción gramatical correcta no deja de sonar anómala ejerciendo una especie de fuerza hacia ella. *Me falta uno de más*, ejemplo en castellano o *He danced his did*, de Cummings, en inglés. Bartleby después de pronunciar su frase no produce sino silencio. El jefe, con renovada decisión de despedirlo, siente que vuelve a empezar de nuevo cada vez que se enfrenta a él y

tiene que pedirle otra vez las mismas explicaciones consiguiendo otra vez nada. Con la fórmula, se gana el derecho a sobrevivir, explica Deleuze, a ser y nada más. Si se negara con un simple *no* sería derrotado y despedido de la oficina. Pero *preferiría no hacerlo* lo mantiene en suspensión neutralizando cualquier acción de los demás. Suplanta las referencias del lenguaje por las preferencias no dichas. Como las obras maestras de literatura, esta frase logra hacer “una suerte de lengua extranjera en el interior del idioma en que están escritas”. Preferiría no hacerlo desafía al lenguaje, lo pone a dialogar con el silencio y el lenguaje responde callando.

José Luis Pardo nos hace ver que el narrador del cuento, el abogado jefe de Bartleby, renuncia a hacer literatura, pues “no hay material alguno para redactar una biografía completa y satisfactoria de este hombre”, la vida de Bartleby es una pérdida irremediable para la literatura. Pero el narrador prefiere la vida de Bartleby a la de tantos otros escritores con los que sí se podría hacer literatura. Con esta especie de prólogo al interior del cuento, Melville advierte que renuncia a hacer literatura, prefiere no hacerla. El éxito de *Moby Dick* no fue conocido por el autor, era un novelista que ha renunciado a serlo al escribir este cuento o novela corta. “Melville *prefiere no* escribir una novela cuyo narrador *prefiere no* hacer literatura acerca de un escritor que *prefiere no* escribir”, escribe Pardo.

Bartleby se presenta como un misterio. No tiene vida pasada, prefirió no hablar de ella, no se sabe de donde viene, pues simplemente aparece, el único antecedente se da como epílogo y el narrador admite que llegó a él como un mero rumor. Tampoco tiene porvenir, pues cuando su jefe le sugiere otros trabajos él prefiere quedarse donde está, rechaza todo posible cambio, no se le encuentra futuro. No tiene pues ni pasado ni futuro, sólo presente, o más bien sólo presencia. Su ausencia de biografía, de historia, lo hace incomprensible, prefiere no significar nada. De él nada se puede

decir, el narrador mismo confiesa su ignorancia: “si este breve relato ha interesado al lector lo suficiente como para despertar su curiosidad acerca de quién fuera Bartleby... mi única respuesta posible es que comparto plenamente esa curiosidad, pero soy incapaz de satisfacerla.” El misterio de Bartleby es que carece de contexto, que objeta a la interpretación; cada vez que se le cuestiona responde literalmente lo mismo no yendo más allá de *preferiría no hacerlo*. Bartleby mantiene su ser en secreto.



La literatura es un secreto, figura Derrida. La frase, presentada como la fórmula de la literatura, “perdón por no querer decir...”, supongamos que un día es encontrada por el lector. Se dirige a él en el momento de leerla; sea lo que sea (un ruego, una cita, una ficción, literatura) es una referencia porque se comprenden sus palabras, su sintaxis, pero a la vez no es posible fijarse en un origen y en un final, no está segura ni determinada, ni siquiera por un firmante. La ausencia de un contexto lleva a esta frase al secreto y a su devenir literario: “cualquier texto confinado al espacio público, relativamente legible o inteligible, pero cuyo contenido, cuyo sentido, firmante y destinatario no son *realidades* plenamente determinables, *realidades a la vez no-ficticias o libres de toda ficción*, *realidades entregadas, como tales, por una intuición, a algún juicio determinante, puede convertirse en una cosa literaria.*” Pero la frase sería más bien “perdón por no poder querer decir”, pues la literatura es un secreto sin secreto, un secreto que no oculta nada. No puede querer decir porque no puede en absoluto. “Perdón por no querer decir” es un secreto que es confesión; secreto que no guarda nada que no sea la petición misma del secreto. “No hay literatura que no pida, desde su primera palabra, perdón. Al comienzo, hubo el perdón. Por

nada. Por no querer decir nada.” Pero, y cómo se escribe este secreto que no tiene nada escondido.



La literatura, en su creación, es decir, la escritura, se presenta como un secreto. “El escritor nunca lee su obra”, dice Blanchot, para el autor su obra es ilegible, como un secreto, pues ésta no le pertenece, está separado de ella. Pero el no poder leerla es en realidad un movimiento positivo, ya que ahora en el espacio abierto por la creación no hay lugar para él, demostrando que de nadie depende el arte. Si la obra comienza gracias a su autor, él no hace otra cosa que recomenzarla continuamente. La única forma de participar en ella es no dejarla de escribir, el escritor piensa que la obra no está terminada y es un pensamiento que lo acompañará siempre. Es una especie de ignorancia en la que el autor permanece, él no sabe si la obra está hecha. Bajo esta ignorancia quien escribe es despedido de su propia obra. “Palabra ya sin mí, pero de mí”, versifica Octavio Paz. No es que la obra esté inconclusa, la obra simplemente es, y eso es todo lo que dice. “Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada”. Es la soledad a la que se refiere Blanchot. “La obra es solitaria” y quien la lee, quien la escribe participa de esta soledad, afirmación impersonal, anónima de la obra, que dice que es y nada más.

Las palabras tienen el poder de hacer desaparecer las cosas y de aparecerlas en su ausencia por la palabra. La literatura no es verdad, es experiencia, es afirmación negativa, prueba de lo imposible. Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde reina la fascinación, que es la imposibilidad de dar sentido. “Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real,

porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación”, explica Blanchot. En este momento, la obra excluye todo, la realidad se disuelve por la fuerza del poema, pero también el poema se disuelve, es claridad de todo lo que se extingue, momento en que la obra también se hace imposible.

“Miremos otra vez el poema: ¿hay algo más real, más evidente? Y el lenguaje mismo es allí “luminosa evidencia”. Sin embargo, esa evidencia no muestra nada, no reposa sobre nada, es lo inasible en movimiento”, escribe Blanchot. El lenguaje en el poema no es real, pues sólo adquiere realidad en su todo, pero en ese todo es también irreal pues su ficción absoluta arrasa todos los seres posibles quedando la palabra *es*, palabra que sostiene a las demás, las cuales la ocultan a su vez. Cuando el poema se pronuncia, la realidad se disuelve, pero también al ser pronunciado el poema se deshace instantáneamente, porque al excluir a todos los seres se excluye ella misma. Esto es así ya que la obra se afirma en el extremo de la negación, la obra lleva al punto de sus desaparición, al punto que no puede conducir pues allá, ya no hay obra. Escribir no es manipular el lenguaje corriente para perfeccionarlo y volverlo armonioso, escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela. Un artista no lleva el objeto a la obra, pues él pertenece ya a la obra, el objeto es el punto por donde pasa la exigencia de la obra, lo posible se atenúa, las nociones de valor, de utilidad, se borran y el mundo se disuelve. El artista no va del mundo al arte, sino al contrario, la obra es su origen, se parte del tiempo de la obra, de su soledad esencial, desde su mirada fascinada.

Este lenguaje vacío del mundo, su negación, dentro del poema es afirmación, porque habla como ausencia. “No es silencioso porque, precisamente en él, el silencio se habla”. Si la palabra habitual lleva a la comprensión, el lenguaje literario no tiene sentido. “El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido”.

“Es habla, pero sin comienzo”, como el canto de las Sirenas. Quien escribe promete ese canto pleno, pero su escritura es ya canto que se vuelve incesante y va siendo, está siendo y será prueba de la imposibilidad ya manifiesta. Negarse a escribir o escribir hasta la muerte es, igualmente, afirmar la imposibilidad que la literatura es. De igual forma hay una entrega a la literatura, una especie de rendición y abandono.

Sea esta la razón o no por la que Juan Rulfo dejara de escribir, Kafka confesara “no soy más que literatura y no puedo y no quiero ser ninguna otra cosa”, de tener la sensación de haberlo dicho todo, de hacer literatura “para decir que no podía escribir nada en absoluto”, de querer ser un mueble, de decir, o bien que en literatura no hay nada escrito, o que “basta de palabras. Todo está escrito”, sea ésta o no la razón, decía, es cosa que aquí no se dilucidará, no conclusivamente.



En “El silencio de las sirenas”, relato breve de Kafka, se pueden leer estos dos párrafos sin reír si se hace un esfuerzo:

No obstante, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que su canto: su silencio. Aún no ha ocurrido, pero entra dentro de lo razonable que alguien pudiera salvarse ante su canto, lo que en ningún caso podría suceder ante su silencio. Nada en la tierra puede superar el sentimiento de haberlas vencido con las propias fuerzas, tampoco la arrogancia resultante de esa victoria, que todo lo arrebató.

Y, en realidad, cuando Odiseo llegó, aquellas violentas cantantes no cantaron, ya fuera porque creyeran que a ese enemigo sólo se le podría vencer con el silencio, ya porque al ver el rostro de felicidad de Odiseo, quien sólo pensaba en cera y cadenas, olvidaran sus cantos.

Bibliografía.

- Blanchot, M. (1955). *El espacio literario*. Paidós. Barcelona. 2000.
- (1959). *El libro que vendrá*. Monte Ávila. Caracas. 1992.
- Derrida, J. (1999): *Dar la muerte*. Barcelona. Paidós. 2000.
- Esquinca. J.(2000). *Vena cava*. Era/CONACULTA. México.
- Kafka, F.(1917?). “El silencio de las sirenas”. En *Cuentos completos*.
Valdemar. Madrid. 2000.
- Melville, H. (1853). “Bartleby el escribiente”. En *Antología del cuento norteamericano*. Galaxia Gutenberg. Barcelona. 2002.
- Melville, H.; Deleuze, G.; Agamben, G.; Pardo, J.L. (2000). *Preferiría no hacerlo*. Pre-textos. Valencia. 2001.
- Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Anagrama. Barcelona.

AQUÍ YACE EDUARDO TORRES
QUIEN A LO LARGO DE SU VIDA
LLEGÓ, VIO Y FUE SIEMPRE VENCIDO
TANTO POR LOS ELEMENTOS
COMO POR LAS NAVES ENEMIGAS

*A Eduardo Torres, quien escribió
su propio epitafio y fue publicado,
contra su voluntad, antes de morir.*

Los dos más grandes humoristas, dice Augusto Monterroso, son Kafka y Borges. Esto es broma, pero, ¿por qué Kafka, Borges? Sólo hay que leer *El proceso* para comprobar que no, que no es una broma y que no hay por qué reír. Todo lo que le pasa a K. sí es para reírse y de buena gana. Y Borges... hasta Foucault confiesa que la risa lo sacudía, aun siendo el académico que era, al leerlo. ¿Por qué el bibliotecario de *La Biblioteca de Babel* tenía que defecar de pie? ¡Por qué, Borges, por qué? ¿Por qué el Aleph y sus maravillas sólo podían verse en una postura, además de riesgosa, ridícula? ¡Acaso hay que tomar posturas ridículas para experimentar maravillas? Ese, sin duda, es el mensaje.

Hay que tener estilo para burlarse de la humanidad y no entrar en su categoría. “Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de hombres”, dijo un heresiarca de Uqbar. Bioy Casares cita la frase y Borges le pide la referencia de esa memorable sentencia, en su búsqueda se desarrolla “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Claro que hay quien toma muy en serio todo y prefiere ver en *El proceso* el estado de total ausencia de derechos de un ciudadano por lo tanto desgraciado. Otros más originales (Canetti) y curiosos (Canetti) prefieren ver una transpolación narrativa de la relación de Kafka con Felice. Será por simpleza, pereza intelectual, falta de otras lecturas, pesimismo, pensamiento complejo, quince años de psicoanálisis, haber leído demasiado, alegría, desayuno abundante o falta de concentración, pero a mí me da por reír. No sé a ustedes. Las primeras páginas de *El proceso* son cosa seria. Cuando K. cuenta a la señorita Bürstner su detención, ella no para de reír. Y hay que ver la sala de la asamblea donde algunos llevaban un cojín en la cabeza para no rasparse con el techo tan bajo que tenía. Durante el interrogatorio, en la asamblea, el juez pregunta a K.: « ¿Es usted pintor de brocha gorda? ». “No”, dijo K. “Soy apoderado general de un banco importante.” A esa respuesta siguieron en el banco situado abajo a la derecha unas carcajadas tan cordiales que K. tuvo que reírse también. La gente apoyaba las manos en las rodillas y se agitaba como si tuviera un fuerte acceso de tos.»

Hay una distinción, insostenible pero útil, que quizá sirva para dar cuenta del humor en la literatura. Mark Twain dice que los cuentos humorísticos son los más difíciles de escribir, pues el cuento humorístico es contado en un tono grave; quien lo escribe pone su mayor empeño en ocultar que aquello que cuenta tiene algo de divertido. El cómico, en cambio, de antemano presume que va a contar la cosa más divertida que ha escuchado nunca, exalta lo chistoso que resulta y es el primero en reír, al grado de que en ocasiones no puede ni contarlo de la risa que le embarga. Es decir, pierde el estilo, la compostura... ya: es patético. Po sí, po.

Pero claro, esta es sólo una distinción y el humor no gusta de clasificaciones (es que son tan severas...), incluso es difícil afirmar que haya obras propiamente humorísticas, porque no es un género,

quizá un recurso literario, pero no es un tropo identificable como la metáfora o la metonimia. Si hay algo consensuado respecto al humor es que no se sabe exactamente qué es. El humor se escapa a toda reflexión, la única forma de asirlo es la risa. El chiste no se puede explicar, una vez explicado se esfuma, y es que es tan aburrido analizar algo gracioso que cualquier teoría del humor resulta de lo más lamentable. Todos los grandes pensadores le han dedicado algo de tiempo sin lograr hacer reír a nadie, ni aclarar gran cosa; lo primero no era su trabajo y lo segundo sería mucho pedir. Así las cosas, aquí no me propongo algo distinto a perder el tiempo, que, dicho de paso, en estos días que corren, rinde como gesto de osada rebeldía. Así es.

Al humor no se le puede explicar, lo ves y te ríes o no lo ves y pierdes el albur. Obras como *El proceso* o *Don Quijote* pueden ser señaladas como humorísticas, pero esto puede no ser compartido por más que se apunte con el dedo la línea donde la carcajada se hizo presente y se levantan las cejas como esperando que el otro ría y no pasa nada, y se hacen alardes de lo chistoso que en verdad es, se sacuden las manos, se argumenta, se brinca de la desesperación de ver que el otro no, no ríe. Alguien más ecuánime sume las comisuras de la boca con la primera línea: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”... ¿ves, qué gracioso? No; yo, justo ahí, derramé una lágrima. Ah, pues cuánto lo siento. Pues yo me alegro por ti. Alegrémonos pues los dos.

Parece que el humor hermana lo triste y lo alegre. “La vida no deja de ser cómica porque un hombre muera, ni deja de ser trágica porque un hombre ría”, afirma George Bernard Shaw. La historia se repite dos veces, dice Hegel, primero como tragedia luego como comedia. Esto sucede en la lectura, ciertas obras hay que leerlas varias veces para que dejen de parecer tristes y se vuelvan risibles. Carlos Monsiváis, hablando de Monterroso, y quizá parafraseando a

Hegel, pero no creo, dice “todos fracasamos en la vida; no todos tenemos la dicha de ver transformado nuestro fracaso en comedia”. El humor es asentir ese fracaso, no su negación, no una intervención. Por esto, la clasificación de comedia y tragedia por el alcance o no de la meta por parte del héroe es tosca, no reconoce al humor. La literatura no se mide por la contabilidad de triunfos y fracasos. El humor es aquello que permite seguir contando a pesar de los pesares; en la más trágica de las vidas, la narración encuentra su posibilidad gracias al humor. Veamos cómo la felicidad y la fatalidad le dan simetría a este epigrama del siglo iv de Décimo Magno Ausonio (citado por Monterroso en *La vaca*).

SOBRE UNO QUE ENCONTRÓ UN TESORO
CUANDO QUERÍA COLGARSE DE UNA SOGA.

Un hombre, en el momento de colgarse de una sogá, encontró oro y en el lugar del tesoro dejó la sogá; pero quien lo había escondido, al no encontrar el oro, se ató al cuello la sogá que sí encontró.

La tragedia puede ser el recurso del que se valga el humor para darle el giro a la historia. Cómo hacer del triunfo de Scheherazade en *Las mil y una noches* algo risible. Pues se agrega una noche más, en la que se dé cuenta de que Scheherazade no es que quisiera evitar la muerte, sino que tenía un gusto enorme por hablar, y aunque el rey hubiera decidido ya no matarla, ella recordó que no había terminado la historia de Simbad, quizá la parte más fantástica. Así, contándola, el rey comenzó a exclamar “¡Hum!”, luego, “¡Niñerías!”, más tarde, “¡Qué ridículo!”, luego también, “¡Mentiras!” El rey, incrédulo ya ante tanta imaginación desbordada, le gritó a su esposa: “¡Detente! ¿Acaso me tomas por un tonto? En fin, levántate para ser ahorcada. Estas palabras ... afligieron y asombraron a Scheherazade; pero como sabía que el rey era hombre de escrupulosa integridad, e inverosímil por completo que dejase de

cumplir su palabra, se sometió, gustosa, a su destino. Sintió sin embargo, un gran consuelo –mientras le apretaban la cuerda para ahorcarla– pensando que quedaba todavía por contar buena parte de la historia, y que la impaciencia del bruto de su esposo le había hecho perder la más justa recompensa, privándole de muchas aventuras inconcebibles”. Así escribió *Las mil y dos historias de Scheherazade* Edgar Alan Poe, quien fue, además de un gran artífice del misterio y el terror, un buen humorista. El humor es despiadado pero no conoce rival, como la sátira, el chasco no le es deseado a nadie sino que se advierte en todos.

Los cuentos más tristes de la literatura suelen tener una buena carga humorística. Anton Chejov hacía esto muy bien. *Memorias de un hombre colérico* cuenta cómo Nicolai Andrevich, financiero de profesión, sobrelleva las pretensiones de Nadeñka, de quien no gusta ni su compañía y no consigue evitarla para terminar su investigación “Pasado y futuro del impuesto sobre los perros”. Lo mismo le pasaba a su vecino de villa quien escribía “Memorias de un militar”, no pudiendo pasar de “Nací en...” por las constantes interrupciones de alguna otra chica. La cólera de Nicolai no aparecía ni cuando Nadeñka lo sacaba de su estudio a pasear. En su compañía, Nicolai suspiraba cuando pasaba un perro que le recordaba su trabajo abandonado, lo que no hacía sino demostrar, a ojos de Nadeñka, que él estaba francamente enamorado de ella. Las circunstancias fueron tejiendo lo que la voluntad no pudo deshilar. Aunque él no paraba de recordarse que es un hombre colérico, su enfado no llega ni casado con su nunca amada. Otros cuentos de Chejov, como *El gordo y el flaco*, *El beso*, *El fracaso*, demuestran que si alguna vez hubo alegría, no hay lugar hoy para la esperanza. El encuentro accidental y festivo del gordo y el flaco, después de tantos años de no verse, produce profunda felicidad a la vez que demuestra el fin absoluto y absurdo de esa amistad. *El beso* relata la ilusión y las ganas que pueden darle

a un hombre de bailar, charlar, correr al jardín, reír a carcajadas por un beso accidental, producto de un malentendido, pero sin duda lo mejor que le ha pasado en su vida. Mas el humor en Chejov no es destructivo, pues el poder no está en manos de nadie, ni siquiera del narrador; hasta el destino puede ser burlado porque La Última Palabra advirtió apenada que otra le pisaba los talones. El humor se engendra dentro de la tristeza, prueba efectiva de su existencia. El fracaso del personaje no efectúa la burla del público, sino la expulsión de toda duda de que la tontería es manufactura orgullosamente humana. El humor es constatación de la inutilidad de toda acción humana, o dicho de otra forma, de que todo éxito es un malentendido, como dijo el tan alegre, tan triste, Émile M. Cioran.

Laurence Sterne escribió el libro más divertido de todos (los que he leído y los que no), *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Este libro es un conjunto de errores: la concepción de Tristram fue un desatino de sus padres, una confusión fue su nombre, la novela entera fue una inexactitud narrativa: al proponerse narrar su vida, no consigue sino relatar poco más allá de su bautizo en nueve extensos volúmenes. Nietzsche afirmó que Sterne fue el artista más libre de todos los tiempos, que comparado con él, todos los demás parecen afectados. (Yo podría decir lo mismo pero, o bien, a nadie le importaría, o mal, me tomarían por desatinado cuando no desquiciado). Sterne dijo que el único fin de la escritura es hacer la vida de quien lee más disfrutable o al menos más soportable. Su escritura es prueba de esta consigna, pues hasta ahora no se le ha podido encontrar otro objeto o fin. Con *Tristram Shandy* se nos podría ir la vida, eso sí, llena de alegría, pero yo tengo que acabar esto antes de que la beca se acabe y me deje como me encontré. Miremos sólo la dedicatoria de esta gran novela grande (casi 600 páginas). La dedicatoria de la primera edición contenida, no en la primera hoja, como debe ser, sino en el capítulo ocho del

primer volumen dice así en la edición de Alfaguara (2000) con la traducción de Javier Marías, ahí en la página 14, los guiones indican pausas largas:

MILORD,

Pretendo que esto sea una dedicatoria no obstante su singularidad en las tres grandes esencialidades de materia, forma y lugar. Le ruego, por tanto, que la acepte como tal y que me permita ponerla, con la más respetuosa humildad, a los pies de su señoría—cuando los tenga en el suelo,—cosa que puede suceder cuando a usted le plazca;—y eso quiere decir, milord, cada vez que la ocasión lo requiera; y añadiré, además, que siempre será con el mejor fin. Tengo el honor de ser,

milord,
el más obediente y más devoto
y más humilde servidor
de su señoría,

TRISTRAM SHANDY.

Y en el siguiente capítulo, página 15, se lee esto:

Juro solemnemente ante toda la humanidad que la anterior dedicatoria no iba dirigida a ningún Príncipe, Prelado, Papa o Potenciado,—Duque, Marqués, Conde, Vizconde o Barón de éste ni de ningún otro Reino de la Cristiandad;—y que todavía no ha sido expectorada, ni ofrecida pública o privadamente, directa o indirectamente a ninguna persona ni personaje, grande o pequeño; sino que, con toda sinceridad, se trata de una verdadera Dedicatoria-Virgen jamás usada previamente. (...)

En consecuencia: si hay algún Duque, Marqués, Conde, Vizconde o Barón, en estos los dominios de su Majestad, que esté necesitado de una dedicatoria y al cual cuadre la anterior (pues, a propósito, a menos que exista un cierto grado de coincidencia no me desharé de ella), —a su entera disposición por cincuenta guineas; —lo cual estoy seguro de que son veinte guineas menos de las que cualquier hombre de genio debería estar presto a sufragar en un caso así.

Sterne quiso dedicarle esta novela al político y orador William Pitt, pero le pareció presuntuoso, así que no hizo expresa esta dedicatoria hasta la segunda edición de *Tristram Shandy*, en ella dice que

Jamás pobre Criatura Dedicante alguna, al hacer su Dedicatoria, puso en ella menos esperanzas de las que yo he puesto en esta mía; pues ha sido escrita en un oscuro rincón del reino y en el interior de una solitaria casa con techado de bálago, donde vivo en un continuo esfuerzo para guardarme, por medio de la alegría, de los achaques de una salud precaria y otros males de la vida: firmemente persuadido de que cada vez que un hombre sonríe,—pero mucho más cuando se ríe, se le añade algo a este Fragmento de Vida.

Le ruego humildemente, señor, que honre este libro llevándolo—(no bajo su Protección,—debe protegerse por sí solo, sino)—llevádoselo consigo al campo; si alguna vez me dicen que allí le ha hecho sonreír, o si llego a imaginar que le ha distraído de un momento de preocupación,—me consideraré tan dichoso como un ministro de estado;—quizá mucho más dichoso (a excepción de uno tan sólo) que ninguno de los que conozco por haber leído u oído hablar acerca de ellos.

Se está apunto de decir una frase mosca, como: sin humor no hay gran literatura, pero supongamos que no la hemos mencionado, que fue un desliz involuntario, una frase hecha y dicha sin pensar, como parecen estar hechas estas páginas por no haber podido ni querido engañar a quien lee.

Digamos que el humor es el material que hace ergonómica a la literatura, es aquello por lo cual el arte nos parece plácido, afectuoso, satisfactorio y no tenemos ningún reparo en aceptarlo, porque la crítica se desvanece ante el humor y aquella literatura nos atrapa en su encanto. Una sonrisa durante la lectura es señal de aprobación

incondicional. Y aquí es donde el humor se diluye en lo que podríamos llamar, técnicamente, literatura de la buena.

En un gran ensayo, José Vasconcelos, con vivo humor, clasifica, desde el título, los libros en dos: “Libros que leo sentado y libros que leo de pie”, clasificación que se da no a partir de temas o géneros, sino a partir de las emociones que aquellos o estos le causan. Estos que se leen de pie son los que le apasionan de tal manera que pierde el suelo y se levanta para leer en voz alta, quizá hasta alzando la mano en éste u otro momento. Reírse o ponerse de pie es hacer una selección de las lecturas personales. Los libros que me hacen reír son mis libros predilectos, los otros son los demás. La risa es la afirmación más absoluta de todas, por eso resulta imposible retractarse una vez dibujada. Leonardo Da Vinci pintó aquella sonrisa para distraer al espectador del paisaje de atrás que le había quedado chueco, como efectivamente se ve, pero no se advierte porque a todos nos gusta ver reír, diga lo que diga Platón. En fin, que una lectura llena de risas no necesita justificaciones.

*Tres cosas me tienen preso
de amores el corazón,
la bella Inés, el jamón
las berenjenas con queso.
Baltasar de Alcázar.*

La poesía no está exenta de humor; ya los sonetos de Lope de Vega, ya los versos rimbombantes de Nicolás Guillén señalan la festividad con la que se escribe, se *canta* alegre, la poesía. Renato Leduc escribía versos de grueso calibre humorístico que luego se disparaban en las cantinas mexicanas, así que no es de extrañar que al menos una de las dos mejillas se ruborice con lo que sigue:

EL CUMPLIDO FUNCIONARIO.

Falleció el funcionario de un maligno tumor,
de un tumor canceroso en su ancho nalgatorio
contraído en diez lustros de trabajo creador
culi-atornillado detrás del escritorio.

El personal adscrito con varias actitudes
el cadáver del jefe acompaña al panteón.
Hay algunos que ensalzan sus ocultas virtudes.
Otros hay que murmuran: Era un buey y un cabrón.

Ya el difunto desciende al seno de la Tierra
mientras aúlla frases un fúnebre orador...
Y un perrito fox-terrier encima de una perra
afánase y jadea... para escuchar mejor...

Tiene lo suyo y es chistosa, me temo. Mejor su poema TEMAS, “No haremos obra perdurable. No/tenemos de la mosca la voluntad tenaz./Mientras haya vigor/pasaremos revista/a cuanta niña vista/y calce regular...”. Siguiendo el tema ya de largo, “el que pecho abraza/loco aprieta” escribió más o menos Benedetti. En fin.... es que es verdad, todo es risible excepto alguna literatura humorística.

Pero lejos de esta poesía, está la de José Juan Tablada que produce una sonrisa, quieran ustedes no por su sentido del humor, pero sí como recompensa a la brevedad expresada en clave casi de adivinanza en un acorde de tres notas o versos. Después de leerlo a uno le dan ganas de quitarse los zapatos y rozar unos con otros los dedos de los pies sintiendo un desmedido gusto como cuando se escucha la voz de Norah Jones o la trompeta de Miles Davis o se lee el marcador México 4 - USA 0, o que de la ducha ya sale agua caliente y se siente que todo va, con todo, de lo más bien... ay sí, los de Tablada:

Aunque jamás se muda,
a tumbos, como carro de mudanzas,
va por la senda la tortuga.

Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía.

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida!

Cerca muy cerca de esto está Octavio Paz con PRUEBA “Si el hombre es polvo/esos que andan por el llano/son hombres.” Finalmente, la poetiza cubana Fina García Marruz tiene la poesía que aquí viene muy al caso, de humor cruel, festivo y tristemente feliz.

A UNA RECIÉN DIFUNTA
Lo más raro, después de todo,
no es morir. Es
no haber podido terminar
el dobladillo de la saya
que dejamos sobre la mesa,
oh, qué confiados.

En este punto, no se sabe si lo que se lee fue escrito con algún sentido del humor que pudiera entreverse pero en realidad más oculto que las intenciones del autor tan ajenas comoquiera a sus libros y más cercanas a la fama y a la foto de la portada en la que sale peinado y todo.

Esas maneras pues que tienen ciertas obras de agradar tanto que uno las lee y las lee y sigue encantado como no queriendo pero ahí estando enfrascado (como feto) en la lectura. *Pedro Páramo*, si me permiten, también tiene ese humor que no es del todo, pero si no, cómo llamarlo, y aparece aquí o allá, como mariscos en un gran plato

de pasta (son las 2pm), como ingredientes –vamos. El narrador va a Comala no porque quisiera buscar a su padre, Pedro Páramo, sino porque no tuvo opción ante la petición de su madre más insistente que la muerte que la jalaba. “Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba a punto de morir y yo en plan de prometerlo todo”, se lee en las primeras líneas. ¿“en plan de prometerlo todo”?, vaya un testimonio. Y Juan Rulfo nos da estas primeras impresiones de Comala, un lugar al que se llega por un camino que “subía y bajaba: “*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*”. Aquel pueblo “está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija”. Y así por el estilo. Las cursivas no son mías, qué van a ser, si son de la misma madre que mandó a su hijo a donde ya se vio.

El humor, presentado así como ingrediente, hermanado con lo triste, sorprendiendo al final mandando al carajo todo lo anterior –y posterior–, o pensado como condición para escribir, el humor hace de la literatura palabras tan ciertas como improbables, refinadamente ridículas, que ya pienso poder tomarlas en serio y hasta planeo un bonito ensayo al respecto y no hago sino dar ejemplos con el conocido y ya apuntado argumento del aspaviento que siempre falla al señalar ahí donde supongo el humor.

Notas:

Eduardo Torres, es, aunque sobre decirlo, el gran intelectual de San Blas, S.N. Para más referencias, *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, de 1978. El epitafio, título de este ensayo, abre dicho libro y es apuntado con una nota al pie destacando la opinión de los eruditos samblasenses quienes interpretaron en esa

leyenda “cierto pesimismo ineludible ante la inutilidad de cualquier esfuerzo humano.”

De cómo Foucault se rió con “El idioma analítico de John Wilkins”:
“Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer.” p. 3. en Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. México. 1997.

De por qué se dice que Borges puso a defecar (también a dormir) de pie al bibliotecario, en *La biblioteca de Babel*: “A izquierda y derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie, otro, satisfacer las necesidades fecales”. (En el primer párrafo del cuento).

La posición “ridícula” y “peligrosa” para ver *El Aleph*: “Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de la baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph.” ¿Y se vio todo a colores?

Borges, J.L.(1941). “La biblioteca de Babel”; y (1949) “El Aleph” En *Obras completas. Tomo I*. Emecé. Barcelona. 2001.

Para una lectura humorística de la obra de Borges:

De Costa, R. (1999). *El humor en Borges*. Cátedra. Madrid.

Como advierte este autor, las ediciones posteriores pasan por agua los textos de Borges. En la de Emecé que aquí se cita, en realidad se lee “A izquierda y derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie, otro, satisfacer las necesidades finales”.

Una habitación propia de estar leyendo.

El libro es transportable, la lectura no. El único espacio posible de la lectura es la lectura misma. La lectura es como una habitación en la que se está, y para estar hay que estar dentro de ella, claro, pero además no se puede ver este espacio desde afuera, ni siquiera en el límite. El quicio es el lugar de la crítica. Desde la puerta, la crítica podrá entrever y señalar el interior de la habitación pero la sospecha no le permite entrar y acercarse a la chimenea o reposar en aquel sofá, ni siquiera sentarse incómoda en el canapé. No puede entrar del todo. La lectura es un habitar, por ello precisa la presencia entera del lector, quien aceptando la invitación, entra; pasa porque hay confianza con los que están adentro: nadie. No hay nadie porque sólo se puede entrar impersonalmente. Quien lee ya no es quien entra, sino sólo el acto de lectura. La lectura se siente cómoda en la lectura, porque se está como en casa, en casa propia pero remodelada estupendamente. Quién hace la lectura, ¿yo? En realidad esta pregunta no cabe en la lectura. Está llena de sí. La habitación de la lectura ya tiene todos los muebles bien dispuestos

y no le falta nada, tampoco le sobra. Y si es el cuarto de los tiliches, está llenísimo, no cabe la menor duda, es decir, no se le puede arrojar ninguna pregunta porque ya no hay espacio para ella, por más que se oprima la puerta de la habitación contra los cachivaches la interrogación no encuentra su lugar. Y si se logró cerrar la puerta apretandola contra los tiliches quien metió la pregunta cerró por fuera. Vaya fastidio. A pesar de haber dejado la pregunta adentro, sigue teniendo una enorme curiosidad e interés; busca alguna ventana para ver qué pudo averiguar la pregunta, pero pronto se dará cuenta que la lectura, la habitación, no tiene ventanas. Ya se había dicho que no se puede mirar desde afuera, quien lanzó la pregunta no comprendió nada en absoluto. Adentro no se echan de menos las ventanas. Para qué mirar el exterior si la habitación es bonita y tiene además la luz suficiente para leer. Pronto se advierte que en realidad es un *cuarto de estar* porque no se puede hacer nada sino simplemente estar como ya se dijo pero es que lleva tiempo entenderlo. Hay quien pretende llevar la lectura a otra parte, pero sólo logra sacar algún mueble que si quedaba de lo más bien en la habitación de la lectura se ve pésimo en cualquier otro espacio. Es lo que pasa con las citas textuales. Pero qué remedio, se está tan bien en la habitación de la lectura que uno quisiera llevarse algo aunque sea el florero o decirle a alguien que pase, pero no hay forma, la habitación no tiene teléfono, hay que salir de ella y siempre es triste dejarla.*

* La literatura es juego, es imagen, es fiesta, dice Hans-Georg Gadamer:

El **juego** tiene estrecha relación con la seriedad, tan estrecha que el juego se la apropia y se convierte en cosa seria; se juega sólo gracias a la lúdica seriedad. Los jugadores saben que no es más que un juego y por eso estarían dispuestos a todo, a todo dentro de los límites del juego, se entiende, pues la seriedad a la que el juego remite no es la que está más allá del juego sino en su interior, en donde se establecen las reglas que determinan el espacio de juego, hasta dónde llega y más allá de eso: ya no juego. Así, los jugadores sólo son tales si se comportan lúdicamente, como el juego lo dispone y manda. El juego se manifiesta entonces en los jugadores, a costa de las subjetividades el juego es plenamente, independiente de las conciencias de estos, el juego se desarrolla y cobra esencia. Cuando se dice que una pieza hace juego en una maquinaria significa que se ajusta a ella, de la misma forma que una prenda de vestir hace juego con el conjunto quiere decir que es acorde con el resto y combina. El jugador hace juego de la misma forma, el jugador es el juego mismo. Gadamer lo dice más bonito, jugar es un ser jugado. Es la atracción propia del juego, que al adueñarse de los jugadores, estos parecen realizar sin esfuerzo su ejecución; el juego les libra de la iniciativa pues su comportamiento no es otro que el que las tareas del juego dictan, no sin dar cierto margen de decisión al jugador, lo que da el riesgo de todo juego. En la ejecución de estas tareas el juego es representado y sólo en esta representación el juego es; "jugar es siempre ya un representar", representación que se da tanto en los jugadores como en los espectadores, en los que el juego se completa.

En el juego, dice Gadamer, ocurre una transformación, transformación que se da gracias a que el juego logra ser construcción con entera autonomía. "La transformación en una construcción" refiere al hecho de que lo que hay ahora,

lo que se presenta gracias al juego, no estaba antes, en realidad, no existía, pues no es solamente una alteración de las cosas habidas, un desplazamiento del mundo de la vida al mundo de la obra, sino que sólo en el juego se presentan como verdaderas. El juego no admite comparaciones con la realidad, porque además el espectador es incapaz de hacerlas, no hay distinción entre el escenario y la vida. El patrón con el que logra medirse esta construcción es el mismo patrón de la construcción. La alegría que se produce ante una obra, es el reconocimiento de este nuevo patrón, de esta construcción.

Así pues, la obra, el juego, sólo existe al ser representada, al ser jugada, esto implica que no puede ser objeto de conciencia estética, de crítica, pues en su representación el espectador siendo jugado es más de lo que él sabe de sí mismo. Esta experiencia se desvirtualiza si se pregunta por el origen de la poesía, por ejemplo, o si tiene lugar algún tipo de reflexión sobre la acepción de alguna puesta en escena o de alguna obra plástica. Este tipo de críticas logran hacer la distinción entre la representación y la obra misma, están con un pie jugando y con el otro en seriedad ajena al juego. La experiencia estética gadameriana fracasa así en las reflexiones del arte. Esto se hace patente en las ediciones anotadas de los libros de poesía, en las que los comentarios eruditos sacan del juego a quien lee la poesía cantada, despojando a los versos de su representación, anclando a la poesía en un contexto del que había logrado autonomizarse por su transformación en una construcción, en palabras de Gadamer. La poesía como construcción no debe ser, porque no es posible en el momento que la poesía es jugada, referida a algo distinto de ella (a su autor, al momento histórico en que fue escrita, ni siquiera a otras poesías). Gadamer insiste en que si se compara la producción de la obra, es decir, su momento de creación, con su

reproducción, es decir, el momento de recepción por parte de quien la disfruta, se ignora el acontecimiento de su representación y se reduce la obra a la subjetividad del creador. Si la reflexión del crítico de arte deviene en una comprensión que distorsiona la unidad de la obra, las reflexiones que en un momento dado el creador pudo haber realizado para configurar la obra se orientan hacia el logro de su unidad. Si hay un punto de coincidencia entre las dos reflexiones, estas llevan a lugares distintos.

En el caso de las artes interpretativas, hay una mediación; en el teatro, la puesta en escena, y en la música, la ejecución de la pieza. Cuando hay una "mediación total", como la llama Gadamer, la mediación se cancela a sí misma, es decir, la reproducción de una obra teatral o musical es el acceso mismo a la obra, por lo que no puede ser la mediación objeto de abstracción. De esta forma, aunque una puesta en escena de Hamlet pueda ser analizada con respecto a otras puestas en escena, cada una de ellas tiene valor en sí misma y es llamada finalmente "Hamlet", independiente de su tradición. Del mismo modo que un cuadro ubicado de forma peculiar dentro de un orden (temática, origen, estilo, técnica) en una exposición; si una exposición fuerza a una determinada interpretación de un cuadro, este cuadro puede ser interpretado (representado, jugado) en sí mismo. El verdadero ser del arte es pues la representación, es en ella donde emerge su unidad y su mismidad como construcción, por muchas transformaciones y representaciones distintas que tenga no deja de seguir siendo la misma obra de arte, cada repetición es la obra misma.

La temporalidad del arte es un **tiempo festivo**. Las fiestas periódicas se caracterizan por su repetición y su experiencia temporal es la de la celebración, pues a pesar de que sea la misma fiesta, cada vez se celebra de manera distinta y se vive con novedad.

Desde su fundación la fiesta ya era periódica, en su ser se encuentra la repetición siendo continuamente otra la misma fiesta; la celebración de hoy no es igual que la de antes aunque sea la misma. Por muy lejano que sea el origen de la fiesta adquiere plena presencia en su celebración, sus referencias históricas son en realidad secundarias, lo mismo que la subjetividad del quien la celebra, la fiesta es gracias a su celebración. Quienes van a la fiesta no hacen la fiesta, sino que asisten a ella, participan aunque sólo sea como observadores, pues mirar ya implica una participación porque se sabe así cómo fue y lo que pasó; los asistentes son espectadores festivos, esto es comportarse fuera de sí, volcarse al ser de la fiesta en un auto-olvido que le permite asistir por entero a ella. La celebración resulta para el asistente algo tan distinto y destacado con respecto a las líneas permanentes del mundo, como un círculo autónomo de sentido, que no hay motivo para buscar un futuro o un pasado a la fiesta. Los fines prácticos quedan olvidados en la celebración.

Ahora bien, las fiestas periódicas no los son porque se les asigne un lugar en el tiempo, sino por el contrario "el orden del tiempo se origina en la repetición de las fiestas", como el año litúrgico. La experiencia normal, práctica del tiempo es la de un tiempo que se emplea para algo y por lo tanto vacío, que hay que llenarlo con algo, como la agenda; si no se llena el tiempo vacío se experimenta aburrimiento y se vuelve un tiempo que tiene que pasar. En cambio, el tiempo de las fiestas, el tiempo festivo, es tiempo lleno, que parece no estar destinado a nada, el tiempo se llena de tiempo, no es un tiempo que haya que medir o calcular pues sólo invita a la demora.

Así como la obra de arte es semejante a un organismo vivo por ser una unidad indivisible, como la fiesta, la obra de arte tiene un tiempo que le es propio. El tiempo de la obra no es calculable y la música es un excelente ejemplo, pero todas las artes poseen un tiempo

específico que expulsa al tiempo práctico. La poesía, la novela, incluso la arquitectura, instalan un tiempo que debe ser apropiado por quien la disfruta; si se mira el reloj durante una obra de teatro, la realidad presentada en el escenario se esfuma. “La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse”, dice Gadamer, y cada obra exige una demora peculiar. La lectura es la ejecución del ritmo de la obra, una lectura correcta es la que se adecua a la cadencia del texto, del mismo modo que no cualquier baile corresponde a una música específica; bailar es comportarse, volverse, disfrazarse con su tiempo como si fuera de la música su vestuario el ritmo.

La **imagen** hace referencia a la imagen misma, pues lo que importa en ella es cómo representa lo representado. No es una simple copia que remita a su referencia, tiene un ser propio, una realidad soberana a la de aquello que representa. Incluso una fotografía puede lograr destacar aspectos de lo fotografiado que de otra manera no hubieran sido advertidos. Esto implica que la imagen no tiene sustituto, sólo se accede a ella en su representación, guardando con lo representado una relación de ganancia para ambos; la imagen afecta la constitución óptica de lo representado y a su vez la imagen no puede ser sustituida por el original, ella tiene valor por sí misma. La autonomía de la imagen se extiende pues hacia el original, a tal punto que lo representado le debe su ser a la imagen. Lo segundo influye en lo primero de manera determinante. Esto es claro en las imágenes religiosas, gracias a las cuales adquieren imaginabilidad quienes representan, no son meras ilustraciones.

“El cuadro contiene una referencia indisoluble a su propio mundo”, sentencia Gadamer. Incluso cuando el cuadro, la obra, debe su significación a un elemento de su contenido (ocasionalidad); esto es, por ejemplo, un retrato de cierto personaje; “la ocasionalidad está inserta

en la pretensión misma de la obra, que no le viene impuesta, por ejemplo, por su intérprete.” Pero incluso en estas condiciones el cuadro es su representación sin necesidad a alusiones externas. Un modelo es algo a través de lo que se visualiza algo distinto, el modelo está ahí para desaparecer en el cuadro y si se trata de un retrato de alguien importante, una individualidad, el retrato siempre pretende ser un retrato de. La pregunta que plantea la obra es por su sentido, no por su contenido histórico, por tanto no es necesario saber quién es el retratado para poder apreciar el cuadro, pues la obra no dice por sí misma de quién se trata, esta información le es ajena y prescindible. El retrato no busca reproducir individualidades por eso el retratado ni sus parientes son los mejores para juzgar el retrato, afirma Gadamer. El retrato, como la imagen, logra hacerse independiente de esta ocasionalidad además de darle valencia a lo representado.

La imagen encuentra su ser entre el signo, la pura referencia a algo, y el símbolo, el puro estar por otra cosa. El signo apunta fuera de sí mostrando su contenido que sólo es referencial; evita que la atención se demore en él y muestra aquello que está ausente, tal y como lo hacen las señales de tráfico. Así, la imagen no es signo, ella invita a la demora y participa del incremento del ser que representa. El símbolo, por su parte, hace presente algo y además lo sustituye, representa en todo su ser aquello en cuyo lugar está. Los símbolos religiosos son objeto de veneración y las banderas representantes efectivas de las naciones. Pero ellos, los símbolos, no suponen ningún incremento del ser que representan, pues en sí mismos no dicen nada sobre lo simbolizado, es preciso tener conocimiento sobre ellos para saber lo que representan, no están pues ahí en grado superior, son meros sustitutos. No así la imagen, que representa algo, pero lo hace por sí misma, sin necesidad de un conocimiento ajeno, pues lo representado

está contenido en ella de manera más auténtica. Así es cómo la imagen está a la mitad del camino entre el signo y el símbolo, su representación no es ni pura referencia ni pura sustitución. Además, el signo y el símbolo requieren una fundación que les otorgue su representación, es decir se adoptan convencionalmente como tales, su sentido referencial es dependiente a esta fundación. La imagen, la obra de arte, no debe su representación a ninguna fundación. Su fundación, su implantación, sucede en cada representación.

La obra de arte es sólo cuando el espectador es jugado, solamente cuando el asistente celebra la fiesta, exclusivamente cuando el observador se demora en la imagen. En la literatura esto sucede en la lectura, y con esto se ampliaría el concepto literatura a todo lo que se transmite literariamente, incluyendo textos científicos, pues la lectura supera las exigencias que la crítica estética impone a las obras de arte literarias. Pues bien, en la comprensión hecha presente en la lectura, los textos en general pasan de ser la huella muerta de sentido a sentido vivo, latente. Si la obra de arte sólo se realiza en su representación, como juego, fiesta o imagen, la literatura sólo se realiza en su lectura, que es la actuación del juego, es la asistencia a la fiesta, es la demora en la imagen. La lectura es la práctica de una teoría de la paciencia, como dice José Ángel Valente. Leer es jugar según las reglas de la escritura, cuyos márgenes no son los de la página una vez efectuado el juego; pero quien lee es deletreado por la escritura, el auto olvido en la lectura es patente y necesario porque es condición para la comprensión, todo aquello que no corresponde a la lectura queda fuera de los márgenes del espacio lúdico abierto

por la lectura. Leer es dejar de percibir las letras como tales, define Gadamer, y la representación se ejecuta. La comprensión no permite la distracción porque la obra es celosa y desaparece ante cualquier coqueteo con alguna cosa externa a ella. Ya no hay distancias entre la escritura y quien lee, pues ya no hay escritura por un lado y lector por otro, sólo existe la lectura que se afirma en la negación de cualquier otra cosa. La escritura, todavía en descanso por la incompreensión esperando eso que sucede de cuando en cuando, plantea la pregunta que es reto para el espectador, ¿juegas?

La lectura por todo lo anterior es inútil. No puede ser empleada para nada. Si la lectura es un juego, quien lee es jugado, es leído por ella, y mientras se juegue no se puede hacer otra cosa, ni siquiera pensar en algo que no obedezca al juego, que no lo siga al pie de la letra; se juega o no se juega. Las reglas son asumidas con fervor religioso, cualquier duda no sólo resquebraja la integridad del juego, sino que lo destruye por completo. Quien lee asiste a una fiesta y la celebra sin miramientos temporales, al advertir que se ha hecho tarde, la fiesta se termina. La lectura no convive, no se relaciona, con el tiempo práctico, el reloj es su imposibilidad. Desde el tiempo calculable, la lectura es siempre tiempo perdido y costoso, es tardanza y demora; pero desde su propio tiempo es tiempo pleno. Como imagen, la lectura no dice nada sobre algo, no se lee para saber cosas, el conocimiento viene después, pero la lectura no es interés por saber, sino un momento de absoluta credulidad, de candidez y afirmación de que se está en el mejor de los mundos posibles, de un infantilismo loable (o preocupante para quien ve de afuera). Efectuada la lectura ya no hay escritura, ya no hay letras impresas, ya no hay libro.

La bestia de dos espaldas.

*Sus ojos estaban fijos en un vacío que los hacía
participar de lo que sentía en todo el cuerpo.*

Juan García Ponce

La literatura conoce las razones de que la mirada guste gastar tiempo en los rincones del cuerpo, ahí donde se abulta bellamente la tela o se descubre entre las prendas su desnudez. Es que la literatura es coqueta, lo que promete no lo cumple, aunque comete lo que no promete. Por eso es atractiva. Niega lo que dice aunque para quien lee es tan evidente que no duda en dilatarse en ella para ver si consigue algo, un poco más de placer, que nunca es suficiente para quien recorre las líneas cada vez más de prisa como fisgando, y retrocede volviéndolas a recorrer poniendo ahora más empeño, acercándose sin querer al libro, y la mirada aquí no penetra sino que es penetrada por las palabras que van marcando la abertura del ojo según su envergadura; la nariz hace lo propio encontrando esa oscura hendidura olorosa abertura formada por el nacimiento de las dos extremidades muslos de hojas largas que salen del robusto lomo del animal al que los dedos de la mano lectora ya acarician por detrás sintiendo su piel de fina cubierta artesanal bien cuidada y pues qué agradable confusión.

Si la lectura es un acto de por sí morboso, porque requiere algo más que simple curiosidad, la literatura hace de la lectura, no una práctica intelectual sino voyerista; quien lee literariamente es un voyer, o escotofílico, como dicen los que fingen no mirar y sólo diagnosticar. Lo patológico que se quiera, pero un voyer, antes que enfermedad, para fines literarios, es una virtud. *Voyeur*, en francés, es alguien que mira, un mirón, y en francés antiguo, alguien que permanece a la espera. Quien permanece sólo mirando, y además obtiene placer por ello, logra una buena lectura. Sin estas personas la literatura no existiría, aunque ella sabe qué hacer para volvernos hacia ella, ¿será exhibicionista? Hay que tomar distancia y advertir que tanta perversidad nos puede desviar del tema, o peor: del buen camino.

El erotismo no es un tema de la literatura, la literatura es una forma de erotismo. Las antologías de poesía erótica reúnen poemas donde el cuerpo (o alguna de sus partes) se hace siempre presente, y si está ausente, el deseo humedece todo el poema. Pero estas antologías resultan tan monotemáticas que llegan a ser soporíferas, pues si lo obsceno alguna vez fue insólito, luego de tantos “poemas eróticos” ya no es digna del menor sobresalto o rubor, la poesía.

Se debe mirar gustosamente qué es el erotismo para figurar por qué la literatura sujeta o desata no se sabe esas formas tan sugerentes que aunque hecha de líneas rectas y letradas consigue unas curvas que *hay* que ver.

“La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma en su modo de operación es ya erotismo”, escribe Octavio Paz en *La llama doble*.

Se decía poco antes que el erotismo no es un tema, sino una naturaleza literaria; Paz lo dice más bonito definiendo así al erotismo, como una poética corporal y a la poesía como una erótica

verbal. “El lenguaje (en la poesía) es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación.” –Poetas, cronistas de lo efímero, dijo alguien no recuerdo quién– Se podría decir, quizá, que la palabra poética se vuelve sensación, se hace presente ella con una materialidad que parece ajena a su ordinaria significación.

Qué le pasa entonces a las palabras en la poesía, en la literatura. La proximidad en la que se encuentra una palabra de otra dentro del poema no obedece a las correctas formas de las reglas sintácticas; el sujeto ya no va por detrás del verbo, no necesariamente, la linealidad del lenguaje se tuerce, “serpea”, dice Paz, y las palabras encuentran posturas insospechadas, una detrás de otra, pero también una sobre otra en un festín impreso ahí en la hoja, como si estuviera el poema quieto, fijo, silencioso; pero no, con movimientos violentos las palabras descubren sus partes y con ellas se unen unas a otras gracias a sus cuerpos –a su corporeidad– encuentran la cercanía que les es dada por sus contornos.

Las palabras pierden su ser, su identidad, esa que llevan a diario por la calle, no son las mismas dispuestas ahora así, tan caprichosamente, ellas sí, muy bellas, míralas así

Aquí falta la piedra (fragmento)

(Mural nocturno)

Carlos Martínez Rivas

Ajeno en la respiración ajena atravieso
noche sin piedra

lejos
un ángulo de cielo relampaguea
una

estrella se cruza
de un agujero

a otro
fragmento

de astro trozo
de tiza en lo pizarroso

Se ha dicho con soltura sobre la construcción en la literatura, la construcción de mundos posibles, construcción de realidades, construcción de personajes, construcción de tiempos propios de la obra, pero la literatura, quizá en esa construcción, implica destrucción y es en realidad esa destrucción la que sale al encuentro. Cada objeto, cada cosa que entra en ella es despojado de sus formas ordinarias, esa muerte de la que habla George Bataille, es la pérdida de ser, pérdida que se gana, que es ganancia en confusión, desorden de objetos, de sujetos, de identidades. “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas”, escribe Bataille. “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos.”¹ Hablamos de palabra, y la palabra en la poesía es tratada como objeto y es mancillada. Octavio Paz las trata así:

LAS PALABRAS

Dales la vuelta.
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
inflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétano,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gáznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

Esta violencia es practicada en la poesía. El poeta, la poetiza, despoja a la palabra de su significado, de su función, de sus cualidades

¹ Bataille, G. (1957): *El erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000.

instrumentales por una denotación que si le es innegable, en el poema le es rechazada, palabra desvestida de significación. Sirve al poema la palabra y sirve sólo dentro de la obra, es su sirvienta pero a la vez, como sostenían los formalistas, dentro del poema la palabra recobra pleno valor y se hace más presente que nunca. Esto le da muerte a la palabra, se podría decir con la reflexión de Bataille, pues deja de ser, pierde la palabra su definición en la continuidad dada por el poema en el poema. Si la orgía es donde la continuidad de los seres es más evidente formando un conjunto confuso, el poema es la orgía de las palabras, donde sus restos de definición, denotación, se enlazan con las otras palabras, son su atracción. En la metáfora, acto sexual verbal, dos o más palabras se unen y pierden su propia identidad, juntas recobran otra, que tampoco es definible, pero es; *ácida luz partida* es un bonito ejemplo de José Ángel Valente.

Así, las palabras zangoloteadas, danzadas, rosadas, violadas, azuladas ya no son lo que eran, pero son felices, la literatura es un festín para ellas; hay música y ellas la ejecutan, hay alcohol y son ellas embriagantes, hay intercambio de parejas, los sujetos ya no van con sus verbos y predicados, no necesariamente, allá van dos adjetivos prendidos a un verbo, y un sujeto se quedó solo, por fin, dijo. Las palabras están encantadas, porque saben que fuera de ahí volverán a la rutina, a recobrar su utilitarismo por el cual se sienten apocadas, tan usadas que son y encima de eso mira que pasar desapercibidas. Esa no es vida. Pero las palabras en estado poético no tienen conciencia de sus actos y no hacen caso de las consecuencias que todo este su alboroto pueda traer. Ellas se sienten las reinas del lugar pues se saben con tanto valor que se creen poderosas y forman un inocente reino verbal, en cuyo territorio, el poema, el mundo mundano “murió al pie de la letra”, como fabula Raúl Renán en su gramática fantástica.

Las palabras desatadas se unen de forma promiscua, barajan la realidad y hacen cosas como éstas:

Y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura

Nocturno en que nada se oye.
Xavier Villaurrutia

El erotismo de estos versos es atenuado en la lectura por el marcado jugueteo verbal, pero gracias a éste, la erosión de las palabras por su roce en donde descubren sus zonas erógenas, el erotismo está presente. Qué realidad es ésta la del poema, ¿hay algo más real, más evidente?, pregunta Blanchot, pero no se logra determinar lo que es, no hay manera, sus formas son dispersas y atractivas. “El erotismo es ante todo y sobre todo *sed de otredad*”, escribe Paz, y en ese encuentro “perdemos cuerpo en ese cuerpo.” Reconocer como literatura erótica la que expresa la experiencia entre cuerpos que podríamos interpretar como humanos no es mayor operación que la del recuerdo que viene de antes de leer cualquier cosa, de la infancia, de lo que nos es tan natural que nos quita naturaleza, como dice Bataille, ahí donde somos más animales que sociales, y las metáforas van por ahí.

Iba, en un paso rítmico y felino
a avances dulces, ágiles o rudos,
con algo de animal y de divino
la bailarina de los pies desnudos.

Rubén Darío

En prosa, los personajes de Kafka son bestias, o al menos guardan cierta monstruosidad a veces terrible, a veces patética, otras ridícula. En *El Proceso* K. besa a la señorita Bürstner por toda la cara

“como lame un animal sediento la fuente de agua que ha encontrado por fin.” Y en *El castillo* el primer encuentro amoroso entre K. y Frieda es en el suelo de la cantina, ahí, abrazados y tirados durante horas entre charcos de cerveza y toda clase de inmundicias. En Kafka los besos son besos salvajes y quienes hacen el amor parecen más perros que personas. Sus personajes guardan cierta malformación, son de espaldas encorvadas, de piernas no totalmente rectas, lanzan mordidas, miran sin el pudor humano, tal como tiene a bien hacerlo un animal.

Esta confusión y mezcla entre los límites del cuerpo humano no es exclusiva con lo animal, se podría interpretar esto desde Bataille con cierta antropología, pero la difusión de límites corporales, humanos, da igual si se hace entre lo humano y lo animal, entre dos seres humanos o entre lo humano y la naturaleza o el entorno. *Mujer pantano mío araña tenebrosa / Laberinto infinito tambor palacio extraño* (Carlos Edmundo de Ory). Aquí las categorías son las que se hacen prescindibles, la operación erótica es la que logra manifestarse con la verdad de su sola presencia, fuera de toda fijación bajo nombre certero. Ya sea la animalidad de lo humano o la geografía del cuerpo que se anda, el poema se presenta como cuerpo de otro, que resulta tan extraño como propio, no por familiar, sino por la cercanía con la que se ostenta, impelando a quien está implicado en la lectura cuya alusión es indiscutible. Como experiencia personal, nos dice Bataille, el erotismo es transgresión de lo prohibido, pero transgresión como transgresión, es decir que lo prohibido se reconoce como tal y se reafirma a la vez que se viola la norma y la forma. La literatura muestra el mecanismo de la transgresión de la ley, no asume la necesidad de establecer un orden, no puede la literatura ordenar una necesidad colectiva: se dirige al individuo aislado en un instante. Se presenta a sí misma como transgresión, no como sustitución de algún orden. La literatura como

transgresión a la ley moral es un peligro, pues es inorgánica, lo que la hace irresponsable, lo puede decir todo. Es soberanía ante todo juicio ético o moral, pero su afirmación renuncia a la duración, dice Bataille, por eso encuentra su signo en la muerte. Si bien se busca prolongar el goce, hay un olvido de sí por el otro.

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma,
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
boca del horno donde se hacen las hostias,
sonrientes labios entreabiertos y atroces,
nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible
allí espera la carne su resurrección y el día de la vida perdurable.

¿Cómo hacer de todo un solo cuerpo? Esa pregunta guía a la obra, la misma interrogación que embarga a los amantes, su respuesta es la acción erótica, obra ya literaria. La disolución de las formas constituidas es la transgresión necesaria para la conformación de un poema; los objetos, las palabras, los seres que se entreven en el poema están difuminados en todo el cuerpo de la obra. Las cosas dejan de ser para sólo así manifestarse en el poema. Su muerte es necesaria para su incrustación literaria. “El sacrificio, dice Bataille, destruye los lazos de subordinación reales de un objeto, arrebatando a la víctima del mundo de la utilidad y la devuelve al del capricho inteligible.”¹ Aunque en principio el sacrificio no busque el aniquilamiento, en la literatura el objeto es llevado hasta la muerte y en este punto “la literatura es la afirmación de la vida hasta en la muerte.”²

Aquello se presenta como algo distinto, extraño, y que no puede incluso ni describirse porque ni ganas dan de intentarlo; uno prefiere mirar y no se cansa y sigue mirando mientras todo lo demás espera ya muy ajeno a lo que la mirada se encarga de inspeccionar

¹ Bataille, G. (1973). *Teoría de la religión*. Taurus. Madrid. 1998. p. 47.

² Bataille, G. (1957): *La literatura y el mal*. Taurus. Madrid. 1971.

sin sacar conclusiones, cuando mucho una expresión, mas nunca conclusiva. El erotismo se presenta como una tarea para la mirada, pues la obra es visión interminable, forma de ceguera porque lo mirado parece no estar del todo visto y es a la vez imposibilidad de no ver (Blanchot).

No sólo los seres dentro de la obra se presentan difusos, sino que la propia obra pretende velar la mirada del espectador, el arte es más un velo que un espejo, escribió Oscar Wilde y su contemplación es un interminable y plácido desvelo. *Thomas el oscuro*, de Maurice Blanchot, es una novela en la que el erotismo parece ser técnica de escritura. El personaje principal es un hombre que es descrito en constante confusión con su entorno, sus propios miembros le eran extraños, en el mar sus brazos se figuran diseminados en el agua mientras nada, eran “agua en el agua”, la noche era una masa en la que se encontraba inmerso o formaba parte de él mismo. La mirada y el objeto de la mirada se conjugaban con gran desconcierto. El ser del personaje era desconocido, incluso para sí mismo, cuando éste miraba hacia sí encontraba a otro en su seno. Su historia “era una historia vacía de acontecimientos, vacía hasta el punto que todo recuerdo y toda perspectiva eran suprimidos.”

Los seres literarios, dice Gilles Deleuze, son seres incompletos, nunca del todo formados, pues escribir no es imponer una forma, ni a lo vivido ni a lo imaginado. Escribir es siempre venirse haciendo, y la literatura se dirige a lo no formado, a lo no preexistente, por eso imprevisto. La pena de ser hombre -¿existe una mejor razón para escribir?, pregunta Deleuze. El banquero anarquista de Pessoa, la Zambinella de Balzac, tan bella como monstruosa, la joven belleza de aquella viejecilla Aura, la tan fraterna relación de Ismael y Quecquec en los primeros momentos de *Moby Dick*, son ellos casi objetos, casi seres que hacen de la literatura el texto de goce que sugería Roland Barthes, “que pone en estado de pérdida, desacomoda (...), hace

vaciar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.”¹ Por esto, no se puede hablar “del” texto de goce, sino sólo “en” el texto de goce, a su manera, como plagio, crear otro texto de goce en la lectura voyerista. La recomendación de Barthes era volver a la literatura “un objeto de placer como cualquier otro objeto” o al menos una brecha hacia la búsqueda de placer en distintos casi objetos y en ellos perder cuerpo.

¹ Barthes, R. (1973): *El placer del texto*. Siglo XXI. Buenos Aires. 1974. pp.22-23.

Literatura mentira inquieta.

La verdad tiene un defecto: es un sustantivo que no puede ser verbo. Será un sustantivo muy prestigioso (hasta se ha asociado con Dios), pero nunca ha podido ponerse en acción. La verdad por eso es única, no es mutable.

La mentira tiene una cualidad: es un sustantivo que puede ser activado y volverse verbo, que es acción, que es movimiento. No puede ser estado. Si deja de mutar: muere. La mentira no es ni siquiera ella un sustantivo, no puede serlo. Si se sustantiva se petrifica convirtiéndose en verdad. Es verbo porque es verbosa, le encantan las palabras pues lo que tiene que decir parece no tener fin -Las truchas y las mentiras, cuanto mayores, tanto mejores-. Michel de Montaigne observó que la mentira, como la terquedad, crece. Sucede que está viva y por eso se desarrolla, se agranda, se multiplica, tiene cien mil caras, y hace y deshace muchas cosas. La verdad sólo hace una pinche cosa: desmentir, y eso quiere decir inmovilizar. Desmentir es quitarle el chiste a las cosas, es el aguafiestas de la discusión porque la detiene. Una verdad detiene la

conversación hasta que se advierte que esta verdad puede tocarse, pincharla así, en la panza, para que se inquiete la haragana, para que se mueva un poco, dé de sí y deje hablar. En esto reside el placer de la mentira: es burlona a la verdad.

No tiene que ver con una correspondencia a las cosas, la verdad. Esta es una mentira mal hecha, porque, ya ves, se detuvo. Si la filosofía temió a la retórica por poder disponer de las palabras sin las cosas es porque no se daba cuenta de que ella lo único que hacía era cocificar la palabra. La retórica hacía malabares con las palabras, jugueteaba con las clasificaciones, así, mira: con las manos, revolviéndolas en el aire hasta la indistinción.

Aunque tenga muy buen puesto, la verdad no es lo opuesto a la mentira, es más bien una mentira que se avergüenza de serlo. Pero no hay porqué, si Dios dictó el octavo mandamiento, no dirás falsos testimonios ni mentirás, no fue para que la humanidad dejara de mentir, sino para que lo hiciera bien y con estilo. A Él le gustan las historias y mandó que el verbo se hiciera carne y habitara y contara cosas inquietantes. Si de por sí el verbo es acción, desde que encarnó se hizo perecedero; se consume preferentemente todos los días no parando de contar historias, aunque se repitan; ya se les cambia esto o aquello, ya se les agrega o se les quita, para adornarlas para que no aburran y sorprendan, para hacerlas publicables, pues. Los rumores lo saben y por eso se multiplican y desparraman, son incontenibles; no se aguantan las ganas y, como conocen la técnica, se mueven bien de boca en boca, llegan a los periódicos y a los telediarios en su vigésima tercera edición y mueren, finalmente, a manos de la palabra experta, esa que dice que sabe lo que está pasando; “no se hagan bolas, miren yo les explico: no se agredió a nadie, simplemente se reestableció el orden”; en fin, esa que arroja claridad al asunto y tranquiliza los ánimos. esa.

La mentira no hace eso, pues sabe que la claridad es una mentira menor. Quizá esa sea la razón de que en ocasiones se le huya a la mentira, porque no es que sea de por sí mala, sino que inquieta, desacomoda, crea inseguridad. Incomoda porque suele estar fuera de lugar. “Tan a gusto que estábamos...” Inoportuna e imprudente. Y es que piensa que el lenguaje no es para comunicarse efectivamente, sino para crear malos entendidos; entonces gusta aderezarse (es sabrosa), y le cuelga detalles a sus relatos hasta el barroco (es ostentosa); lenguaje ornamento extravagante tan visible que levanta las cejas a cualquiera (es obscena). Gusta de replicar y replicarse a sí misma, de enmarañar la comprensión, de olvidar las certezas para reinventarlas, de recordar las confusiones para tergiversar la versión oficial y contar algo distinto.

Si tuviera una arquitectura ésta sería el laberinto, lugar donde se enreda el sentido, donde la referencia (o la vida) se da por perdida, donde los lugares comunes no aparecen y el destino, el centro, es lo de menos, porque lo que hace al laberinto son sus paredes dispuestas hacia dilatarse en el enredo, no hacia el centro. En el laberinto perdido de Borges, ahí te quiero ver. El diccionario no es más consolador:

Laberinto. m. **1** Construcción que engaña porque no lleva a ningún lugar y no es lugar alguno, pues no se está, sólo se anda, no en un espacio, sino en una especulación. **2** Cosa confusa y enredada. **3** ANAT. Parte interna del oído; su forma hace pensar que está hecha para escuchar mentiras.

Platón odiaba la mentira, cosa que no es discutible, y la reconoció como ajena a los dioses y propia de los poetas; esto sí es discutible, pero hay acuerdo, porque la mentira requiere creación, o más bien: invención, cuando se pronuncia se produce algo. La verdad, en cambio, dice que ya estaba ahí antes de que se llegara al

lugar de los hechos. Pero es que, aquí entre nos, murmuran que es un poco pretenciosa.

Así es esta mentira, la que aquí se describe, aunque la mentira sólo pueda ser desescrita pues, como la literatura, no se está quieta.

De tan breve callóse.

La prueba empírica de que la literatura no es lingüística es la metáfora.

Ésta es en realidad el formato más pequeño de la literatura, de manera que lo que se diga de una se dice de la otra. Mas como es chiquita se le puede ver toda completita, casi como si no se estuviera leyendo y sólo viendo, más bien palpando; como los que leen poemas de largo aliento con una facilidad que ya se quisiera, pero no, hay que contentarse con la metáfora mientras se logra apreciar el poema en conjunto, la novela en suma, su cuerpo enterito.

No es un recurso literario, así lo quiere cierto ánimo meticoloso y soso, es más bien la metáfora un exceso literario, un verso pletórico, que indica que ahí hay piel por si no se había advertido y luego ya todo se abulta y muestra su presencia. *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis*, dice de sí mismo el poema en demasía de suya.

Se muestra la metáfora y con ello pronuncia que no, que no es lenguaje, que no puede ser pues el sentido que viene de la lengua le es ajeno, se niega a la comprensión y se afirma, o más bien se aparece, sin las pretensiones del lenguaje.

La metáfora muestra que la literatura no está hecha lingüísticamente pues se ha visto hasta el aburrimiento que a través del lenguaje no es como se le conoce. No se le puede describir, en ocasiones ni siquiera traducir a otro idioma. Se interpreta, sí, como a todo, y se le van colgado palabras como prendas al perchero hasta que la tapan por completo; la metáfora ya no es lo que era, ya no es bonita ni bella ni fea ni nada, ya no hechiza como las llamas de la hoguera, *esa penumbra elástica*, ya es cualquier otra cosa no importa. Al principio fue la palabra, antes, sólo la metáfora; acontecimiento que repele a las palabras que quieren darle significado, que quieren hacerla comprensible.

Para ser, la metáfora debe expulsar a las palabras, esta operación es violenta pero equitativa, todo es y queda entre palabras; las triunfantes, las que quedaron dentro de la metáfora, cuya fuerza echó a las demás, se les mira tensas por lo sucedido, ahora bien cimentadas barcas, oscilantes castillos en la punta del lenguaje hacen equilibrio mirando danzantes severas a las palabras ya lingüísticas hasta nuevo embate; mientras, muy metafóricas ellas, despojadas de su naturaleza, se quedan palabras sin nombre, sin habla, como en *Blanco*, el poema.

“Unir dos o tres palabras puede ser más creador que muchas obras completas”, escribió Gabriel Zaid, quien es autor de *El ensayo más breve del mundo*, cuyo texto íntegro es “No hay ensayo más breve que un aforismo”, que en realidad es un aforismo, a no ser que esto se pueda decir con más brevedad y luego entonces esto quede como un extenso ensayo; lo contrario no es posible si seguimos la

propia definición de Zaid: un aforismo es una exageración que no funciona en cuanto se trata de extender.

Pareciera ser que la brevedad es creadora y su ejercicio vuelve a la poesía el arte del no decir con palabras. Esto se puede extender a cualquier género, siempre que sea literario. A tal punto es así, que antes que ser un axioma literario es un gesto de buena educación; Montaigne ya decía que “no es necesario decir todo, pues sería una tontería”. Augusto Monterroso seguro suscribe esta sentencia, pues él es de la idea de que “la tontería acecha a cualquier autor después de la cuarta página” (¿en cuál voy?... no importa, para que no digan que no obro lo que predico, haré aunque sea un gesto: regalaré cuarenta páginas a su lectura. Pero por favor, no las desperdicie en cualquier cosa); en alguna ocasión Monterroso confesó que él no escribía, sólo corregía, el público rió tanto que todos dieron por terminada la charla, aunque él en realidad estaba comenzado. Con su conocida técnica de suprimir tres líneas por cada una que se escribe, llegó a *El dinosaurio*, un cuento brevísimo contenido en su primer libro *Obras completas (y otros cuentos)* y que aquí lo transcribimos íntegramente.

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Cierta vez Juan Villoro recitó de memoria este cuento así, “Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, Monterroso de inmediato le reprochó que lo hizo parecerse a *Guerra y paz* de Tolstoi. En realidad, *El dinosaurio* no es el más breve, está este otro cuento, de Adriana, la pequeña hija del escritor José Antonio Marín y reunido en *Antología de cuentos e historias mínimas* de Miguel Díez R. y cuenta con una palabra menos que el de Monterroso:

Había una vez un colorín colorado.

No, no es la brevedad por la brevedad; la literatura se expresa a través de ella y su ejercicio es un ejercicio literario. Cómo lograr, con la mínima cuota de palabras, producir un acontecimiento que haga menospreciar y postergar la realidad circundante, que se manifieste de tal forma que parezca imposible expresar eso, lo que sea que sea, de otro modo distinto, que sus palabras guarden tal relación que todas luzcan esenciales, una de más otra de menos o alguna distinta y aquello resultaría lamentable.

En *Cuentos breves y extraordinarios*, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares reúnen (y crean) textos con la condición de que su brevedad exprese lo esencial narrativo, siendo lo demás, explican ellos, episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Un cuento compilado es el de Aguirre Acevedo, de *Fantasmagorías* (1927),

El enmascarado subía la escalera. Sus pasos retumbaban en la noche: Tic, tac, tic, tac.

Todavía en prosa se mantienen las greguerías, género acuñado por Ramón Gómez de la Serna, que son casi metáforas. José de la Colina la define más o menos como una metáfora más una sonrisa. Es una metáfora en prosa, si se me permite el atrevimiento de definirla y si se me sigue dejando, diré que es una metáfora tímida, o un ensayo de ella, que no quiso ser y se contentó con ser refrescante perfección de realidad. Ejemplo: “Las gaviotas nacieron de los pañuelos que dicen ¡adiós! en los puertos.” Hay que intentar definir la greguería en su propia forma: greguería es un feliz desajuste de la mirada que de rutina pasó a poesía. (La próxima lo haré mejor.)

Las greguerías están a punto de metáforas, lo que les falta es mayor brevedad. Así lo sugiere Gabriel Zaid, en *Leer poesía* (1972), con este ejercicio de resumir greguerías:

Los ojos chinos tienen sueños de siglos
(*Los ojos chinos son como son porque tienen sueño de siglos.*)
El mar es la rotativa más antigua del mundo, tira el diario "La Ola".
(*El mar es la rotativa más antigua del mundo, que tira incesantemente y en rotograbado el diario "La Ola".*)
Cuando hiela, cicatrizan los charcos.
(*En la noche helada cicatrizan todos los charcos.*)
Su reloj era tan pequeño que no le daba tiempo para nada.
(*Tan pequeño era el tiempo en su reloj de pulsera, que nunca tenía tiempo para nada.*)

Me aventuro con éstas:

El reloj náutico cuenta las olas.
(*El reloj del capitán de barco cuenta las olas.*)
Perfume eco floral.
(*El perfume es el eco de las flores.*)
Hielo náufrago.
(*El hielo se ahoga en el agua.*)

En fin. Hay que hacer algo semejante. Un experimento. Si se ordenan algunas greguerías en orden de longitud se verá cómo, a medida que la greguería se va haciendo más breve, las palabras que la componen se vuelven más esenciales, dejan de ser sustituibles y luego se vuelven inamovibles, al punto que un parafraseo sería imposible. Las primeras lucen como microrelatos que entreven alguna trama ínfima, luego, más breves, semejan aforismos o sentencias extraídas de algún diccionario poético, así hasta llegar a la metáfora.

Y dice así:

Al agonizar el viejo marino, pidió que le acercasen un espejo para ver el mar por última vez.
Tenía orejas ideales para sostener el lápiz, y por eso hubo que dedicarse al comercio.
Lloran los gatos en la noche como si quisieran haber nacido niños en vez de gatos.
¡No somos los de los espejos, no somos los de los espejos! ¡Nos han engañado!
Cuando vemos correr un conejo parece que se nos ha escapado una zapatilla.
Después de usar el dentífrico nos miramos los dientes con gestos de fieras.
Al sacapuntas no le interesa sacar punta al lápiz, sino hacer tirabuzones.
Filósofo es un hombre sentado al borde de un pozo y mirando al fondo.
Lo peor al incendiarse el teatro es que se quemó el cartelito de *Salida*.
¿Y si las hormigas fuesen los marcianos establecidos ya en la tierra?
De lo que se habla en la oscuridad queda copia en papel carbono.
Escribir con lápiz es marcar sólo la sombra de las palabras.
Un papel en el viento es como un pájaro herido de muerte.
Los presos a través de la reja ven la libertad a la parrilla.
Perder un pañuelo es comprometerse en llantos ajenos.
Pensamiento consolador: el gusano también morirá.
El que va a morir mañana, vive el hoy siempre.
Reuma es tener dolor de cabeza en las piernas.
El agua refleja en las paredes un humo de luz.
En el cisne se unen el ángel y la serpiente.
Catálogo: recuerdo de lo que se olvidará.
El café con leche es una bebida mulata.
En las cejas tachó algo la naturaleza.
El péndulo del reloj acuna las horas.
Las estrellas telegrafían temblores.
El sostén es el antifaz de los senos.
La mano es el guante de la sangre.
La mecedora nació para nodriza.
Los dátiles saben a nostalgia.
El dinero huele a vagabundo.
Los ladrillos saben esperar.
Las velas gotean camafeos.
Lloraba de frío la noche.
Búho: gato emplumado.
Ajo: dientes de bruja.
Los remos lloran.

Diagnóstico: 1) la brevedad es poética y 2) abreviar es embellecer. La prosa puede ser lo larga que quiera, pero en el ejercicio contrario, resumir prosa, se llega a un punto que ha de convertirse en poesía, no hay prosa más breve que la poesía, se diría imitando a Zaid. Y como el aforismo, la metáfora tampoco puede extenderse, un poema no es su ampliación, no es dilatar una metáfora sino ceñirla, comprimirla aún más, pues con una mayor masa verbal se debe mostrar lo que la literatura es. A la poesía se le notan las palabras ausentes, que no hacen falta, pues su ausencia es fuerza de las presentes.

Cómo resumir tal poema o en todo caso para qué si así está de lo más bien y esto no es una evaluación sino sensación, puro instinto, instinto de conservación, no propia, sino del poema, de la obra, de las cosas tal y como están, como si fuera posible quererlas así como se encontraron y marcharse de ellas dejándolas tal cual; es filosofía scout en lectura de excursionista, que siempre pretende regresar y encontrar que nada ha cambiado y que todo está bien cuidado, el mismo espíritu que guía al restaurador, cuya acción debe pasar desapercibida pues se encamina a que las cosas se guarden en su origen y sigan produciendo el ¿mismo? placer, la ¿misma? extrañeza de antes siempre, con su seguro halo de misterio, veleidoso a pesar de su nula muda. Parece que pocas cosas merecen tanto cuidado de preservación como las artes, las obras arquitectónicas, las pinturas, las traducciones literarias; su naturaleza debe ser endeble, son de fácil destrucción. La metáfora sufre los mismos riesgos, se sabe que su uso la puede deteriorar hasta lenguaje cotidiano, útil. La metáfora no es un asunto exclusivamente poético, dice el libro *Metáforas de la vida cotidiana*, este recurso literario es un recurso del pensamiento y de la acción, impregna de tal modo la comprensión al punto que sin las metáforas no sería posible sentido alguno; la gente *intercambia* ideas como si

fueran bienes; se acusa a alguien de *defenderse* con palabras *huecas*; si se alcanza el éxito se dice que se llegó muy *alto*, hasta la *cima*; los argumentos son *sólidos* o están *enredados*; se *desenmascaran ocultas* intenciones; se *tiene* un plan *en la cabeza*. Nietzsche ya había advertido que la verdad es un conjunto de metáforas ya canónicas que permite la segura comprensión sobre un suelo en realidad ilusorio.

Pero la metáfora aún poética no está domada por el uso cotidiano, ella no aporta sentido tanto como su quiebre, no estabiliza ningún sentido, no refiere al mundo pero revela otro, resulta acontecimiento, por lo que no puede pasar desapercibida; la interpretación literal fracasa ante la metáfora (léase por ejemplo, *un gran manto de ojos*), se requiere de una interpretación metafórica, que mantenga en suspenso al sentido lingüístico. Si es objeto de interpretación se arroja sobre ella un polvo hermenéutico que le quita brillo y la opaca. Cuando a una metáfora se le utiliza demasiado pareciera como si se la enterrara, no en el olvido, sino en la memoria, porque el material del que está hecha la metáfora es el olvido, olvido de su denotación cotidiana, olvido de sus relaciones en la estructura lingüística ordinaria, como dijo Paul Ricoeur en *La metáfora viva*.

En una conversación se puede usar *tan claro como el agua* pero no *el aceite de los eclipses* o *estruendo mudo*, truncarían el círculo de comprensión de la plática. La metáfora despoja a la palabra de su naturaleza lingüística, viéndose ella privada de sus derechos más fundamentales, derecho a la designación, derecho pragmático y sintáctico, derecho de pertenencia a una gramática, a circular libremente por las calles sin topar con incompreensión, derecho a la posesión de sentido, a una relación semiótica y pacífica con sus semejantes, derecho a facilitar la comunicación. La metáfora recoge a la palabra, la sumerge en baño de olvido y la crea, la

reaviva. El ser de la obra poética es olvido lingüístico en pos de lo literario.

Todo estudio de la metáfora ha sido metafórico. El acercamiento a la metáfora no puede ser de otro modo, se necesitan metáforas para dar cuenta del ser de la metáfora. Y dentro de los estudios retóricos las metáforas han sido tales como traslación, figura, marco-foco, metáfora viva y, la más desesperada, cópula, por mencionar algunas.

Aquí se trató de dar cuenta de la metáfora a través de la brevedad; la metáfora es un modo de ser de la literatura porque supone el trabajo literario de abreviar, de extractar el lenguaje de sí mismo hasta llegar al punto de lo metafórico, donde la sencillez lingüística se aproxima o es absolutamente su ausencia. Se necesitan metáforas para conocer lo metafórico, quizá el trabajo literario sea la misma exploración de su naturaleza.

Se cierra este escrito con una serie de poemas de la antología *El fulgor*, de José Ángel Valente, interpretaciones poéticas de la palabra (poética), con la idea de mostrar el punto metafórico en el que la palabra se convierte en poesía, “palabra hecha de nada.”

Poema

Cuando ya no nos queda nada,
El vacío del no quedar
Podría ser al cabo inútil y perfecto

Materia

Convertir la palabra en materia
donde lo que quisiéramos decir no pueda
penetrar más allá
de lo que la materia nos diría
si a ella, como a un vientre,
delicado aplicásemos,
desnudo, blanco vientre,
delicado el oído para oír
el mar, el indistinto
rumor del mar, que más allá de ti,
el no nombrado amor, te engendra siempre.

XXVI

El fulgor

Con las manos se forman las palabras
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.

Al maestro cantor

Maestro, usted dijo que en el orbe de lo poético las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen. Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresada en la red. Y no se reconoce la palabra. Palabra que habitó entre nosotros. Palabra de tal naturaleza que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar.

Referencias de las metáforas citadas:

sitiado en mi epidermis de José Gorostiza en “Muerte sin fin”

*y un gran manto de ojos
te cubre mientras dudas* de Carlos Barral en “La Dame à la
licorne”

penumbra elástica de Américo Ferrari en “Mujer”

palabra que nace sin destino de José Ángel Valente
en “Sobre el lugar del canto”

El aceite de los eclipses de Enrique Molina en “Ellos, los muertos”

Estruendo mudo de César Vallejo en “Trilce XIII”

La mayoría de las greguerías fueron tomadas de
<http://www.geocities.com/greguerias/index.htm>

Feliz ruina literaria.

*Así como la filosofía comienza con la duda,
la vida digna de ser llamada humana
comienza con la ironía.*

S. Kierkegaard.

La ironía roza con el humor y con la tragedia hasta la indistinción. Pero para que no cunda el pánico gratuitamente y pueda usted seguir leyendo, hay que decir que la ironía es la tragedia de la literatura y es el humor de quien lee. Donde hay una lectura irónica, quien lee se divierte y quien es leída, la literatura, se encuentra deshecha. La ironía no es un momento literario, un tropo, mero recurso estilístico, es un modo de ser de la literatura, una posibilidad de encontrarla; quien encuentra la ironía descubre la literatura. Si un texto no fue leído antes como literatura, basta una mirada irónica para literaturizarlo y luego entonces sí poder disfrutarlo aún a pesar de lo que diga, porque míralo nomás, no puede ser serio.

La literatura que la ironía descubre no es una literatura solemne y respetable, enaltecida como expresión de ideas trascendentales, no; es literatura alegre, informal, irresponsable, que poniéndose arriba de toda condición luego se aniquila a sí misma con gracia y decoro. La literatura es irónica, sabe cómo desmantelarse a sí misma, cómo llegar a ser causa perdida, cómo decir por decir sin

lograr nada excepto pronunciarse, pero eso sí, pronunciarse muy bien, con estilo, bonita ella, derrochando recursos aquí y allá, inventando géneros si es preciso, si no, desarmando alguno que exista, faltaba más.

Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se expresa, define el diccionario la ironía. Pero no es un concepto, sostiene Paul de Man, no es algo que se pueda definir y si se le define, esto no ayuda en mucho a comprender el fenómeno de la ironía. De hecho, Paul de Man llega a definirla algo así como la permanente interrupción de la ilusión narrativa, interrupción a través de la que la literatura se negativiza. La ironía muestra de la manera más radical la negatividad de la literatura, pues hay una gran distancia entre el autor y su obra a través de lo afirmado, y sobre todo hay una gran distancia de la obra con la obra misma a través del reflejo en sí misma de la literatura. Veremos si esto último se aclara más adelante.

Lo que está en juego con la ironía es si es posible comprender, si es posible la lectura, la legibilidad de los textos, la elección de un significado, la ironía hace patente la ironía de la comprensión. Una afirmación sobre la ironía que da Paul de Man y que aquí se tomará como otra posible definición quizá más exacta, o precisa, como dice él: “la ironía es precisamente la que constantemente hace imposible alcanzar una teoría de la narrativa que sea consistente.”

El breve y divertido repaso histórico que Paul de Man hace de la ironía como tema del romanticismo alemán hace ver que la ironía no es objeto de ningún consenso:

El esteta alemán Friedrich Solger, que escribió de forma muy perspicaz sobre la ironía, se quejaba que August Wilhelm Schlegel, a pesar de haber escrito bastante sobre la ironía, no podía definirla, no podía decir lo que ésta era. Un poco más adelante, cuando Hegel, que tenía mucho que decir sobre la ironía, habla sobre la ironía, se queja de Solger porque, según

nos dice, éste escribe sobre la ironía pero da la impresión de no saber sobre qué está escribiendo. Y un poco más adelante todavía, cuando Kierkegaard escribe acerca de la ironía, se refiere a Hegel, de cuya influencia en ese momento está tratando de liberarse, y se queja irónicamente del hecho de que Hegel parece no saber qué es la ironía. Kierkegaard señala lo que dice sobre la ironía y dónde lo dice, pero se queja y afirma que no tiene mucho que decir al respecto, y que dice siempre lo mismo, y no demasiado.¹

Por quien sentía menos admiración Hegel era por Friedrich Schlegel, de quien decía que no podía pretender vocación filosófica, pues su bagaje era más bien escaso y si logró introducir aportaciones y juicios elevados, estos pecaban unas veces por defecto y otras por exceso. Schlegel, lo que hace al introducir en la reflexión a la ironía, según Hegel, es tomar las ideas de Fichte para, acto seguido, olvidarlas y desarrollarlas a su manera. (Hegel es delicado con Schlegel pero esto no aminora el calibre de sus críticas). El autor de *Fenomenología del espíritu* explica sucintamente a Fichte, esto ayudará a dar cuenta de la ironía, de hecho lo explica para alzarse luego sobre Schlegel y tratarlo como ya se verá.

El *yo* que formuló Fichte era un *yo* abstracto y vacío, principio absoluto de todo saber, razón y conocimiento; esto niega toda particularidad, determinación y contenido en sí, pues todo lo que es, todo lo que existe, sólo es por el *yo*, quien lo sustenta y lo sanciona, como lo crea lo destruye, pues nada tiene valor propio, ni moral, ni divino, ni legal, sino el que la subjetividad del *yo* le brinda. Lo que implica esto en el arte, dice Hegel, es que todas las expresiones del *yo* son sólo apariencias y tienen sólo la forma que el *yo* les da. No se puede, por tanto, tomar en serio ningún contenido, ni su expresión o realización. Hegel se expresa así al dar cuenta de estas ideas:

¹ De Man, P.(1977). "El concepto de ironía." En (1996). *La ideología estética*. Cátedra. Madrid. 1998. p.232-234.

Si el artista adopta este punto de vista de un yo que establece y destruye todo, para el cual ningún contenido es absoluto ni existe por sí mismo, a sus ojos no aparecerá nada que tenga un carácter serio, pues el formalismo del yo es la única cosa a la que atribuirá un valor. Los otros pueden muy bien tomar en serio el aspecto bajo el cual me presento a ellos, si creen que tomo en consideración lo que soy y lo que hago. ¡Cómo se equivocan estos pobres individuos limitados y privados del órgano y de la vista y elevarse a su altura!¹

Aquí Hegel pierde la amabilidad con Schlegel, a quien le atribuye esta forma de genial ironía divina, de concentrar el yo en el yo, rompiendo todos los lazos, haciendo sólo posible la felicidad por el goce de sí mismo. “Fue F. v. Schlegel quien inventó esta ironía, y muchos otros se han librado a habladurías sobre el tema después de él o han comenzado a hablar en nuestros días”, se quejaba Hegel. Pero no se puede esperar que tome en cuenta esta ironía, siquiera alguna en el arte (aunque él mismo la use), Hegel veía en el arte la correspondencia de la idea con su forma, la representación sensible de una verdad universal; y la ironía es la destrucción de lo noble, lo grande, lo perfecto. Él veía en la ironía la fundamentación para establecer lo no artístico como gran principio de la creación de obras de arte. Semejantes representaciones, afirmaba, no crean interés alguno; si el irónico se queja de que el público no comprende sus obras es señal de que no se experimenta ningún placer con ellas, “producciones vulgares, absurdas unas y sin carácter otras. Y es bueno que sea así, que estas deshonestidades e hipocresías no consigan satisfacer y que los hombres no consientan en interesarse más que en cosas vivas y verdaderas, en caracteres llenos de savia.” (p. 146).

Estas críticas hegelianas pueden ser comprensibles (pero no justificables porque no hay porqué a tanta violencia) si se echa un

¹ Hegel. G.W.F.(1836-1838, póstumo). *Introducción a la estética*. Península. Barcelona. 2001. Edición aislada de *Lecciones de estética*. p. 142.

vistazo, digo vistazo porque es difícil resistir la lectura, a *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, novela que es testimonio de un amor romántico (hasta la muerte es amable ilusión y se dice no estar de humor para clasificar conceptos pues se está en el más bello de los mundos) confiado a su amada y a la imprenta. Escandalosa ya desde la primera página, presenta una declaración de amor, “lo que soñaba no era simplemente un beso, el cerco de tus brazos...”, y sigue siendo indecente hasta lo indecible (véase el capítulo *Característica de la pequeña Wilhelmine*, porque no pienso decir palabra sobre la ausencia de prejuicios que la pequeña Wilhelmine con sólo un par de años gozaba portándose en absoluta libertad desenfadada hasta en la mesa o despreocupada del orden de su falda y el narrador un tal Julius deseaba arrojar también al suelo sus prejuicios como alguna vez lo hizo con los vestidos de Lucinde, porque no, no diré palabra de tal cosa). Haciendo uso de su “derecho a la confusión”, el narrador se dispone a “imitar y completar el más hermoso caos de elevadas armonías y placeres interesantes” en esas hojas que él llenaba o estropeaba cuando no encontraba a Lucinde en donde esperaba encontrarla: su habitación, su sofá, sus brazos, ese “contexto tan maravilloso como complicado”, en el que se volcaban tantos “tiernos pensamientos” e “ingeniosos sentimientos”. Pero para esta obra, dice el narrador, ningún objetivo es más apropiado que el destruir ya al principio lo que llamamos orden, alejarse ampliamente de él.

En fin, que Paul de Man trae a cuenta esta obra para pensar la ironía, aunque no confiesa si llegó a sentirse cálido como era la intención de Julius para quien encontrara este escrito, de Man sí llega a afirmar que la germanística está desarrollada con el fin de eludir a Friedrich Schlegel y a su *Lucinde* (Kierkegaard inventa una teoría de la historia para decir que Schlegel no era un verdadero ironista), obra que tantos comentarios desagradables le valió a su autor, que “él mismo”, digamos, decidió no incluirla en sus obras

completas, cuando se sabe que en realidad *Lucinda* fue su única obra terminada. Paul de Man pone el dedo en el capítulo titulado *Una reflexión* que, explica, se lee como una argumentación filosófica, usando incluso el estilo de Fichte, pero se advierte que lo que se está describiendo es en realidad los aspectos puramente físicos de un acto sexual. No es solamente una inadecuación entre la forma y el contenido, esto sería fácilmente controlable, es una absoluta indeterminación del texto, una negatividad extrema del texto para consigo mismo; si “la filosofía es la verdadera casa de la ironía”, como escribió Schlegel, pues se basa en pasajes irónicos dentro de la oratoria, la poesía exhala por todas partes ironía, pues no es sólo interrupción del sentido del discurso, sino su constante negación.

Cómo identificar esta negación presente en la afirmación del texto. Esto no es de interés. La retórica ha tratado de hacerlo y no vale la pena, qué atractivo puede tener llegar a la conclusión de que es un desplazamiento entre la forma y el contenido para lograr decir lo contrario a lo que se está diciendo. No es algo identificable la ironía, se podría decir que no hay textos irónicos, sino lecturas, y así está bien, no se resuelve nada pero tampoco hay porqué resolverlo, pues si la ironía logra no decir nada aquí no se me puede exigir mayor cosa, que de hecho lo estoy haciendo pues es más fácil. Pero vamos a los ejemplos, si me excedo en ellos es porque siempre es mejor leer a alguien más.

El primer texto es de Empar Moliner, autora catalana que escribió esto con motivo del primer año de muerte de Monterroso, publicado en El País el 28 de febrero del 2004 en Babelia:

Informe de lectura del cuento infantil ‘La vaca’ (popular)

El cuento describe un día cualquiera en la vida de una vaca lechera. Tal y como está es impublicable. Sugerimos las siguientes modificaciones:

-Cuando el granjero ordeña a la protagonista, no debería mirarle las ubres, sino los ojos. A su frase: "Las vacas tienen las ubres grandes", habría que añadir, "y una gran inteligencia, por la que son valoradas".

-Sería conveniente que el toro también llevase cencerro, para demostrar que no sólo las hembras se preocupan por los abalorios.

-La escena de sexo (necesaria por educativa) es machista. Ya que en la cópula el toro asume el rol dominante, la vaca debería, al menos, tomar la iniciativa. Después, él tendría que preguntarle si ha llegado al orgasmo.

-La ilustración en la que la vaca amamanta al ternero no es incorrecta, pero sí pobre plásticamente. El/a lector/a puede pensar que todos/as los y las animales son en blanco y negro y, por tanto, aburridos. Sustituyendo al ternero por un/a cerdito/a adoptivo/a (de color rosa) la escena sería más interesante a nivel cromático y fomentaría los valores de solidaridad por los que siempre se ha preocupado nuestra editorial.

Cuesta trabajo tomarse en serio este textito después de agarrarle algo de cariño. Pero hagamos el intento: este texto es irónico por tres razones, 1) son inviables las observaciones del reporte pues a pesar de su formalidad su simpleza argumentativa delata su desenfado, 2) la autora denuncia la corrección política que se ejecuta hacia la literatura con este supuesto reporte, que es a su vez una corrección política aunque frívola, como es en realidad toda corrección política, y 3) al tratarse de una vaca, la autora logra tomar la distancia suficiente para adoptar un discurso feminista bien logrado pero intencionalmente bufo, eludiendo así el verdadero tema trascendental en estos animales: la precariedad existencial a la que son sometidos por las exigencias de la dieta humana siempre tan voraz.

A dónde lleva la ironía estos textos. Walter Benjamin dice que a la ruina y tiene la boca llena de verdad. Lograr una forma irónica es elevar la obra literaria por sobre su contenido; aquí no se está tratando, dice la obra, un cuento popular llamado *La vaca*, tampoco

sobre la necesidad de corrección política en la literatura. En el caso de *Lucinde*, no se trata de una argumentación filosófica ni de un coito. No se habla sobre nada, no tiene la mínima importancia que se esté postulando que los caballos son mejores que los hombres (Swift) o que en la montaña mágica Settembrini y Naphta, en diálogos aparentemente interminables, defiendan el progreso o la tradición sabiendo que van a morir por su enfermedad y discutan hasta ya no saber quién defendía cuál postura.¹

El supuesto tema de la obra es superado ya desde el principio, se emparentan asuntos tan dispares o simplemente se tratan gloriosamente temas regodeados en su insignificancia. Salvador Novo en sus ensayos aborda temas en los que no se pensaría jamás emplear el mínimo de tiempo, hay que leer *De las ventajas de no estar a la moda* (“Nunca se siente más el encanto de ignorar la actualidad palpitante que cuando se enferma uno o se va de la ciudad”), *Calvicie* (“Por si esto sigue, como parece, quiero dejar escrito lo que pienso sobre los calvos ahora que todavía disfruto de pelo”), *Sobre la “H”* (“De tiempo atrás vengo guardándole rencor a la letra H. Es la más antipática del alfabeto”) *Sobre el placer infinito de matar muchas moscas* (“Durante muchos años acaricié el proyecto de hacer algo contra las moscas. No una cruzada ni...”). Quizá por esto Monterroso sostiene que el tema literario por excelencia es la mosca, presente en todas las grandes obras, “Hay tres temas; el amor, la muerte y las moscas. Desde que el hombre existe, ese sentimiento, ese temor, esas presencias lo han acompañado siempre. Traten otros los dos primeros.”

Tras estas palabras habrá que modificar los versos de Miguel Hernández

¹ Ésta es la lectura que Kundera hace de *La montaña mágica* de Thomas Mann.

Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la mosca.

Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la mosca.

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte
de la mosca.

O también este otro versito del mismo autor, “Quizo ser trueno y se quedó en” zumbido.

Hay quien dice que la forma dramática es la que puede ser ironizada en más alto grado, pero yo creo que es el ensayo, pues igualmente mantiene la ilusión de mantenerse erguida en medio de la ruina más absoluta, y usted lo está constatando. Montaigne al comenzar su libro de ensayos, al inaugurar ese estilo, lo hace confesando que es un libro de buena fe,

Este es un libro de buena fe, lector. Desde el comienzo te advertirá que con él no persigo ningún fin trascendental, sino sólo privado y familiar; tampoco me propongo con mi obra prestarte ningún servicio, ni con ella trabajo para mi gloria, que mis fuerzas no alcanzan al logro de tal designio. Lo consagro a la comodidad particular de mis parientes y amigos para que, cuando yo muera (lo que acontecerá pronto), puedan encontrar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y por este medio conserven más completo y más vivo el conocimiento que de mí tuvieron. Si mi objetivo hubiera sido buscar el favor del mundo, habría echado mano de adornos prestados; pero no, quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo: mis imperfecciones y mi manera de ser ingenua, en tanto que la reverencia pública lo consienta. Si hubiera yo pertenecido a esas naciones que se dice que viven todavía bajo la dulce libertad de las primitivas leyes de la

naturaleza, te aseguro que me hubiese pintado bien de mi grado de cuerpo entero y completamente desnudo. Así, lector, sabe que yo mismo soy el contenido de mi libro, lo cual no es razón para que emplees tu vagar en un asunto tan frívolo y tan baladí. Adiós, pues.

De Montaigne, a 12 días del mes de junio de 1580 años.

No se está tratando de decir ni diciendo que Montaigne además de genial fuera irónico –que ya se ha dicho–, pero el ensayo muestra un gesto esencial de la literatura, el ensayo está cimentado con un material endeble: la opinión personal. Sé que se me dirá que esto no fue posible sin el paso del Renacimiento, se me dirá que ya es bastante con tener alguna (opinión personal) y se me dirá que hay unas más humildes que otras (opiniones personales). Nada más cierto. Pero cómo decir que la literatura es endeble, flaca y de triste figura. A enormes empresas formidables fracasos, sus triunfos son minúsculos, una sonrisa, una justa reedición. El ensayo lleva la marca de su autoría, no como procedencia sino como condición, el yo da al texto humanidad, lo vuelve orgánico y breve de carne y hueso. Si el yo romántico es todopoderoso, una vez literaturizado cobra su justa proporción, el yo puede con todo pero no puede con él mismo, se ve cimentado en un abismo, es el yo más gramatical que lingüístico, el de Cabrera Infante: “Yo se divide en y/o para enseñarnos que el yo está hecho de una conjunción copulativa y de una disyuntiva, mostrando nuestro origen de una cópula y nuestro destino disyuntivo.” Tan finito como *una* vida, como una lectura, que comienza con suicidio o más bien con una entera negatividad. La ironía descubre la ausencia de fuerza de la literatura para lograr cualquier gloria, como se leyó en Montaigne. Tiene entonces que excederse a sí, y resulta despotismo, un abuso desbordante colmo de sí misma. Se entiende luego que el recurso retórico dentro de la

ironía sea la hipérbole, no la hipérbole de Pantagruel, quien bebía en cada comida la leche de cuatro mil seiscientas vacas, sino una hipérbole recatada, cauta, que se oculta en confidencia con quien la lee desbordante pero bien asida en sí, increíble e incontenible como toda exageración, pero ésta, la irónica, es proporcionada y bien ponderada.

La literatura, la muy irónica, se excede a sí misma, no se aguanta ella sola. Jonathan Swift en su célebre ensayo *Una modesta proposición*, ofreció una solución para acabar con el hambre en su país, y borrar esa imagen lamentable de niños en harapos pidiendo limosna por las calles y hacerlos útiles a su país. Después de darle muchas vueltas, sopesando maduramente el asunto, revisando diversas propuestas anteriores y encontrando sus defectuosos cálculos, llegó a concebir un proyecto que piensa no será materia de la menor objeción.

Para acabar con el hambre de Irlanda, Swift propuso ofrecer en venta a los niños de un año de edad, unos cien mil de los ciento veinte mil en su país, para hacer de ellos “un alimento nutritivo y delicioso, ya guisado, asado, al horno, o cocido; y no tengo ninguna duda que sirva igualmente en un *fricassée* o *ragoût*.” Con argumentos y cálculos indiscutibles, Swift demuestra la total viabilidad de su propuesta aunque humilde. Además de los provechos económicos, su iniciativa ofrecía ventajas sociales,

Todo el año habrá carne de infante, pero más abundantemente en marzo, y un poco antes o después; un autor serio, eminente médico francés, nos dice que los pescados son una dieta prolífica, así que habrá más nacimientos en los países católicos romanos cerca de los nueve meses después de la Pascua, los mercados estarán más surtidos que de costumbre, porque el porcentaje de los infantes papistas es por lo menos tres a uno en este reino y por lo tanto tendrá otra ventaja colateral, disminuirémos así el número de papistas entre nosotros.

La pregunta de la ironía, que puede ser método de lectura y de escritura, es aquella que deja un vacío. Así lo explica Kierkegaard en su lectura de Sócrates, quien con infinita fuerza no dejaba algún saber en pie derrumbado sobre los cimientos de la ignorancia. Los diálogos socráticos no tenían resultado, tenían resultado negativo; el regocijo de ver la destrucción de su oponente se completaba con el aniquilamiento de sí mismo.

Se pregunta para obtener una respuesta llena de plenitud, significativa como respuesta, o se pregunta sin interés de respuesta, succionando todo contenido hasta lograr el vacío. Este último tipo de pregunta es el método ejercido por Sócrates, y puede ser la lectura para encontrar la literatura, tan candorosamente propositiva como infructuosa, alegre inocente ella destructora supuestamente.

Un ejemplo conclusivo es Julio Torri, quien al ensayar sobre los fusilamientos, después de una delicada observación, no duda en proponer ciertas reformas que a la literatura le va muy bien erigir y a nadie llevar a cabo:

El fusilamiento es una institución que adolece de algunos inconvenientes en la actualidad.

Desde luego, se practica a las primeras horas de la mañana. “Hasta para morir se precisa madrugar”, me decía lúgubrementemente en el patíbulo un condiscípulo mío que llegó a destacarse como uno de los asesinos más notables de nuestro tiempo.

(...)

Los soldados rasos presentan a veces deplorable aspecto: los vestidos, viejos; crecidas las barbas; los zapatones cubiertos de polvo; y el mayor desaseo en las personas. Aunque sean breves instantes los que estás ante ellos, no podéis sino sufrir atrozmente con su vista. Se explica que muchos reos sentenciados a la última pena soliciten que les venden los ojos.

(...)

El público a esta clase de diversiones es siempre numeroso; lo constituyen gentes de humilde extracción, de tosca sensibilidad y de pésimo gusto en las artes. Nada tan odioso como hallarse delante de tales mirones. En balde asumiréis

una actitud sobria, un ademán noble y sin artificio. Nadie los estimará. Insensiblemente os veréis compelidos a las burdas frases de los embaucadores.

(...)

Si el Estado quiere evitar eficazmente las evasiones de los condenados a la última pena, que no redoble las guardias, ni eleve los muros de las prisiones. Que purifique solamente de pormenores enfadosos y de aparato ridículo un acto que a los ojos de algunos conserva todavía cierta importancia.

1915

III Parte (la vencida)

Una tradición literaria en psicología social.

Ni en sus inicios como disciplina científica la psicología pudo quitarse de encima su verdadera pasión que aunque se esfuerce aún se le entreve ahí muy presente a tal grado que es fácil intuir que el verdadero ser de la psicología es ese es decir éste: la literatura.

Y es que quien se dedica o al menos se insinúa a la psicología ~~resentida~~ social tiene la impresión desde el principio y/o lo llega a reconocer en sus últimos días agonizante en plena conferencia de congreso nacional con olor a cartón que la literatura no es que sea psicología pero es claramente su objeto, su práctica, su método, su sabe qué modo de mirar así y no sólo su pasatiempo pinche, bonito adorno a manera de epígrafe o ejemplito para amenizar la teoría de capa, o mejor decir, de párpado caído.

La psicología sabe esto.

Y teme.

Teme porque una cosa es tener un gusto, pero otra es confesar que el gusto aquel es en realidad un vicio ante el cual se pierde la verticalidad, toda compostura, hasta no saber de sí misma y estar a punto de volverse en ese alegre desenfreno.

Hay que ver cuántas y de qué formas se ha dicho esto: muchas; y cautelosa, solapada, sutil, pero también meticulosa, amplia y explícitamente.

En definitiva, y perdona que sea tan autoritario, pero aunque sea se tiene que fingir que se guarda una idea firme al menos a lo largo de una tesis... quizá más que una idea es un tono, como explicó Tristram Shandy: escribir un libro es como tararear una canción, se debe conservar la misma tonada; porque también reconozco que “es imposible que se den dos opiniones exactamente semejantes, no sólo en hombres distintos sino en un mismo hombre a distintas horas”,¹ o como rimaba Lope de Vega,

Siento el error, no siento lo que digo;
a mí yo propio me parezco extraño;
pasan mis años, sin que llegue un año
que esté seguro yo de mí conmigo. ...digo que decía, aunque ahora ya no sé, que en “definitiva”, existe una tradición literaria al interior de la psicología *social o no social -laicos o no laicos-* que se puede notar o bien en los ánimos literarios de sus plumas o en la irremediable remisión a los modos de ser de las artes (literatura, pintura, arquitectura, y todas las turas como dijo divertido Cortázar más el teatro y la música, claro) para lograr dar cuenta de la realidad que la psicología penosa y humildemente estudia, como si no pudiera con sus métodos refinados y conceptos reafilados describir aquello, lo que sea, que se ha llamado pensamiento, interacción, cultura, experiencia, espíritu... ahí donde el concepto flaquea y fracasa se tiene la necesidad de usar la palabra poética, que

¹ Montaigne, M. (1580). *Ensayos*. Cátedra. Barcelona. 2003. Traducción de M^a Dolores Picazo. p. 1014.

impulsada por la imaginación, logra expresar lo que se quedó en la punta de la lengua científica, como dijo Ricoeur de la metáfora.

(O las manos. He visto en persona a las más altas autoridades de psicología llegar a utilizar las manos para darse a entender en plena cátedra, que si hubiera puesto el audio de la escena en off habría resultado divertida o si quiera algo amena, pues aquellos gráciles dominios en el cuerpo no eran involuntarios; el recurso último que me consta fue el de Alguien que llegó a estrellar la tiza en el pizarrón dibujando sin querer un punto de fuga, salida al embrollo de su exposición o cólera.)

Que por cierto, el empleo de metáforas, ya de por sí literarias pero no siempre afortunadas, es una pista para dar con esta tradición para nada oculta una vez instalado el morbo literario en quien busca. Se llega a decir cosas, quizá en medio de la desesperación, que sabemos embarga en algún momento a todo mundo en este mundo de la psicología tan lleno de emociones, fatigas y malos ratos, que dicho sea estoy en uno de esos ratos de espasmos no sé si por odio o simple hartazgo de esta tesis que poco finalmente aportará a que este mundo siga su marcha sea la que sea y mejor que así sea, digo que en medio de estas desesperaciones se empieza a decir cosas de la notoriedad como: el mundo es, en verdad, una boda (Goffman), la persona es un juego, un gesto, todo un deporte (Mead), ver el pensamiento es como atrapar un trompo para ver su movimiento (James), el progreso científico es sacar la pierna desnuda en una noche de invierno para procurarse el placer de volverla a cubrir bajo la manta (Freud), o las divertidas comparaciones del ser humano con el perro, ser que es más propenso a las experiencias estéticas (Dewey). Es que es verdad, hay muchas maneras de ser ingenioso; casi tantas como de no serlo (Bergson).

Pueden creerme que este tipo de frases, que cobran un relieve tal que llegan a sustituir a quien las escribe o a condensar todo su

trabajo y luego también a sustituirlo, es lo mejor que ha hecho la psicología. Más allá de estas frases ingeniosas o bonitas no hay nada que valga la pena y por eso nos encanta citar textualmente tal y como dice la apa que lo hagamos* para poder dar con aquella frase escrita en tal página de tal publicación de manera tan contundente y aguda que no da claridad sino sólo algo de ánimo, o sea, de ánima (véase objeto de estudio de la psicología), haciendo despertar la adormilada lectura.

Quien da conferencias alrededor del mundo de la psicología sabe esto, pero no teme, y dependiendo de sus horas de vuelo tiene la técnica tan depurada que hasta el público le pone atención y toma notas y se apura por transcribirlo igualito para poder citar la frase en su tarea de psicobiología y delante del micrófono quien dicta aquellas palabras comienza con una frase tan atractiva que por un momento se tiene la impresión de que no, que es imposible que diga algo mejor, que cómo puede ser tanta genialidad en tan poco tiempo si ni siquiera ha entrado en materia y que aquello fue sólo un chascarrillo con el presentador o el público en general o el clima en particular de esa tarde y sin embargo valió para embolsarse incluso a quien asistió con cierto hastío.

Pero es verdad, antes de esto ya hay otra frase, más pensada, cuidadosamente redactada, lo suficientemente larga para abarcar mucho espacio en el programa del congreso y lo bastante ambigua para que se tenga que leer dos o tres veces y llegar a la resolución de que al no entender el título se tiene que ir a la conferencia a priori interesante y saber qué c. es eso. En cambio, hay quienes en conferencia recurren al testimonio personal confesando que en sus veintisiete años de trabajo en tal investigación... a lo que uno podría

* El autor es irónico quizá contra su voluntad, pues él mismo no sigue las normas de la APA. *N. del E.*

gritar pringado, pero no: tal declaración inspira atención e interés o cuando menos respeto para simular atención e interés.

En conferencias, publicaciones, cátedras, el gusto por la palabra no sólo se mantiene sino que se acrecienta hasta el punto de la fascinación del giro lingüístico y el narrativo, último éste del que ya se ha hablado en esta tesis o lo que sea.

La vida es una narración, dijo Gergen y yo quedé encantado con la frase y volví a leerla gozoso la vida es una narración y otra vez de nuevo porque la vida es una aberración, y me decía mira qué gusto que me estoy dando: la vida es una narración, y enseguida, todo nervioso y apresurado, agarré pluma y papel o el portátil y comencé a escribir el texto nervioso y apresurado que ahora sostienes en horrendo formato tesisdoctoral.

Esa frase es todo el motivo de esta tesis; seguro habrás leído justificaciones disciplinares, intelectuales o académicas, intereses humanitarios y trascendentales, pero la verdad es que una frase desató este trabajo. Textualmente, Gergen escribió “la vida es un acontecimiento narrativo”, frase que nace a su vez de una cita de un historiador –citas de citas de citas, es lo único que hay o al menos de lo que más hay (Montaigne) y nos fascina que así sea–.

De esto ya se habló en la primera parte y se concluyó con sobrada inteligencia que la psicología social se emociona con la palabra y las narraciones, pero que más por su control. Aquí se tratará de decir que la vida se vive no sólo como una narración sino que la vida es una novela, la vida es un cuento, la vida es un verso y sólo eso y que yo también quiero ser citado y arrojé estas frases para quien guste recogerlas y colgarlas como epígrafe o mejor aún como conclusión de su trabajo: “la vida es una novela” (Morales, 2005) –me imagino por fin citado e indico de una vez la manera en que hay que hacerlo.

Sé que la frase no es genial y que se ha dicho ya, quizá de mejor manera, ¡con mayor decoro al menos!, o que se ha dicho justo lo contrario (la vida no puede ser una novela -Sterne) y con argumentos irrefutables, pero en realidad poco importa lo que haya dicho yo para ser citado, quedamos en que nos gusta citar, enfermamos por la citación y por tanto te propongo citar(pronto resolveré la publicación de este texto con un pariente que tiene una modesta editorial y sólo faltaría tu promesa de acomodar mi frase mosca en tu próxima publicación...)nos mutuamente.

¡Hum!

En fin, y sólo para recordar las atrocidades y olvidar los deslices, que la narración tal como se establece por la teoría narrativa en psicología social es un instrumento definible, instrumental, que vuelve a la vida comprensible, lo cual hace del concepto de Narración un término rentable a la psicología social. Parece que la teoría narrativa guarda consonancia con las cinco acepciones del espíritu positivo de Comte; la narración es algo *real*, asequible a nuestra inteligencia, la narración es algo *útil* que apunta al mejoramiento de nuestras condiciones de vida, la narración ofrece *certidumbre* y es susceptible a una ordenación lógica, la narración es *precisa* cuan fenómeno natural y verdadero, y finalmente, la narración es *positiva*, tal como Comte quería su filosofía moderna la teoría narrativa en psicología social pretende no destruir sino organizar el pensamiento haciendo un estudio sistemático.

Pero aquí no se pretende una teoría narrativa, antes bien se podría nombrar, poniéndonos ridículamente creativos, narrafilia, incluso sin anteponerle *teoría*, pues como dice Julio Torri

El afán sistematizador ha perdido todo crédito en nuestros días, y fuera tan ocioso embestirle aquí ahora, como decir mal de la hoguera en una asamblea de brujas.

pues –si hubiera encima que apuntarlo– no se busca un conocimiento de forma coherente y ordenada para determinar a la narración como real, sino más bien como quimérica y misteriosa; no como útil sino, claro, como inútil, pero también inadecuada, estorbosa, no como herramienta para manipular la vida y si fuese una herramienta no sería la llave apropiada para esa tuerca que ahora queremos sacar y maldecimos nuestra suerte ligada a esa tuerca mejor que la también maldita llave; úf; la narración tampoco es certera sino tan indecisa que provoca dudas y discusiones indefinidas; no es un relato positivo, sino que está cargada de una enorme negación, pues se resiste a ser expresada en otros términos, a ser sustituida por conceptos o esquemas u otra narración ejerciendo una fuerza hacia su interior.

Con una cosita así uno no sabe qué hacer, pero si se asume, si se le define, si se le cuelga una naturaleza, una ontología, yo escojo definir a la narración como...

la narración es dospuntos... : ahí están, ahora...

espere, espere,

usemos párrafo aparte, que lo merece,

que se trata del gran momento,

ponga atención pero relájese, no es más que una definición y seguro usted estaba esperando este instante (porque sólo será un instante) desde hacía decenas de páginas y ahora es cuando, si quiere vaya por un café, para que despierte, para que se despeje y sacuda el fastidio que pudiera usted tener por causas totalmente ajenas a este escrito, para que disfrute pues de este despliegue de genialidad:

la propuesta de este estudio:

su médula:

el fruto de lapsus de reflexión y soplos de lucidez, de arduo trabajo espontáneo,

así que aquí va y nos deseo buena suerte:

La narración es una cosita linda lindísima.

Púf.

Veamos...

La definición es poco rigurosa, pero, aceptémoslo, precisa; aunque es cierto, se mueve entre la abstracción de un término venido de la poética y la concreción de una expresión usada más bien a manera de piropo callejero. Pero justo este movimiento es el que una definición en todo caso debe de dar.

Lo que sí es inaudito en ella es la presencia de un superlativo; pueden los espíritus más inflexibles o ligeramente académicos llegar a aceptar un adjetivo dentro de una definición, pero cuando una definición atribuye a su objeto cualidades no esenciales y encima las exagera, entonces da cuenta más de la propia definición que del objeto que pretende definir. La definición se delata a sí misma. Esto es importante.

Importantísimo.

Así es.

Por otro lado, el diminutivo puede también parecer absurdo, pero esto se convierte en una exigencia al comportamiento de quien suscribe la definición, pues si nuestro objeto de estudio es una *cosita*, hay que acercarse con cuidado pero sin miedo, como todo objeto pequeño invita en su aproximación, según dice Monterroso de las fábulas. ¿Que cuántos pasos tiene nuestra metodología? Los necesarios para acercarse lo suficiente y hacer del objeto algo íntimo, como le pasaba a Montaigne con todo lo que escribía.

Ésta será toda nuestra metodología.

Pero extendámonos, que se supone esto será tesisdoctoral.

Qué remedio.

Sí que se está teorizando, mire usted, pero en el sentido originario y griego de *theoría*, es decir, como un acto contemplativo;

theorós es quien está presente y participa como espectador en un puro asistir gracias al olvido de nuestros propios objetivos dado por lo que es contemplado; o sea, la participación en cuanto teoría no es un hacer sino un padecer lo que es mirado, “un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación”, confiesa Gadamer en algún momento de *Verdad o método*.

La narración se hará presente cuando se olvide la teoría narrativa, es decir. Esto debe entenderse como un momento vivencial o receptivo o como quiera llamársele, aquí se entenderá también como hoja de ruta para este ensayo, hoja de ruta pero no preestablecida, sino como la que lleva la navegación de un velero, como figura Bergson el pensamiento de William James; un velero, haciendo sólo una pequeña concesión a su artilugio, navega en íntimo contacto con el viento y las corrientes marítimas. La realidad es superabundante, nos advierte James, fluye y el ser humano junto con ella más por las verdades sentidas y vividas que reflexionadas; el pensamiento es moviente barca a merced del mar, cuya relación es tan francamente desigual que el velero responde a las inclemencias del clima indistintamente con técnica y súplica pues se siente tan cerca de la gloria como del naufragio; el barco de vapor es en cambio desafiante y valora más su poder y dirección que aquella punta de iceberg insignificante, y fatal. La vela no es así, ella luce grandiosa sólo cuando está hinchada sólo por el viento, al que debe su ser.

Más qué, no somos sino viento en todo. Y aun el viento, más sabiamente que nosotros, gusta de moverse, de agitarse, y se contenta con sus propias funciones, sin desear la estabilidad ni la solidez, cualidades que no son suyas. (M. de Montaigne)

Aquel sentido original de Theoría es en realidad lo que sería una perspectiva estética literaria para la psicología social que aquí se ensaya a tientas; pero no sé, no se puede hablar de perspectiva, pues

no hay una distancia que otorgue un punto de vista definido, es más bien una compenetración con el objeto, de la cual finalmente podría advertirse la apariencia de un punto de vista, pero éste sería por defecto el punto de vista del objeto.

Se podría dar imagen a esta disposición de esta psicología social con las diferencias, al final insostenibles, entre *Las Meninas* de Velásquez y la serie que de ellas hizo Picasso; el perspectivismo de una es el acento en la transformación en las otras. Pero lo que está en el cuadro de Velásquez no son las meninas y la familia de Felipe IV sino el perspectivismo mismo, éste no es su punto de vista, sino su objeto, su contenido, pues las técnicas empleadas para dar la sensación de profundidad de campo deben tanto a los objetos como estos a la perspectiva; cada objeto es gracias a la perspectiva y la perspectiva es gracias a cada objeto. La mirada de Velásquez está tan contenida en el cuadro que incluso es personificada por la figura del pintor dentro de la pintura.

Se ha dicho en psicología social que la teoría hace al objeto, pero ésta no es una acción creativa sino una imposición violenta al objeto, lo anula, lo sustituye; no implica compenetración con él. Una sociología de la caricia, como el *Elogio a la razón sensible* de Michel Maffesoli, se aleja del arañazo conceptual, que se impone de forma brutal y detiene el desarrollo natural de las cosas, se prefiere en cambio un saber erótico, que ama el mundo que describe, no buscando su representación, sino su presentación, es decir, que “se contenta con dejar ser lo que es” y descubrir aquello que es evidente. Este movimiento haría del saber no un dueño de la realidad, a la que domina, sino más bien su esclavo, su sirvienta, como expresa procaz Maffesoli.

Podría decirse o no que la tarea de esta psicología social es la de crear imágenes en el sentido que Gadamer da a éstas. La referencia al objeto en ellas es secundaria, pues en la imagen se

encuentra su ser pero incrementado, ganancia del ser del objeto pero en la imagen. La elaboración de ellas tiene que ser apuntalada para darle ganancia a la psicología social o más bien a sus trabajos, a sus escritos (o cualquier otro medio, fotografía, video, páginas web, formatos que esperan su aceptación por una necesidad que en realidad no les es necesaria en sí), no ganancia a la Psicología Social como disciplina, pues en nombre de ella se hacen favores que a nadie favorecen sino a quien está en su nomina. Estos textos hacen referencia a los textos mismos, como la imagen de Gadamer hace referencia a la imagen misma, pues no importa lo que ésta representa sino cómo lo presenta y esto sólo es apreciable en la imagen misma sin posibilidad si quiera al parafraseo. De la misma forma como se habla de un mundo borgesiano, se puede hablar de uno bergsoniano o freudiano. No se puede hablar del Aleph o de Tom Castro sin remitir a los propios textos de Borges, como tampoco de duración, de esa duración melódica, sin tener que volver a algún libro de Bergson o quien leyó bastante a Freud vive en una realidad psicoanalítica, no por el poder explicativo de sus conceptos sino por la atracción de las descripciones de Freud de la tan profunda que hasta inconsciente naturaleza humana.

Un marco teórico no es un fundamento, sino un simple marco; recuadro en el que un universo cobra realidad con sus propias leyes y normas, personajes y significados, fuera de él no sólo no son posibles, sino que también imposibles. El marco de la pintura aporta ese límite a la obra, fuera de ella la realidad no es ni impresionista ni surrealista ni cubista ni bonita ni goyana sino lo contrario y sin embargo la metáfora de *marco*-teórico, si me permite el atrevimiento en esta apreciación, si no, pase usted al siguiente párrafo y sirve que ahorra unas penosas líneas, digo que esta metáfora del marco supone que se puede llevar a cabo un reencuadre de la realidad, como si el marco en sí no hiciera otra cosa que fungir como ventana, pero

incluso el sólo encuadre supone ya una transformación, los fotógrafos lo saben y lo practican que hacen maravillas, la postal supera la realidad –concluye el decepcionado grupo de turistas. Pero además, el marco teórico, tal como funciona, es más un cuadro teórico, es decir, está en él el contenido y no se ve más allá de él, es como si se quisiera ver a través del espejo y sólo se mirara una cara cada vez más contorsionada del puro esfuerzo. El marco teórico, es decir, el cuadro teórico, es decir, la pintura teórica, es decir, la obra teórica ya tiene contenida su realidad, la crea y la ordena de forma que se vea bonita, es todo un lenguaje con sus gestos y ademanes, su geografía está bien trazada en ocasiones con un esquema, mapa conceptual de lugares o no comunes, y quienes habitan esa realidad con un provincialismo que da curiosidad y risa a quien viene de fuera y lo toma sólo como un elemento más del folclor del lugar, como su estrafalaria vestimenta y esa extraña costumbre de no hablar de otra cosa, pues si se está en la obra de las representaciones sociales la población no habla mas que de eso, de representaciones sociales, si vive en la teoría narrativa el tema, invariablemente, son las narraciones, y la conversación varía así dependiendo en el marco o pintura en que se esté, sólo se ve gente gorda, sólo laxantes,* sólo discursos, sólo cyborgs. Y así es como, y no de otra forma, se sustituye la realidad por los conceptos, que al final son los que fascinan a quien va de profesional de psicología social. ¡Cuántos intentos se han hecho por evitar esto? No sé, pero muchos. Y aquí haremos uno más aun sabiendo del irremediable fracaso, pero se hará porque nos gusta decir lo mismo de formas distintas. Nos encanta el decir y publicamos sólo para decir esto: que nos gusta el decir, y a veces es tan obvio que nos gusta el decir que uno tiene que desviar la mirada por pudor o decoro existencial y ni qué decir. Cómo

* Alusión a la polémica obra “Drug store” de Eduard Hopper en la que se anuncia una marca de laxantes en una farmacia. *N. del E.*

hacer pues para no acabar hablando de narraciones, de estructuras narrativas, biología del significado, disnarrativa, narraciones bien formadas, implicaturas conversacionales, hermenéutica de la autoayuda poética del yo...

La risa ocurre cuando lo humano se mecaniza, dice Bergson. Los cientifizoides sociales es a lo que nos dedicamos, a mecanizar la vida; pasa que la gente no se ríe de nosotros porque ni caso nos hace si es que sabe de nuestra existencia. Y cuando nos cargamos la vida de alguien por nuestros conceptos, no nos reímos de esa persona no por humanidad (ella nos incitaría a la carcajada), sino por ética profesional que prescribe guardarse la burla de nuestros clientes (aunque fuera con fines terapéuticos).

Y aquí llegamos a la pregunta por el tropezón, que resultará esencial para figurar la próxima psicología social narrafilia[®], narravida, narralinda, narraquenarra lo que sea. La ley fundamental de la vida es la de no repetirse nunca, dice Bergson. Usted comprenderá que esta ley no la puede seguir la ciencia de las narraciones que la psicología social ya instituyó y come de ella. Entonces tropieza. Y con la misma piedra. Pasa que es medio distraída. Alguien va corriendo por la calle, tropieza y cae. La gente que lo observaba ríe apuntándole con el dedo. Por falta de agilidad, por una obstinación a seguir ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían ya otro distinto, por rigidez o por la velocidad adquirida y mantenida tercamente. Esta rigidez mecánica aparece como ridícula porque se esperaba flexibilidad viva y cambiante. Es el ser de la distracción, semejante al de la reflexión, que siempre piensa en lo que hizo y no en lo que está haciendo, viviendo lo que alguna vez vivió, oyendo lo que ya no se oye, diciendo lo que ya no toca decir; como el Quijote. La distracción mueve a la risa, es el mecanismo de lo cómico, que se posa sobre la superficie del

personaje y lo vuelve inanimado, cierto espíritu adormilado lo posee y lo lleva a su aislamiento de la vida, del sentido común. La rigidez en alguien constituye lo cómico, la risa es sólo su castigo, invita a quien se distrae a seguir el ritmo de la vida, a adecuarse con la sociedad entera, a entonarse con la melodía en curso, a cantar al fin la canción del verano.

La sociedad es un ser vivo, afirma Bergson, y viviendo en ella es la única forma de tratarla. Llegar a establecer fórmulas acerca de la vida es llevar a cabo un proceso artificioso de recomposición, trazando reglas administrativas, inmutables, con metodologías ya hechas repetidas una y otra vez. Esta es la pedantería de aspirar imponerse a la naturaleza y la manera de analizar la sociedad a través de formulismos. En cambio, la forma es el dibujo del movimiento, o al menos así la define Bergson, y guardar las formas es propio de una psicología social que vive en sociedad, una psicología formal, es decir elástica, moviente, danzante al ritmo de la vida, que va a sus pasos y no tropieza. No es que sea privilegiadamente ágil, sino que se instala en la vida social, pues no lleva el armatoste conceptual a sus espaldas, estorboso para andar como todo buen peatón, “una persona a la que su cuerpo le estorba”, he aquí un buen motivo para una escena cómica.

El librito éste de *La risa* (1899), de Bergson (*La risa de Bergson*, estaría mejor) guarda algunas claves de lo cómico, de cómo lograr lo cómico, y estos procedimientos parece que suelen ir en contra del curso de la vida. “La vida se nos presenta, escribe él en la página 71, como una evolución en el tiempo y como una combinación en el espacio. Considerada en el tiempo, es el progreso continuo de un ser que está envejeciendo sin cesar, es decir, que nunca vuelve atrás ni se repite. Considerada en el espacio, presenta elementos tan íntimamente solidarios, tan exclusivamente hechos los unos para los otros, que ninguno de ellos podría pertenecer al mismo tiempo a dos

organismos diferentes: cada ser es un sistema cerrado de fenómenos incapaz de interferencias con otros sistemas. Cambio continuo de aspecto, irreversibilidad de fenómenos, individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma.” Los procedimientos para la obtención de lo cómico logran mecanizar la vida y el proceso más simple para conseguirlo es la repetición; una coincidencia sorprende y conmueve, pero basta que se repita varias veces para que cause risa. ¿No resulta realmente cómico que el científico observe en las situaciones más distintas los mismos elementos repetidos una y otra vez? Esta es la auténtica imagen del distraído; por seguir pensando en lo que pensó alguna vez, sigue viendo lo que ya no toca y dice una y otra vez lo mismo ante lo que los demás calificarían como un nuevo, sorprendente y maravilloso o simple curioso detalle. Dicho de otra forma, hay dos requisitos para lo cómico: la insociabilidad del personaje y la insensibilidad del espectador. Los dos requisitos los encontramos en el cientista social; se sabe que suele ser antisocial (más que nada por el tipo de comentarios que hace en fiestas y reuniones a las que por eso ya no es invitado) y que precisa de dureza y cierta crueldad para no dejar de ser quien es ante lo que observa.

Por qué no aceptamos simplemente que algunas cosas no tienen remedio, preguntaba alguna vez en alguna columna periodística Vicente Verdú. Cuando la psicología social se da por vencida es que su objeto la ha alcanzado y que ha calzado su objeto, se ciñe en él y toma su forma.

Qué objeto es este.

Aquí se suscribe, incluso con cierto gusto desbordado ya se vio, el objeto que tuvo a bien la psicología social de giro y tiro narrativo afianzar. Pero me atreveré con una osadía propia de tesisdoctoral a introducir un pequeño matiz tan insignificante que si no lo nota lo

sentiré profundamente, no por la psicología social que a ella qué, sino por usted que se perderá de saborear, así nomás, las narraciones.

Y en eso consiste el matiz, ¿dejó de dejar el deje?

Está bien, me extenderé un poco más en esta cuestión, que al fin y al cabo es ni más ni menos el parteaguas de esta barraca.

Decía que el retoque que se le dará a la psicología social que dispuso como objeto las narraciones es tan banal como... ¡una basurita en el ojo!, eso es, nadería que pasa a fastidiar a todo mundo incluso a las más grandes personalidades y a inutilizarlas al menos unos momentos o al más toda su grandiosa vida. Diversos son los comportamientos que se adoptan ante esta condición tan circunstancial pero con profundas implicaciones epistemológicas. Aunque el propio ojo de inmediato comience a llorar en solitario, la gente suele soplárselo, no ella misma, pues es imposible, a no ser que use un popote (pajilla), sino una persona a la otra en el ojo afectado, con el supuesto que la fuerza del aire logrará sacar el cuerpecito extraño y molesto, pero lo único que consigue es secar el órgano al tercer intento no haciendo más que incrementar la sensación de la presencia del objeto invasor, además de que se precisa de compañía, pues sería embarazoso pedirle a alguien desconocido que le sople el ojo y según dónde no es tan fácil encontrar un popote. Hay quienes optan por el contacto directo del dedo con la basurita; esto requiere de mucho cuidado y una habilidad innata (y por tanto no muy común) en la persona, no pudiendo ser adquirida con la práctica, pues estamos hablando de una verdadera eventualidad. Además que esta vía del dedo sólo es efectiva en los casos en que la basurita sea de tamaño considerable... Un remedio casero es el de lavativas con manzanilla, que es quizá el más efectivo de todos, pero es necesario un dispositivo para su correcta aplicación. En un punto, todo depende de la entereza de la persona en cuestión más que de su creatividad, pues puede llegar a perder la calma y entonces tallarse

el ojo violentamente como queriendo matar a la basurita, que por su aferramiento parece tener vida e incluso alguna especie de inteligencia o mínimo el instinto de quedarse allí. Ante la contundencia del evento, la persona pasa de la desesperación a la desesperanza y rompe en llanto evacuando al fin a la basurita. Imaginemos una psicología social en este punto, cansada, abatida por su objeto-basurita-de-estudio, que ni siquiera consigue sacárselo del ojo psicociológico rojo de irritado para observarlo y luego todo lo demás, y está ahí al borde del llanto por sentir no poder abarcarlo, menos controlarlo, pero es tan cierto que juraría estar a punto de perder el sentido de la vista y de la vida misma. Se podría expresar también esto con la figura del hipo, pero he escuchado de finales lamentables y no quisiera sembrar la inquietud, porque en verdad que no hay remedio que valga para esta también fruslería de la vida, prueba de nuestra frágil y cómica existencia, que de un polvo viene y en polvo se convierte, además que no sé qué tan heurístico está resultando todo esto.

En fin, que esta psicología social no controla la realidad sino que la saborea, no la mide, la palpa, no la interviene, la goza, la sufre; no es psicología *social* porque sea una psicología que trate *sobre* lo social, sino porque es una psicología que es social, no analiza a su objeto, sino que lo habita, y esta postura no es una vanguardia teórica venida por refinada reflexión, sino que simplemente la psicología social no quiere que se rían de ella por repetirse torpemente, y sigue al populacho en sus tragedias y alegrías (y dicho rápido, la psicología popular no debería ser un concepto como Bruner la define, tampoco una rama disciplinar, sino sólo eso, una psicología social popular con gustos, aficiones y prácticas folclóricas, horteras u ordinarias, es decir, gentiles).

La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Saca de ellas sus modelos internos, y operando con esos índices o variables las transformaciones que su definición le permite, no se confronta sino de tarde en tarde con el mundo actual. (Merleau-Ponty, 1964.)

Así pues, la psicología social entiende por “reflexión” una postura no intelectual sino corporal, que entre flexión y flexión encuentra su mejor forma, pues si la realidad no resulta siempre del todo cómoda, ella sabe hacerse ergonómica, se acomoda a lo que hay y logra recostarse plácidamente vencida hasta por ejemplo en unas escaleras de caracol quedándole la espalda ya imaginarás cómo.

Esto me recuerda a un señor que tenía problemas de espalda, condición que cambió el curso de la psicología.

William James, siendo joven, viajó a Alemania para estudiar fisiología, pero un problema en la espalda y “su espíritu alicaído” lo obligaron, sin él poner mucha resistencia, a pasar toda su estancia en un balneario de Bohemia, donde gastaba el tiempo leyendo a Goethe, sumergido en aguas heraclianas. No hay forma de saberlo, él mismo lo dice, pero fue quizá en ese momento, entre aguas termales andantes, que dijo mirando al agua abstraído: fluye, no es algo articulado, el pensamiento fluye, así es su curso, el curso del pensamiento, contenido de sí mismo, cosa integral, no hecha de partes, en íntima relación con la actividad cerebral, órgano nunca igual, cambiante; pero esa íntima relación es un enorme vacío entre los hechos físicos y mentales, llenarlo no es una necesidad científica, sino una “demanda estética”, pues cómo o por qué se relacionan “jamás lo sabrán los mortales”. Por eso a James no lo satisfacían las explicaciones de la bestia sin alma (consideración ésta, comenta, que duró el tiempo necesario sólo para llegar a ser un detalle curioso dentro de la historia de la filosofía) o los descartes de Descartes; si no

tenemos una teoría del alma, decía James, podemos aceptar las apariencias y decir sin temor que el cuerpo y el alma duermen, su ser no es el pensar. Locke fue humorísticamente combativo hacia Descartes, James recuerda sus líneas con entusiasmo y lo cita:

Todo cabeceo adormilado hace cimbrar su doctrina que enseña que su alma siempre está pensando.

Se ha dicho que el hermano de William James, Henry James, escribía novelas como si textos psicológicos, mientras que William escribía textos psicológicos como si fueran novelas. “Los *Principios de psicología* son un tesoro de la historia intelectual de los Estados Unidos, una exploración precursora de la ciencia de la mente, muy valiosa no nada más por su calidad literaria sino también por su contenido científico”, se lee en la introducción. Su estilo literario es quizá la razón por la que sea de los autores más citados en la historia de la psicología, aunque su obra no es exactamente lo que se pudiera tomar como una obra de difusión científica, los matices que introduce en sus apreciaciones le llevaron a escribir *Principios de psicología* en poco más de mil páginas; de tener un pincel en lugar de una pluma hubiera ocupado numerosos lienzos, aunque dejó pruebas de su talento como dibujante, y en *Principios* no se contuvo:

El césped que veo por la ventana me parece del mismo verdor en la sombra que en el sol, mas un pintor le daría a una parte de él un matiz pardo oscuro y a otra un amarillo brillante, para captar su verdadero efecto sensorial.

Sus primeras inquietudes se encaminaron a este arte pero pronto se interesó por la fisiología. Pasó de la ciencia a la pintura, de la pintura a la ciencia de nuevo, a la química, luego a la anatomía, luego historia natural y finalmente a la medicina, que sí terminó.

- Era medio inseguro.

Pero cómo no, si decía que el pensamiento es continuo, sin hendiduras ni rompimientos, que cuando se echa una ojeada a la conciencia se advierte que en sus transiciones es imposible detenerla para observarla. “Es tan precipitada la carrera del pensamiento que casi siempre nos lleva a la conclusión antes de que podamos detenerlo, y si nuestro propósito es lo bastante rápido y logramos detenerlo, cesa en seguida de ser él mismo. Como el copo de nieve atrapado en el calor de la mano deja de ser copo y se vuelve gota, así también, en vez de atrapar la sensación de relación moviéndose hacia su término, nos encontramos con que hemos atrapado una cosa sustantiva, usualmente la última palabra que estábamos pronunciando, estáticamente tomada, con su función, tendencia y significado particular en la frase punto menos que evaporados.”

Las relaciones entre los objetos son innumerables, por lo que no hay lenguaje que pueda seguir todas las *tonalidades* de la realidad. Por eso James se vio obligado a emplear palabras como *armónico psíquico, lindero...* y figuraba una melodía para explicar lo que ocurría en el pensamiento: las notas musicales son siete: Do Re Mi Fa Sol La Sí (más cinco medios tonos), pero sus relaciones son inagotables, incluso en una escala de tres suena distinto un Fa en la serie Mi-Fa-Sol, que en la Sol-Fa-Mi, y ese Fa ya no es un Fa salvo para el ánimo analítico que logra abstraerlo de la serie, es decir, quitarle su musicalidad.

La sensibilidad de James era sutil y exuberante, es decir infantil. Si el pensamiento fluye, los acontecimientos de la realidad suceden como contrastes en el pensamiento, por esto la metáfora de los eslabones de la cadena es tosca para la naturaleza del pensamiento; un trueno nos sacude y confunde por su estruendo y brillantez en medio de la oscuridad y silencio de la noche, pero la sensación del trueno, no es la del trueno en sí, sino la de la sensación de discordancia del trueno que rompe con el silencio y la oscuridad,

“la *sensación* del trueno es también una sensación del silencio como algo que acaba de irse”. No darse cuenta de estas relaciones es mermar la naturaleza del curso del pensamiento, vicio común en la psicología, dice James, “*el pensamiento, al conocer, puede, pero no necesita, distinguir entre su objeto y él mismo*”, “el *Objeto* de nuestro pensamiento es en realidad todo su contenido o expresión, ni más ni menos”. Se acostumbra decir que un pensamiento es *sobre* algo porque es simple y ventajoso, pero al afirmar que es *sobre* algo, no expresamos ese pensamiento, sino su tema, algún sustantivo, que abstraído resulta en realidad ajeno a él, que lo revestía de forma peculiar en una unidad indivisa e incluso orgánica, pues sus “partes” no pueden vivir fuera de él. Es lo mismo que cuando se habla de una novela o un poema y se dice *sobre* qué trata. Con estos análisis “se desvanece la masa de nuestro pensamiento, sin esperanza de que se recupere, y la psicología se conforma con recoger algunas de las migajas que le caen del festín.” La psicología de William James es contemplativa hacia su objeto de estudio, el pensamiento, y por eso se contenta con acariciarlo y en sus descripciones nos da cuenta de él sin definirlo.

Tuvieron que pasar dos años desde que inició la Guerra Civil en Estados Unidos para que se decidiera a no participar; lo más cerca que estuvo de ella fue el retrato que hizo de su hermano menor recuperándose de las heridas del campo de batalla. En su diario de 1905 plasma sus convicciones respecto a retirarse de Harvard: 26 de octubre, “¡Renunciar!”; 28 de octubre, “¡Renunciar!”; 4 de noviembre, “¿Renunciar?”; 7 de noviembre, “¡Renunciar!”; 8 de noviembre, “No renunciar”; 9 de noviembre, “¡Renunciar!”; 16 de noviembre, “¡No renunciar!”; 23 de noviembre, “Renunciar”; 7 de diciembre, “No renunciar”; 9 de diciembre, “Enseñar aquí el año que viene”. Y se retiró finalmente en 1907. (Menand, 2001).

Cuando en las descripciones del objeto de estudio de la psicología, sea el que sea, se comienza a hablar de unidad, como lo hacía James del pensamiento, se entrevé un cuidado hacia el objeto que vuelve a la psicología tímida y respetuosa y llega incluso a declararse como incompetente o impotente (de débil no de estéril). James comparó también el pensamiento con una burbuja de jabón, que tiene una unidad orgánica, indivisa, con partes, sí, pero no reductible a ellas, mucho menos apreciable por sus componentes. Si se toca la burbuja, nada quedará de ella ni de sus partes. El estilo literario de *Principios de psicología* es quizá sólo resultante de este acercamiento tímido al pensamiento, inseguro como su autor, que es obligado a forzar el estilo académico hasta lo literario; no se puede explicar el objeto, pero vale la pena gastarse la vida intentándolo.

John Dewey prefirió directamente remitir la descripción del objeto a la literatura.

Cuando Dewey habla de experiencia parece que estuviera remitiéndose a la noción de pensamiento de James, William. Tener una experiencia, dice Dewey (1934), es sentir la completitud de una situación, de un acontecimiento, en el que sus partes integrantes, si se advierten, se jalonean entre sí, formando una tensión, no dejando juntas ni vacíos; esta unidad es la cualidad estética de la experiencia, que gracias a conformar un todo puede ser nombrada como “esa comida”, “aquella tempestad”. Pero Dewey piensa que incluso las experiencias prácticas pueden tener esa cualidad estética, pues cuando se logra la cosecha, cuando se obtiene la conclusión de un trabajo intelectual, el resultado de una ecuación, el éxito en una campaña política, como culminación le da unidad al trabajo, pudiendo ser apreciado en su totalidad. Una experiencia, además, no tiene cosas llamadas emociones, sino que es ella

emocional, la emoción es su fuerza cimentadora, que selecciona, que tiñe todo con su color y le da unidad cualitativa.

- Dónde puede ser expresada una experiencia de este tipo, pregunta Dewey.

- En el drama o en la novela -contesta él solito; en ellos hay ya unidad, y una experiencia sólo puede ser expresada en tal forma. Los episodios de una novela, los actos de un drama, están de tal modo compenetrados que cada parte adquiere la forma del todo; el artista retiene y suma lo hecho antes en un total y con referencia al todo que vendrá, lo que evita hacer de la obra una serie de excitaciones sin objetivo y de repeticiones inútiles. Dewey remite a las obras de arte para dar cuenta de lo que es tener *una* experiencia, pues

la obra de arte desarrolla y acentúa lo que es característicamente valioso en las cosas que gozamos todos los días.

Su objetivo es “recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida”, y logró una teoría estética de la vida, pues la cualidad estética no está reservada a las experiencias artísticas, sino que esta cualidad es el resultado de relaciones satisfactorias del ser humano con su entorno (que pueden incluir procesos dolorosos), incluso percibir implica un acto creativo pues como el artista hay que seleccionar, simplificar, condensar de acuerdo con un interés determinado, como escribió Merleau-Ponty, “poner atención es un acto creativo”, por eso decía que el mundo no es un ser, es una unidad, cada percepción contiene en sí un sentido.

Estaba yo pensando... pero es claro que usted lo notó incluso antes que yo... que la psicología aquí expuesta... porque usted es el que está leyendo... digo que estos grandes autores repasados... y es que en cambio yo sólo estoy escribiendo... escribían ellos en un

comportamiento estético... y cuando uno escribe no sabe para dónde va... porque tenían un cuidado tan cariñoso a su objeto cosita linda de estudio basurita... y se descubre la escritura confesando sin querer, por esa desorientación y azoramiento, que está arrobada por su objeto, pues usa unas descripciones que lo embellecen más de lo que es, lo ornan pomposamente, quitándole claridad, incrementando su misterio, cediéndole así intimidad; el objeto es vibroso, meneante, siempre en movimiento, como decían los antiguos del alma, ya fuera ésta agua, sangre, aire o semen, acordaban que no se estaba quieta, y es que únicamente lo no finado, lo indefinido, aquello que no tiene rasgos completamente distintivos, es lo que merece nuestra atención.

Haga usted un repaso por los objetos de estudio que la psicología ha tenido y ahórreme a mí ese trabajo, ¿no son todos inquietantes? Otra cosa es lo que acaba haciendo la psicología con ellos, pero en principio, esa mirada inaugural a la realidad psíquica, como dice un ensayista mexicano,* era misteriosa; quizá los clásicos son aquellos que logran mantener en suspenso su objeto de atención, o mejor dicho, de perplejidad, porque en sus obras la realidad no se agota, no se cansa de moverse y se leen una y otra vez de las más distintas maneras...

La psicología de las masas, es un buen ejemplo de esto. Parece que la masa ejerció en Gustave Le Bon y Gabriel Tarde la misma atracción que ellos decían ejerce la masa al individuo de a pie. La confesión de Tarde no puede ser más explícita:

La multitud no solamente atrae y arrastra irresistiblemente a su espectador, sino que su nombre ejerce un atractivo prestigioso sobre el lector contemporáneo y algunos escritores

* Se refiere a Pablo Fernández Christlieb. No es ensayista, sino psicólogo social, autor de *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde. N. del E.*

se sienten demasiado incitados a designar por esta palabra ambigua toda clase de agrupaciones humanas. (Gabriel Tarde, en el año de 1901.)

La masa, la multitud (que no es lo mismo, pero ahora la diferencia no importa), fue tratada no por su relevancia social, pues estos escritores se vieron obligados a justificar este fenómeno para la ciencia, antes de ellos era visto como simple suceso sin consecuencias incapaz de transformar el curso de la historia; pero esta justificación es lo de menos, tanto da argumentar que la ciencia social debe tratar la masa, la literatura o la belleza de las Islas Británicas, como hizo Francis Galton, pues son meros pretextos para poder escribir sobre esa cosa curiosa, cuyo sólo nombre, *multitud*, “ejerce un atractivo prestigioso” sobre el escritor y quien lee.

Las descripciones que de la masa se hacen son inmediatamente figuradas con el agua, Tarde no escatima en estilo y fuerza el lenguaje hasta aquí: *corrientes de opinión, ríos sociales*; Le Bon comparaba la masa con las aguas de un río que cursa lentamente, las ideas pasajeras en ella son como “pequeñas ondas, siempre cambiantes, que agitan su superficie y que, aun cuando carezcan de importancia, resultan más visibles que el propio fluir del río”, escribe en su *Psicología de las masas*.

Gabriel Tarde era consciente de esto y justificaba así estas metáforas para la descripción de la multitud:

Hagamos notar que estas comparaciones hidráulicas vienen, naturalmente, a la pluma cada vez que se trata de multitudes, así como de públicos; precisamente, se asemejan en esto. Una multitud en marcha una tarde de fiesta pública circula con una lentitud y con numerosos remolinos que nos traen a la memoria la idea de un río sin cauce preciso. Porque nada es menos comparable a una multitud, sino es un público. Más bien son cursos de agua, cuyo régimen está mal definido.

Y quienes están en ella están como “hojas en un huracán”, la masa es así de impulsiva y móvil, tiene un poder irresistible para quien la observa y para quien entra en ella la noción de imposibilidad desaparece, el deseo común a todos es realización al no encontrar obstáculos a su camino; es la masa un héroe inconsciente, incapaz de razón, irritado ser como el salvaje y el niño, unitario a costa de quienes entran en ella, pues su personalidad es disuelta y sus sentimientos son los de la masa, sus pensamientos, volcados en imágenes sin orden coherente, sin nexo lógico, la guían hacia donde el líder indica igualmente hipnotizado. (La experiencia que Le Bon dice se tiene al interior de la masa es una experiencia estética.) La masa es creadora de leyendas, de mitos, como lo fue el fuego para los primitivos, y por extravagantes que sean las narraciones son aceptadas por la credulidad de la masa tan inverosímil como las percepciones que toda ella tiene, y una vez disuelta los relatos heroicos y fantásticos son tan ciertos por el solo hecho de que fueron presenciados por millares de personas unidas por la ley de la unidad mental de las masas; son estas leyendas las que ensanchan los libros de historia. La masa es un ser orgánico cuya unidad no es desbordada por sus sentimientos excesivos, el desborde es lo que le da unidad indefinida, multiforme; fácilmente impresionada por una imaginación potenciada ante la nula capacidad de reflexión otorga gran vivacidad a todo lo percibido y se vuelca sin el menor reparo como se lanzaban los espectadores de la obra de teatro sobre el actor que hacía de malo por sus crímenes para nada actuados.

“Maupassant describe en *La Horla* un caso de sugestión diferida y presenta una teoría próxima a la de Le Bon. Por lo demás, antes que la ciencia, la literatura captó la importancia de estos fenómenos”, escribió Serge Moscovici en *La era de las multitudes*, libro que recoge la historia de la psicología de las masas y lo hace acopiando las obras de Le Bon, Tarde, al igual que las de Flaubert,

Maupassant y en menor medida Zola, Proust y Baudelaire, este último que escribió de la masa: “esta inefable orgía, esta santa prostitución del alma”, y la ya tan usada metáfora “baño de multitud”. Moscovici renueva su prosa para dar cuenta de este fenómeno y gusta de citar ampliamente a los novelistas franceses, en especial a Maupassant del que expresa así en la página 29: “Por su precisión de tono y su precisión de pensamiento, estas líneas no necesitan comentario. Es imposible decir mejor lo que el novelista ha expresado de manera tan perfecta.” (Esto en al referirse a la espontaneidad y no raciocinio de la multitud). Pero Moscovici prefiere la figura insectaria que Flaubert emplea en *L'Éducation sentimentale* y en repetidas ocasiones aparece en *La era de las multitudes* “la masa hormigueante”, “la ciudad hormigueante”; pero eso no es todo, sus descripciones de las masas, dadas por sus lecturas, dan para más: “Estos átomos diversos, estos granos de multitud se reúnen en mezclas inestables y violentas. Forman una especie de gas que tiende a explotar en el vacío de la sociedad despojada de sus autoridades y de sus valores, un gas cuya potencia explosiva aumenta con el volumen y lo domina todo.” *Granos de multitud...* vale la pena este libro aunque el tema no sea de interés para quien lee; *Frankenstein colectivo, animal social materializado*, y a la figura del líder la define, la describe así: “Destacándose sobre el fondo de marea humana que le prodiga su incienso y sus homenajes, el líder fascina por su imagen, seduce por su palabra, ejerce un terror envolvente. A los ojos de las multitudes atomizadas, de los individuos aislados disgregados en masa, *el líder es la masa hecha individuo*. Le da su nombre, su rostro y su voluntad activa.”

Claro que *Psicología de las masas* de Le Bon es o puede ser leído fácilmente como un manual, “conocer el arte de impresionar la imaginación de las masas equivale a conocer el arte de gobernarlas.” Grandes dirigentes políticos no sólo leyeron con demasiado interés

este libro, sino que incluso querían conocer a Le Bon, le escribían cartas y demás, entre ellos Hitler, Mussolini, Roosevelt. Qué se diga de alguien o algo es como se le tratará. La tradición literaria en psicología es aquella que se preocupa por hablar no sólo bien y con decoro de su objeto, sino que en ese hablar, que en las obras es escritura, se le nota una disposición hacia el tema u objeto en cuestión que ya se ha visto. En la sola descripción del objeto, éste encuentra sus posibilidades de interpretación; no es lo mismo decir que una narración, a la que se pueden conocer todas sus partes, es un instrumento para hacer la vida comprensible que decir que el lenguaje es “el primer lujo estético del hombre”, como escribió Tarde al abordar la conversación “como un arte especial, como un placer exquisito”, a la que definía en *La opinión y la multitud* como “todo diálogo sin utilidad directa e inmediata, en el que se habla sobre todo por hablar, por placer, por juego o por cortesía. Esta definición excluye de nuestro tema a los interrogatorios judiciales y a las conversaciones diplomáticas o comerciales”. Este arte llegó gracias a una maduración cultural y se puede situar su apogeo en los siglos xvii y xviii, pero hoy se mantiene y ocurre en los momentos menos esperados y en lugares como el café. En las conversaciones ocurre una *atención espontánea* (que no les ocurre a los analistas de la conversación), así como sin querer, en la que quienes conversan se compenetran profundamente. De Tarde se puede justificar que la conversación es un objeto de estudio propio para la psicología social, y entonces se elaboran metodologías para su precisa observación, pero estos estudios ya echaron por borda el trato delicado y cálido que Tarde había procurado; hasta las conversaciones más banales son trascendentes, dejan de tener valor en sí mismas al darse cuenta de que construyen categorías y realidad, luego el psicosocial ya no las goza, excepto cuando baja la guardia por algún descuido o *atención espontánea* durante la conversación, logra

inesperadamente suspender la sospecha y en lugar de identificar secuencias o pares adyacentes opina que la persona aquella es encantadora. Así es.

Cuando George Herbert Mead leyó a Henri Bergson escribió un pequeño texto titulado “Henri Bergson” y concluyó, “la vida es una aventura”; entonces nos dejó formulaciones muy animosas. Somos sociales, escribió Mead en *Espíritu, persona y sociedad (Espíritu de la persona en sociedad)*, en la medida en que nos relacionamos orgánicamente, es decir, que adoptamos la forma del todo social; la vida social comienza con el juego, el espíritu lúdico que anima al niño a adoptar diversos papeles tomando en cuenta las reacciones de los otros en el juego, actúa como policía y luego reacciona como ladrón; un deporte requiere, además, que en el papel adoptado se impliquen todos los demás, es decir, el jugador debe tener en cuenta la actitud de todos los jugadores, sus reacciones ante la propia acción. Estas reacciones están organizadas por reglas y en establecer estas reglas reside gran parte del placer del juego, pero también reside en la atracción que ejerce el deporte en el niño, de quien se apodera y éste a su vez puede expresarse de forma efectiva en esta situación social, por la que siente más simpatía por su moral que en otras situaciones sociales, como la familia o la escuela. Mead sugiere que somos sociales porque nos agrada formar unidades, totalidades, y en la medida en que nos comportemos en relación a ese otro generalizado (las actitudes de los otros hacia uno y de ellos entre sí) nos convertimos en persona, reflejo del proceso social completo, cierre de la totalidad, única posibilidad para que se dé el pensamiento. Cuando un niño no ha pasado del simple ánimo lúdico a las exigencias del deporte “no organiza su vida como querríamos que lo hiciera, es decir, como un todo”. Las situaciones sociales para la mirada del psicosocial, pero también para el sentido común, es algo

que hay que cuidar; el equilibrio depende de todos los actores que en ella participan (por actores véase también los muebles, un pañuelo, el perro de la casa de la novia, la mosca que pasa fingiendo no tener nada que ver o aquella mujer vieja y sola o con palomas en la banca del parque quien es importante testigo -en potencia- de algún suceso se entiende importante, siempre en potencia, siempre esperando, la viejita mientras carga el peso de toda la escena). El sentido de la percepción por excelencia en el medio social es el tacto, porque gracias a él las impresiones sobreviven y pasan a formar parte de la interacción total, o al menos como la define Erving Goffman (1959), como una actuación, actividad total que sucede en cualquier ocasión con un conjunto de individuos en presencia mutua. En la vida social, Goffman veía el arte teatral por todas partes; la acción es actuación, el medio un *setting* y somos todos unos personajes (unos más que otros). “El mundo entero no es, por cierto, un escenario, pero no es fácil especificar los aspectos fundamentales que establecen la diferencia.” Para figurar una situación este autor se ve obligado a extensas citas de novelas o relatos de trabajos antropológicos dando cuenta de que los actores mantienen un control expresivo de acuerdo a su rol en determinado guión en determinada escena, como la cita de Sartre del estudiante más preocupado en aparentar atención que en atender; cuidan de la situación, se empeñan por realizar de mejor manera su parte, y así entre todos los actores definen la situación, la mantienen y si acontece algún imprevisto tienen recursos para salvarla y si no, pues se sale del escenario y ya está. Los actores no tienen una formulación precisa de su actuación, “nuestra actuación es mejor que el conocimiento que de ella tenemos”, por eso no hay mejor lugar para observar el juego que la mirada del propio actor. “La vida puede no ser un juego, pero la interacción sí”, y éste es un juego dramático. Aunque Goffman finalmente acepta que esta analogía no debe ser tomada muy en serio, porque es cierto, en el

teatro el actor o la actriz se juegan su trabajo, en la vida se juega un poco más que eso; en uno la artificialidad es evidente, pero en los dos las técnicas dramáticas son las mismas, hay que realizarlas efectivamente, por esto la analogía funciona, mas Goffman prefiere al final dejar este lenguaje teatral, porque “después de todo, los tabladros sirven también para construir otras cosas, y deben ser levantados pensando en derribarlos.” La artificialidad teórica de la psicología social se resalta cuando se consideran simplemente insuficientes los medios para explicar la realidad que sin embargo se logra de alguna forma expresar. Hacer que esta artificialidad se note no hasta el final del trabajo o tratado sino en todo momento es la tarea.

La sal es el único ingrediente que a la teoría narrativa en psicología social le hace falta; aquello que se advirtió podía sazonar, dar vida (¡reavivar!, decía Sarbin), a la psicología social, la narración, perdió el encanto en cuanto se adoptó la mirada fría y calculadora; de cariñosa hija pasó a posible interesada heredera con atisbos homicidas pronto resueltos. Si se admitiera (aunque fuera arteramente pues da igual si es así o no) que la narración desborda al ojo psicosocial como objeto-basurita-de-estudio que es, no le quedaría remedio y se dejaría narrar por su objeto, es decir, volverse en él, tornarse narración bien torneada.

Ya se vio que no fue suficiente con decir que se trataba sólo de una raíz metafórica y también que lo único que se estaba haciendo era otra narración (confesión ésta bastante solapada). Esto puede ser igualmente no dicho, pero no dicho de tal forma que se evidencie a sí misma la narración de la psicología social.

No sé qué pienses, pero siento que desde la cuarta página me repito cada cuatro. Páginas. Así que justo aquí haré una pequeña

maniobra, truco de magia imperceptible, como los del mago “el Magnífico” y me voy directo al punto final de esta tesis o lo que sea.

Alguien me dijo que cuando se llega a las conclusiones de la investigación se suele tener la tentación de cambiar de tema. Entonces se debe elegir entre comenzar de nuevo otra investigación con la nueva ocurrencia o simplemente cambiar de tema justo en las últimas páginas así como para desviar la atención, aprovechar la confusión y salir huyendo. Como ni una ni otra son posibles a éstas mis alturas, la primera y más honrada por falta de tiempo y dinero, la segunda por razones desconocidas por no decir falta de valentía, me limitaré a no caer en la tentación y terminar de una “buena” vez esta mentira no con una conclusión sino con unas notas sobre lo que es una conclusión y algunas alusiones al caso.

Una conclusión es (quiero que usted se fije en lo cursi que pueden ser las conclusiones en la mayoría de las tesis, quizá más que los agradecimientos o las dedicatorias) un espejo. Un espejo que se pone por delante... no... ¡más bien por detrás!, porque va al final, de la tesis.

Aquí la metáfora sigue haciendo sentido pero ya falló a mis propósitos... y nos vemos de nuevo en una dirección insospechada al hilo del texto... porque si el espejo se pone por detrás, al lograr ver la imagen se levantan las cejas no sólo por el forzado giro del cuello. Por eso siempre se quiere cambiar de tema, por el espejo de nuestra naturaleza. Y es que es recomendable, dicen, antes de escribir las conclusiones, leerse de tirón lo que se lleva escrito para poder sopesar todo lo realizado, o hacerse una imagen de cuerpo completo, siguiendo con la metáfora del espejo. Yo me salté esta recomendación de leerla toda de golpe, porque como usted, querida lectora/lector, lo advertió espero que a tiempo, en este caso no es saludable. La mirada a la tesis hecha es de un horror semejante al que el doctor Frankenstein sintió al ver a su engendro, y se cree citar a Mary

Shelley sin querer: “¡He creado un monstruo!” (Shelley, 1818). Y esa frase no vale como conclusión porque la creación siguió al doctor incansablemente. Más bien monstruoso en el sentido kantiano, o sea que uno llega al final cuando se da cuenta que el trabajo colosal niega el fin que lo constituyó, y trata de concluirlo viéndolo como un todo, en relación arquitectónica, como todo correcto sistema de pensamiento según cierto filósofo pesimista, pero le sobran partes, no hacen juego unas con otras, no hay unidad, la desproporción es evidente y no queda otra apreciación que el despropósito.

Así pues la imagen que encontré al mirarla de espaldas no dará ánimos, pero es lo que hay, así que no pidan más.

Decía hace cuarenta y cinco líneas que hay formas de no decir que delatan a cualquiera. Y claro que usted ya lo habrá notado; si yo no fuera elegante le diría que está ante una narración; si usted tuviera buen gusto me diría que es una narración lamentable; si yo no fuera honesto, le diría que se equivoca, que en realidad esto no es una narración.

Hay que recordar a uno de nuestros primeros héroes narradores de esta tesis o lo que sea, no al brillante pececillo, ni a alguno de los tres mosqueteros, ni a la atractiva antropóloga, ni al incisivo preguntón, mucho menos a aquel copista que le fascinaban las letras, pero que, ahora podemos decirlo, tenía una caligrafía espantosa, sino al narrador que siguió, mientras pudo, a Jaques y su amo. Él nos pedía que le estuviésemos agradecidos no por lo que nos decía, sino por lo que no nos decía, no sabía el final de la historia y no lo quería saber, él quería narrar y nada más, nunca estableció el final de la historia de sus dos héroes, nunca supo a dónde se dirigían llevándose su relato a ningún lado; su historia, que no le pertenecía del todo, se caía constantemente frente a quien leía, qué vergüenza. Pero este narrador empedernido y fatal nos decía, esto no es una novela, qué va. No sé por qué recordé a este narrador; las

conclusiones no deben ser parte de una narración (Miles Davis le reclamó a Coltrane que duraban mucho sus solos. Coltrane le dijo que no sabía cómo terminarlos. Intenta separar el saxofón de la boca –le aconsejó.); no hay final, o al menos se debe fingir que no lo hay, las novelas lo fingen, esconden el acontecimiento que contienen, y la demora es su cuerpo, nos decía Blanchot; la narración se sostiene por un acontecimiento que en sí no tiene la menor valía y que al mismo tiempo la narración no es gracias a él. Es la promesa de las Sirenas, siempre suspendida, nunca cumplida plenamente, no asida ni siquiera en sus propias palabras, canto que Ulises no pudo escuchar por sus pretensiones (igualitas a las de la teoría narrativa). ¿Cómo hacemos para desaparecer? Las Sirenas sabían cómo y cantaban de aquella manera. El astuto y aburrido Ulises estaba más preocupado por no desvanecerse ahí y volver a casa.

La narración que guarda un secreto es literaria, si se le desentraña (se muere), si se le descubre (le da frío), si se le hace confesar ese secreto se vuelve narración cosificada, ya no cosita linda; la lectura, la escucha, no es sólo advertir ese secreto, sino además reconocer que es un secreto que no tiene nada que esconder, que no dice otra cosa sino que es secreto, son las narraciones libres de toda explicación, como las que nos trae Montaigne en sus ensayos y nos azoramos; la ciencia no acostumbra guardar los secretos de sus objetos, si los guardara se volvería cómplice, como la narración, encubridora de nada, de lo evidente, de eso que se escucha y es accesible a cualquier oído, como la música, no hay mensaje que descifrar, se puede bailar o aburrirse ante ese relato, como sea pero se participa de alguna forma. Por eso transcribir puede serlo todo, Akakiy Akakiyevich sentía que era la única tarea posible ante la escritura, pasar tan desapercibido como una mosca, eclipsarse ante las letras y caminar entre líneas por la calle. “Luminosa evidencia”, la narración nos opaca y nos apoca, perdernos en ella es encontrar

su ser; sí, como el laberinto aquel, hecho de mentira y mientras mentira verdadero, con más presencia que quien lo escucha o lee, nunca sustantivado sino vivo en la algarabía del verbo inquieto y en su conjugación su indeterminación y multiplicación.

Eduardo Torres llegó, vio y fue siempre vencido tanto por los elementos como por las naves enemigas. Padecer ante la narración se presenta como el comportamiento más sensato. Quien dé por finado algún relato con alguna de sus inteligentes interpretaciones o porque simplemente tal estructura encontrada en todas las culturas dicta que ahí debe terminar, no advierte que el acto de leer o de escucha se consuma en la propia lectura o escucha, no en el arribo a alguna interpretación o diagnóstico. La indefinición es de sentido y de tiempo, y la narración se encarga de mantener un sentido enigmático hasta en “la eternidad más breve”. La lectura no puede salir del salón de la lectura, ya se comprobó, pero a ver, seamos serios, concluyamos las narraciones y publiquemos un artículo. La verdad no es que nos guste matar relatos, maltratarlos usando un relato talero, sino que nos gusta narrar, pasa que cada quien tiene su tradición y la certeza de estar diciendo algo importante. “Quiero laurearme pero me encebollo”, versifica Vallejo y podría corearlo la psicología social.

Me dirá que la narración aparece aquí exaltada.

Le contestaría, pero con otras palabras, que no. A la que se misura es a la psicología social.

¡Se misura hasta la desaparición!

Sí, pero no se exalte, esta desaparición, está claro, es en pos de su objeto.

La psicología social no es más que un círculo de lectura (el resto es burocracia), en el que se lee y se comparten libros, sí, de casi cualquier género; y se habla y se escribe, sí, sobre esos libros. Bergson leyó a James, Mead a Bergson, Moscovici a Tarde y

Maupassant. Bruner lee así a Freud: “cada uno de nosotros es un elenco de personajes, pero Freud los mantenía dentro de una sola obra o novela donde, todos en conjunto podían representar el drama de la neurosis sobre un solo escenario”. En comentar y escribir nuestras lecturas se nos va el tiempo, y un cognitivo cita a un psicoanalista de puro gusto. Ya incluimos ya sacamos ya ponemos de moda ya nos burlamos de tal y cual autor; tal cual círculo de lectura, que es irremediablemente cotilleo pueblerino.¹

Si se acepta que no se puede controlar el objeto de estudio, ni siquiera describir, se pueden adoptar otros objetivos para la ciencia, como procurar el goce o la belleza, y apuntalar una psicología social bonita. Una psicología que encuentre su práctica en la escritura será apreciada por su agrado o desagrado; se trata de una psicología social en verdad banal, pues no apela al convencimiento, sino al gusto y éste es tan pasajero como un cuerpazo por la calle, un rico helado de chocolate o un buen chiste que ya no se puede contar porque en su momento en serio que fue gracioso.

Una disciplina, una psicología social, de escritura válida sólo durante la lectura, en incesante descripción. En otras palabras, las conclusiones no están aquí, están por todo el escrito, en los momentos que aparece la narración y desaparece la psicología social, o al menos eso fue lo que se intentó en todo momento. “Esto no es una disertación, sino la cosa en sí.”

¿Cómo escribir para desaparecer? Cada modo de ser literario, perfilado en el conjunto de ensayos, es un camino a la desaparición, la ironía quizá el más radical de todos. Aunque ya se vio, no son

¹ “Los libros y artículos publicados en Nueva York (o en París) citan sobre todo libros y artículos publicados en Nueva York (o en París). Hay algo natural en que las metrópolis sean provincianas”, escribe Gabriel Zaid en “Citas Exóticas”, publicado en Letras Libres en Febrero del 2003 en México, y en España. El provincialismo en ocasiones se da por departamentos universitarios, incluso por editoriales o grupos de estudio. La psicología social, si tiene un campo de estudio, es el que delimitan sus lecturas.

conceptos, tampoco metodologías, son formas de no decir pero mostrar o decir que se está diciendo, como la carta de Buñuel a su madre, “Madre, te escribo para escribirte que te escribo. Tu hijo que te escribe, Luis.”

Si se dice que la vida es una novela entre otras cosas es porque esto no implica que se tenga que hablar *sobre* algo, es decir, el objeto de estudio de la psicología no es la literatura, ésta es su forma de ser, así que no hay que temer a que se acabe hablando de literatura. Ésta es, para decirlo ya sin delicadeza, una pose totalmente bufa, pues no es que se vea como una novela la vida sino que esto permite hablar de cualquier cosa y tomar a la vez una postura literaria. Este trabajo llegó hasta aquí, a perderse en la literatura y en esta alegre perdición encuentra su conclusión, de ella, no de su objeto exultante. Ya no hay más un objeto *sobre* el que hablar, la mirada se instala en el objeto perdida en él penetrada, se escribe con el objeto, se es el objeto. Y esto se mantendrá así, como parece que así suele pasar, mientras el objeto permanezca con un grado de desconocimiento, de misterio. Una vez se le conoce bien, no tardará en institucionalizarse y volverse escuelita de pensamiento con revista, departamento...

Ante la narración, padecer, es decir, el humor, la timidez, el erotismo, la tragedia, el juego verbal, la brevedad, formas de escribir, de leer y con ironía todo es narración.

El ensayo, que guarda todos estos modos de ser, es (y ha sido) una posibilidad de comportarse la psicología social ante las narraciones, su objeto; es una forma de escritura que consigue obtener valía propia al explicitar su condición de escritura, género que se sabe inseguro, fundado en la opinión personal, dice la definición común, quizá por eso recoge elementos de aquí y de allá, argumentos, historias, anécdotas y los dispone de tal forma que procedan en su interior, imposibles en otra parte. No le importa entonces fantasear, jugar con lo que se dice, y parece que la alegría a

través del humor le permite erguirse aun en temas en principio serios, como la hambruna en Irlanda, ¡la ausencia de escaleras en la literatura!, ¡o su infestación de moscas! Espacio lúdico el ensayo, desde la literatura mira, y sólo ve literatura, su perspectiva, su objeto es literario y ella quiere serlo también y ensaya y por más que lo hace no deja de llamarse así ensayo aunque se vista aunque se ponga sayo literario, nunca es, nunca termina, no tiene la última palabra y no la reconoce en ninguna parte.

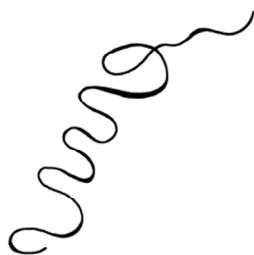
En realidad no está fundamentado en la opinión personal, su fundamento está contenido en él, escribirlo es su fundación y su lectura su celebración. Marguerite Duras notó que no escribía lo que quería decir, sino que escribía para saber qué era lo que quería decir. Y si esto es la generalidad de la escritura, en el ensayo se acentúa. No viene de ningún lugar, y si consigue no ir a ninguna parte y sólo estar, se trata de un buen escrito. Merleau-Ponty decía de Montaigne que era un ensayo de sí mismo, sus escritos tenían la cualidad, como la conciencia, de volverse en otra cosa, de hacerse a sí mismos... por qué Michel de Montaigne no figura en la historia de la psicología. Escribió sobre todos los temas de la psicología (y sobre los cojos), pero la personificación no permite la generalización y sus escritos lucen tan frágiles y vívidos que no pueden ser asumidos por una tradición que busque cimientos eternos o al menos seguros para una ciencia o algún paradigma veinteañero, o siquiera para un modelito rentable de análisis-diagnóstico-intervención-solución. La ignorancia es la única doctrina segura, escribió Montaigne, y la admiración el fundamento de toda filosofía.

No tengo que repetir que repito lo ya dicho, la tradición literaria en psicología es notable, ya lo hemos visto; las narraciones, como objeto, incluso han ocupado la relevancia de fundar ni más ni menos que la humanidad, y su evolución es la conformación de héroes en sagas y leyendas, según se puede leer en *Elementos de*

psicología de los pueblos; como forma literaria, la psicología ha llegado hasta Simmel con el ensayo, pues sólo con estilo se puede escribir sobre moda y coquetería y ser leído sólo póstumamente. Otra: la escritura de Haraway es memorable más por su tono de escritura que por sus conceptos. Porque cuánta distancia hay entre *cyborg* y estas líneas de *El malestar en la cultura*: “El hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis: bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos, pero estos no crecen de su cuerpo y a veces aun le procuran muchos sinsabores”. El ánimo corajudo hasta violento de Haraway guarda más fuerza que la palabra *cyborg* en sí, y el humor de Freud hace aceptable todo lo demás suyo. Por falta de seriedad, me quedo con el último.

Así Freud así James así Tarde, quien seguirá siendo leído con gusto aunque se demuestre la caducidad de su psicología multitudinaria, pero leído sólo muy de cuando en cuando únicamente para sacarle una bonita frase que sirva de bello epígrafe o pequeño y nostálgico epílogo o para aplaudir el hecho de que nos encontremos al fin lejos de sus rudimentarias y vagas descripciones.

Ahora que ya lo sabe, ande, corra a escribir su ensayo, pero por favor, siga aquel consejo, no escriba más de lo que ha leído, y por lo que más quiera, no pierda el estilo.



Bibliografía

A Gayo Plinio (23-79, justo después de Cristo) se le atribuye el haber sido el primero en introducir un apartado bibliográfico. Lo hizo en su *Historia Natural*, primera enciclopedia sobre la naturaleza. Se dice que los autores enlistados no corresponden con los contenidos en su libro y, por si fuera poco, se le criticó fuertemente (dieciocho siglos después) que se limitaba a reunir sin orden datos que encontraba en esos autores sin someterlos a crítica alguna, no haciendo con ello avanzar a la ciencia.

A él dedico este apartado.

Aristóteles. *Poética*. Gredos. Madrid. 1974.

Acevedo, A. (1927). "Fantasmagorías." En Borges, J.L. y Bioy, A. (1953). *Cuentos breves y extraordinarios*. Losada. Barcelona.

Back, K. (1989). "Thriller: the self in modern society", en Shotter, J. y Gergen, K. (1989). *Texts of identity*. Sage. London.

Bajtin, M. (1934-1935): "La palabra en la novela". En *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid. 1989.

- (1952-1953): "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México. 1989.

- (1965, pero escrita en el 40): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza. Madrid. 1999.

Barral, C. (1965). *Usuras*. En *Poesía completa*. Lumen. Barcelona. 1998.

Barthes, R. (1973). *El placer del texto*. Siglo XXI. Buenos Aires. 1974.

Bataille, G. (1957). *El erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000.

- (1957). *La literatura y el mal*. Taurus. Madrid. 1971.

- (1973). *Teoría de la religión*. Taurus. Madrid. 1998.

Benjamin, W. (1936). "El narrador". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus. Madrid. 1998.

Bergson, H. (1899). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Losada. Buenos Aires. 2003.

- (1911). "Sobre el pragmatismo de William James. Verdad y realidad." En (1969). *El pensamiento y lo moviente*. Espasa-Calpe. Madrid. 1976.

Blanchot, M. (1955). *El espacio literario*. Paidós. Barcelona. 2000.

- (1959). *El libro que vendrá*. Monte Ávila. Caracas. 1992.

- (1941). *Thomas el oscuro*. Pre-Textos. Valencia. 2002

Borges, J. L. (1941). "La biblioteca de Babel". En *Obras completas. Tomo I*. Emecé. Barcelona. 2001.

- (1949) "El Aleph" En *Obras completas. Tomo I*. Emecé. Barcelona. 2001.

Bruner, J. (1987). "Life as narrative". **Social research**, vol. 54, No. 1. Spring. New York. (p.15).

- (1986). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa. Barcelona. 2001.

- (1990): *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Alianza. Madrid. 2002.

- (1991, Autumn). "The narrative construction of reality". **Critical Inquiry**. Vol. 18, No. 1. pp. 1-21.

- (2002): *Making stories. Law, literature, life*. Farrar, Strauss and Giroux. New York.

Cabrera Infante, G. (1976). *Exorcismos de estí(1)o*. Seix Barral. Barcelona.

- Comte, A. (1844). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Alianza. Madrid. 1980. Traducción y prólogo de Javier Marías.
- Chejov, A. *Cuentos. Tomo I y II*. Aguilar. Madrid. 1990
- Danto, A. (Sin año de publicación). *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Paidós. 1989.
- Darío, R. (1907). *El canto errante*. En *Poesías completas*. Aguilar. Madrid. 1967.
- De Costa, R. (1999). *El humor en Borges*. Cátedra. Madrid.
- De Man, P. (1986). *La resistencia a la teoría*. Visor. Madrid. 1990.
- (1977). "El concepto de ironía." En (1996). *La ideología estética*. Cátedra. Madrid. 1998.
- De Rivera, J. y Sarbin, T. S. (2002). *Believed-in imaginings. The narrative construction of reality*. APA. Washington DC.
- Del Paso, F. (1977). *Palinuro de México*. Plaza & Janés. Barcelona. 1999.
- Derrida, J. (1999): *Dar la muerte*. Barcelona. Paidós. 2000. Traducción de Cristina de Peretti.
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia*. FCE. México. 1949.
- Diderot, D. (1773). *Esto no es un cuento*. Alianza. Madrid. 1974.
- (1778). *Jacques el fatalista*. Gredos. Madrid. 2002. Traducción de Ana María Holzbacher.
- (escrita en 1761, publicada póstumamente en 1805 en alemán traducido por Goethe.) *El sobrino de Rameau*. Cátedra. Madrid. 1985.
- Esquinca, J. (2000). *Vena cava*. Era/CONACULTA. México.
- Ferrari, A. (1972). *El silencio de las palabras*. En *Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética (1949-1997)*. El Bardo. San Cugat del Vallés. 1998.

Fernández C., P. (1994). *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde. Su disciplina. Su conocimiento. Su realidad.* Anthropos. Barcelona.

- y sus columnas en *El Financiero*.

Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Siglo XXI. México. 1997.

- (sin año de publicación): "Lenguaje y literatura". Publicación póstuma en *De lenguaje y literatura.* Paidós. Barcelona. 1996.

Freeman, M. (1993). *Rewriting the self. History, memory, narrative.* Routledge. New York.

Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura.* Alianza. Madrid. 2004.

Gadamer, H.G. (1960). *Verdad y método.* Sígueme. Salamanca. 1999.

- (1977). *La actualidad de lo bello.* Paidós. Barcelona. 1991.

García Ponce, J. (1989). *La inmaculada o los placeres de la inocencia.* FCE. México. 2002.

Geertz, C. (1988). *El antropólogo como autor.* Paidós. Barcelona. 1989

Genett, G. (1981): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Taurus. Madrid. 1989.

Gergen, K. (1994). *Realidades y relaciones.* Paidós. Barcelona. 1996.

- (1998). "Narrative, moral identity and historical consciousness: a social constructionist account", bajado de <http://www.swarthmore.edu/SocSci/kgergen1/web/printer-friendly.phtml?id=manu3> el 10 de agosto del 2004.

- (1999). *An invitation to social construction.* Sage. London.

- (2000): "The poetic dimension: therapeutic potentials". Bajado de <http://www.swarthmore.edu/SocSci/kgergen1/web/page.phtml?st=home&id=home> el 18 de abril de 2003.

- (2001). *Social construction in context.* Sage. London.

Gergen, K. y Gergen, M. (1986). "Narrative form and the construction of psychological science". En Sarbin, T.R.(1986): *Narrative psychology. The storied nature of human conduct*. Praeger. New York.

Goffman, E. (1965). "Rubor y organización social". En Goffman, E.; Sacks, H.; Cicourel, A.; Polliner, M. (2000) *Sociologías de la situación*. La Piqueta. Madrid.

- (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* Amorrortu. Buenos Aires. 2001.

Gogol, N. (1842). *Almas muertas*. Planeta. Barcelona. 1985.
Traducción de José Laín Entralgo.

- (1842). "El capote". Obras completas. Aguilar. Madrid. 1964.
Traducción de Irene Tchernowa. Y también la edición de Espasa-Calpe.

Gómez de la Serna, R. La mayoría de las greguerías fueron bajadas de <http://www.geocities.com/greguerias/index.htm>

Gorostiza, J. (1938). "Muerte sin fin". En *Poesía*. FCE. México. 1971.

Hegel. G.W.F. (1836-1838, póstumo). *Introducción a la estética*. Península. Barcelona. 2001. Edición aislada de la introducción de *Lecciones de estética*.

Miguel Hernández (1934-1941). *Cancionero y romancero de ausencias*. En *Obra poética completa*. Zero. Madrid. 1976.

Herodoto. (423). Libro I, "Clío", de *Historias*. Alma mater. Barcelona. 1960.

Huerta, E. (1974). *Los eróticos y otros poemas*. Joaquín Mortiz. México.

Jakobson, R. (1958): *Lingüística y poética*. Cátedra. Madrid. 1988.

James, W. (1900). *Principios de psicología*. FCE. México. 1994.

Kafka, F. (comenzó a escribirla en 1914, se publicó póstumamente en 1925). *El proceso*. Galaxia Gutenberg. Barcelona. 2002.

- (1917?). "El silencio de las sirenas". En *Cuentos completos*. Valdemar. Madrid. 2000.

- (comenzó a escribirla en 1922, se publicó póstumamente en 1926). *El castillo*. Alianza. Madrid. 2000.

Kierkegaard, S. (1841). "Sobre el concepto de ironía." En *Escritos, I*. Trotta. Madrid. 2000.

Kundera, M. (sin año de publicación). *Testamentos traicionados*. Tusquets. Barcelona. 1994

Lakoff, G.; Jonson, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra. Madrid. 1998.

Le Bon, G. (1895). *Psicología de las masas*. Morata. Madrid. 2000.

Leduc, R. (1963). "Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles." En *Obra literaria*. FCE. México. 2000.

Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes trópicos*. Paidós. Barcelona. 1988.

Maffesoli, M. (1996). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Paidós. Barcelona. 1997.

Marquard, O. (2000). *Filosofía de la compensación. Escritos sobre antropología filosófica*. Paidós. Barcelona. 2001.

Martínez Rivas, C. *La insurrección solitaria y Varia*. Visor. 1997.
Esta edición recoge dos libros, *La insurrección solitaria* (1953), único libro del autor, y *Varia* (1994), colección de poemas publicados entre 1953 y 1993; la edición abre además con *El paraíso recobrado*, escrito a sus 21 años y publicado en folleto.

Mead, G.H. (1927). *Espíritu, persona y sociedad*. Paidós. Barcelona. 1999.

Mead, G. H. (1936). "Henri Bergson", en (1977). *George Herbert Mead. On social psychology*. The University of Chicago Press. Chicago. Selected papers, edite and with a revise Introduction by Anselm Strauss.

Melville, H. (1853). "Bartleby el escribiente". En *Antología del cuento norteamericano*. Galaxia Gutenberg. Barcelona. 2002.

Melville, H.; Deleuze, G.; Agamben, G.; Pardo, J.L. (2000). *Preferiría no hacerlo*. Pre-textos. Valencia. 2001.

Menand, L. (2001). *El club de los metafísicos. Historia de las ideas en América*. Destino. Barcelona. 2002.

Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Paidós. Barcelona. 1986.

- "Lectura de Montaigne". En *Signos* (1960). Seix Barral. Barcelona. 1973.

Mink, Louis O. (1987). *Historical understanding*. Cornell University Press. New York.

Moliner, E. (2004). *Informe de lectura del cuento infantil 'La vaca' (popular)*. Diario El País. Suplemento Babelia. 28 de febrero.

Montaigne, M. (1580). *Ensayos*. Cátedra. Barcelona. 2003. Traducción de M^a Dolores Picazo. Y la traducción disponible en internet en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Monterroso, A. (1959). *Obras completas (y otros cuentos)*. Anagrama. Barcelona. 1998.

- (1972). *Movimiento perpetuo*. Santillana. España. 2000.

- (1978). *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. Era. México. 1991.

- (1998). *La vaca*. Alfaguara. Madrid. 1999.

Monsiváis, C. (mayo 2003). "Augusto Monterroso: lo breve, si bueno, se extiende en la memoria". **Quimera**. Num. 230. pp.13-19.

Moscovici, S. (1981). *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de las masas*. FCE. México. 1985.

Nietzsche, F. (escrito en 1873, publicado póstumamente en 1903). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos. Madrid. 2001.

- (1878-1879). *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Vol. II. Akal. Madrid. 2001.

Novo, S. *Viajes y ensayos. Tomo I*. FCE. México. 1996.

- Paz, O. *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral. Barcelona. 1998.
- (1967). *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Seix Barral. Barcelona. 1993.
 - (1993). *La llama doble*. Seix Barral. México. 2000.
- Perrault, C. (1697). *Cuentos de antaño*. Anaya. Madrid. 1983
- Pizarnik, A. (1975). *El deseo de la palabra*. Ocnos. Barcelona.
- Poe, E.A. (1845). "Las mil y dos historias de Scheherazade." En *Fantasías humorísticas*. Aguilar. Madrid. 1991.
- Polkinghorne, D. E. (1988). *Narrative Knowing and the Human Sciences*. State University of New York. New York.
- Potter, J., Stringer, P., Wetherell, M. (1984). *Social texts and context. Literature and social psychology*. Routledge & Kegan Paul. London.
- Renán, R. (1996). *Gramática fantástica*. UNAM. México.
- Reyes, A. (1942). *La experiencia literaria*. FCE. México. 1994.
- Reyes, M. (2004). *Dos poemas*. "Soy lo que no entiendes". Diario El País. Suplemento Babelia. 19 de mayo.
- Ricoeur, R. (1975). *La metáfora viva*. Cristiandad. Madrid. 1980.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. FCE. México 1996
- Sarbin, T. R. y Scheibe, K. E. (ed.)(1983): *Studies in social identity*. Praeger. New York.
- (1986): *Narrative psychology. The storied nature of human conduct*. Praeger. New York.
 - (1995). "Emotional life, rhetoric, and roles". **Journal of narrative and life history**. Vol.5, Num.3, pp. 213-220. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. New Jersey.
 - (2001): "Embodiment and the narrative structure of the emotional life". **Narrative Inquiry**. 11-1. pp. 217-225. John Benjamins B.V. Amsterdam.

- Schlegel, F. (1799). *Lucinde*. Natan. Valencia. 1987.
- Sontag, S. (1966). *Against the interpretation*. The noonday press. New York.
- Sklovskij, V. (1921): "El arte como artificio". En Todorov, T. (selección)(1965): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI. México. 1991.
- (sin año de publicación). *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil*. Planeta. Barcelona. 1975.
- Sterne, L. (1760-1767). *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Alfaguara. Madrid. 2000. Ó la primera traducción de José Antonio López de Letona en Cátedra.
- Swift, J. (1729) *Una modesta proposición*. En **Biblioteca de México**. Num. 77-78. Septiembre-Octubre·Noviembre-Diciembre del 2003. México.
- Tablada, J.J. (1919). *Un día*; y (1922). *El jarro de flores*. En Paz, O.; Chumacero, A.; Pacheco, J.E.; Aridjis, H.(1966). *Poesía en movimiento*. Siglo XXI. México. 2002.
- Tarde, G. (1901). *La opinión y la multitud*. Taurus. Madrid. 1986.
- Todorov, T. (1971): *Literatura y significación*. Planeta. Barcelona. 1971.
- Torri, J. (1917). *Tres libros*. FCE. México. 1996.
- Turner, V. W. y Bruner Edward M. (1986). *The anthropology of experience*. University of Illinois Press. Chicago.
- Twain, M. (1894). "Cómo se hace un cuento." En Zavala, L.(ed.). *Teorías del cuento*. UNAM. México. 1995.
- Valente, J.A. (2002). *El fulgor. Antología poética (1953-2000)*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- Vallejo, C. (1922). *Trilce*. En *Poesía completa*. Akal. Madrid. 1996.
- Vasconcelos, J. (1919). "Libros que leo sentado y libros que leo de pie." En *El ensayo mexicano moderno I*. FCE. México. 2001
- Velasco, J. (2003). *Diablo guardián*. Alfaguara. Madrid.

Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Anagrama. Barcelona.

- (2002). *El mal de Montano*. Anagrama. Barcelona. 2003.

Villaurrutia, X. (1938). "Nocturno en que nada se oye.", de *Nostalgia de la muerte*. En *Obras*. FCE. México. 1966.

White, H. (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós Básica. Barcelona. 1992.

Wilde, O. (1889). *La decadencia de la mentira*. Langre. Madrid. 2002.

Wundt, W. (1912). *Elementos de psicología de los pueblos*. Alta Fulla. Barcelona. 1990.

Zaid, G. (1972). *Leer poesía*. FCE. México. 1987.

- (2003). "Citas Exóticas". **Letras Libres**. Febrero. México. España.

Aquella vez y allá cuando solía
Allá y aquella vez tengo presente
Pero es sólo un recuerdo solamente
Lo que se dice fue quién lo diría

Un tiempo nadie nunca lo sabría
Una vez y un allá que hay en mi frente
Un allá y una vez lejanamente
El entonces y el donde que decía

Sucede alguna vez de tal manera
Sucede que sucede entonces era
Allá donde te dije que recuerdo

Sin duda qué sé yo pero es el caso
Que lo tengo presente paso a paso
Donde hay tanta cosa olvido y pierdo

Juan Cunha