

JEROME BRUNER

LA FÁBRICA DE HISTORIAS

Derecho, literatura, vida



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - CHILE - COLOMBIA - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en italiano, 2002
Primera edición en español, 2003
Segunda edición en español, 2013

Bruner, Jerome

La fábrica de historias : derecho, literatura, vida . - 2a ed. -
Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2013.
147 p. ; 21x14 cm. - (Psicología, psiquiatría, psicoanálisis)

Traducido por: Luciano Padilla
ISBN 978-950-557-950-1

1. Psicología. I. Padilla, Luciano, trad.
CDD 150.195

© 2002, Gius Laterza & Figli Spa, Roma-Bari
Edición en español efectuada con la intermediación de la Agencia
Literaria Eulama

D.R. © 2003, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carretera Picacho Ajusco 227; 14738 México, D.F.

ISBN: 978-950-557-950-1

Comentarios y sugerencias:
editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio
de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o
modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin la
autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Prólogo

Este breve volumen tuvo su origen en Bolonia, a cuya antigua Universidad se me había invitado a dar las primeras *Lezioni italiane** del nuevo milenio. No se trataba de lecturas “italianas” en el sentido convencional del término, sino de lecturas hechas en Italia por un huésped extranjero sobre un tema a su elección. Pero el tema que había elegido también reflejaba los ideales de la gran Universidad de Bolonia. De hecho, desde su fundación en el siglo XII, Bolonia ha sido un centro vivaz de fermentos interpretativos, siempre interesado en el posible significado de las palabras, en la efectiva intención de los textos, en el modo en que las leyes fijadas por escrito deben ser interpretadas en la práctica. Pero la actitud interpretativa no siempre ha sido del agrado de los poderes constituidos, cuya autoridad se funda sobre el dar por descontado el mundo tal como está. Por ende, Bolonia también tuvo una larga historia de desacuerdos con la autoridad. El primer enfrentamiento se

* “El ciclo de lecciones que ha dado origen a este libro se desarrolló en el Salón del Palacio Marescotti, Departamento de Música y Espectáculo de la Universidad de los Estudios Bolonia, durante días 12, 13 y 14 de abril de 2000. Fue presentado por el profesor Paolo Fabbi, Presidente del DAMS, Universidad de Bolonia.

remonta el siglo XII, cuando los llamados *glossatori* de Bolonia pusieron en discusión la lectura convencional del derecho romano fijada seis siglos antes del autorizado Código de Justiniano. Tal lectura –así se decía en Bolonia– no tenía suficientemente en cuenta el contexto social. Un siglo más tarde, un joven estudiante, Dante Alighieri, fue suspendido por haber redactado un escrito satírico acerca de la interpretación de los textos sagrados. Y en los siglos que le siguieron muchas veces la Universidad chocó contra el Vaticano acerca de cuestiones doctrinales. El escepticismo interpretativo de Bolonia hoy sigue floreciendo, nutrido, en nuestros días, por el original enfoque semiótico de Umberto Eco, especialmente en lo que hace a la semiótica de los textos literarios.

No supe resistirme a esta larga tradición, puesto que los problemas de interpretación siempre me han fascinado y, una vez más, éstos se encuentran en el centro del interés, ya sea en el ámbito del derecho o en el de la literatura. Es más, con el renacimiento de la psicología cultural, hoy se han vuelto el eje central de nuestra concepción de los modos de dar orden y significado a la vida.

Agradezco a la Universidad de Bolonia y a la Fundación Sigma-Tau que me han honrado con su invitación. El profesor Paolo Fabbri ha sido no sólo un cortés anfitrión, sino también un hábil y estimulante presidente durante las lecturas en el Palacio Marescotti. Junto con Umberto Eco y Patrizia Violi contribuyó a hacer que nos sintiéramos en Bolonia como en nuestra casa.

Asimismo debo expresar mi gratitud a la Escuela de Derecho de la Universidad de Nueva York. A lo largo de la

década pasada, los colegas de este instituto me instruyeron pacientemente en materia de derecho. Inclusive me concedieron una licencia de estudio de un trimestre para reflexionar sobre lo aprendido; y este libro es resultado de ello. El profesor Anthony Amsterdam, mi colega, debe ser considerado al menos *in parte* responsable de algunas de las opiniones expresadas por mí en estas páginas, sobre todo en lo que respecta al uso del relato en el campo del derecho. Él ha sido un querido amigo, un generoso maestro y un crítico inflexible.

Dediqué este libro a la memoria de Albert Guérard, novelista, estudioso, amigo y maestro de toda una vida. Fue gracias a él que comprendí que la psicología y la literatura tienen raíces comunes, por más divergentes que sean sus frutos.

Por último, expreso con alegría mi gratitud a la profesora Carol Fleisher Feldman, mi mujer y colaboradora, cuyos ensayos y doctas sugerencias me fueron indispensables. Su agudeza lógica y su pasión hicieron más amable y dieron forma a nuestra vida.

JEROME BRUNER

Nueva York, junio de 2001

1. Los usos del relato

I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

Preparamos un rostro para encontrar
Los rostros que encontramos

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VIII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. El derecho y la literatura

I

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

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

son el centro de lo que nosotros llamamos vagamente *a day in court*.*

El derecho es un sistema que se hizo evolucionar a lo largo de los siglos no sólo con la finalidad de emitir una resolución equitativa y legítima entre los dos relatos enfrentados, sino también para que esto ocurra de modo que se evite el riesgo de desencadenar un ciclo de venganzas entre las partes en pugna después de que el tribunal haya pronunciado su sentencia. Para alcanzar este doble objetivo, se deben aceptar la autoridad y legitimidad de los tribunales, pero también se los debe considerar capaces de “colocarse por encima” de los relatos interesados y partisanos con los que se presentan los casos.

La fama de equidad evidentemente depende de una serie de sentencias equitativas precedentes. Pero depende asimismo de que se observen procedimientos de debate que por consenso garantizan la satisfacción de criterios de justicia. Estos procedimientos atañen, entre otras cosas, a los tipos de relato judicial admitidos por el tribunal, al modo de narrarlos y de darles cabida, puesto que obviamente no pueden ser dados por descontado. Por lo tanto: ¿de qué modo deben ser tomados, vinculados, limitados y valorados? Las respuestas a estas preguntas también servirán para explicar de qué

Estado protector, y así sucesivamente. Según las circunstancias, la Historia puede, al igual que el precedente, volverse relevante en los relatos presentados por los abogados enfrentados.

* Expresión que en la *common law* anglosajona describe la audiencia de cierre ante el juez, quien inmediatamente después pronuncia su sentencia. [*Adaptación de nota del traductor italiano.*]

modo los relatos habituales son transformados en relatos judiciales.

Por ello debemos tomar en consideración los procedimientos mediante los cuales los relatos judiciales son analizados jurídicamente y, por último, juzgados por el juez o el jurado. En primer lugar, la cuestión fundamental de las “cuestiones de hecho” y las “cuestiones de derecho”. Quién hizo qué a quién y con qué intención: en la práctica judicial éstas son las cuestiones de hecho que deben ser corroboradas conforme a reglas respecto de las pruebas. Pero decidir si la acción enunciada viola o no una ley específica conlleva la interpretación de lo que se da en llamar una cuestión de derecho. A medio camino entre estas dos fases se encuentra la decisión acerca de si la acción de la que se habla efectivamente ha perjudicado a la parte acusadora. De allí, como todos los otros relatos, los relatos judiciales conllevan una sutil comparación entre lo que como norma se espera y lo que efectivamente ha sucedido. La discrepancia entre los dos elementos es juzgada más tarde mediante criterios derivados de los estatutos y de los precedentes.²

² Los relatos judiciales —para usar un eslogan legal— “nombran, acusan, convocan” (*name, blame, claim*): eslogan que resume útilmente su naturaleza narrativa (W. L. F. Festiner, R. L. Abel, A. Sarat, en *Law and Society Review*, 15, 1980, pp. 631-654). Vale decir, los abogados de las partes enfrentadas precisan de las que, en su criterio, son las expectativas canónicas en el ámbito pertinente al caso en cuestión, especifican (o niegan) la violación de dichas expectativas por parte del acusado y, de allí, exponen en detalle lo que es necesario hacer para reparar o remediar la violación o para castigar al acusado. La valoración y la coda de un relato judicial superan a Esopo en simplicidad: una acusación de culpabilidad o una afirma-

Tómese como ejemplo cómo se encamina generalmente un proceso. Un acusador afirma —supongamos— que el acusado prometió cumplir con un contrato en el término de una cierta fecha, por ejemplo para la construcción de una pared, y no lo hizo: se citan los hechos y se invocan los principios jurídicos. La declaración del acusado, que tiende a demostrar que hizo un “esfuerzo de buena fe” para satisfacer los términos del contrato, afirma en sustancia que su esfuerzo se vio obstaculizado por factores por fuera de su control. Los hechos relacionados con las fechas, las condiciones meteorológicas y las condiciones de trabajo se basan sobre pruebas directas en ambos relatos; los “factores por fuera de su control” existen en bastante menor medida; y el “esfuerzo de buena fe” es aun más opinable, ya que es un concepto que se asienta sobre circunstancias y precedentes.

La confirmación de los hechos durante el proceso está minuciosamente regulada por normas de procedimiento, como en los Estados Unidos, las *Federal Uniform Rules of Evidence* [“Normas federales uniformes acerca de las pruebas”], como también por el juramento de decir la verdad impuesto por el tribunal y corroborado por la acusación de una amenaza de perjurio por falso testimonio. En cambio, para juzgar lo adecuado de una interpretación jurídica no existe un corpus comparable de obliga-

ción de inocencia, más la reiteración del remedio por parte de la acusación. Para una interesante y no poco polémica reseña general de la narrativa judicial, véase el ya citado número especial de la *Michigan Law Review* dedicado a este tema, al cuidado de Kim Lane Scheppele (87, 1989, pp. 2.073-2.504).

ciones procesales: sólo existe la tradición, encarnada en el precedente. Al proponer una interpretación, quien narra un relato judicial principalmente se remite a la semejanza entre su interpretación de los hechos relevantes del caso precedente y las interpretaciones en casos del pasado que, en su opinión, eran semejantes. Establecer tantas líneas de precedentes es un procedimiento afín a la inclusión de un relato en un género literario, y los abogados (como los críticos literarios) muchas veces dan muestra de habilidad y cultura en la elección de sus precedentes. Pero la habilidad obedece a su vez al modo en que fueron elegidos en el pasado los precedentes para casos semejantes. No obstante, a pesar de que no se puede decir que las líneas de precedentes legales estén totalmente a disposición del narrador de relatos judiciales, tampoco resultan estar obliteradas para él: tanto la doctrina como la habilidad legal son respetadas, aun cuando parezcan prestarse a las peores maniobras.

Naturalmente los abogados saben bien que aun las cuestiones de hecho filtradas por las “normas uniformes acerca de las pruebas”, a menudo, están sujetas a interpretación. Basta tomar, en nuestra causa respecto del contrato, el “esfuerzo de buena fe”. Un abogado puede argumentar de este modo: “En treinta años como contratista mi cliente jamás fue acusado de irregularidades”. Casi con seguridad, el abogado adversario objetará que la afirmación es irrelevante. Pero, aunque se acepte la objeción, ¿el jurado no se dejará influir en su decisión? Además, la relevancia de los hechos corroborados suele variar según la categoría en que se encuadran. Una pal-

mada en el hombro, por más que haya sido dada con intención amistosa, no es en sí un hecho inocente a la luz de una ley sobre abuso sexual.

Cuando una causa ha sido juzgada, naturalmente es posible apelar a una instancia superior, lo que ofrece una oportunidad posterior para otros relatos judiciales. Un juez de apelación puede presentar una versión suya posterior para justificar su decisión en una causa, sobre todo si ésta anula la decisión anterior de la instancia inferior. Estos relatos de los jueces de apelación tienden exclusivamente a justificar una interpretación jurídica, pues se supone que las “cuestiones de hecho” fueron verificadas por el tribunal inferior. Pero con bastante frecuencia sucede que nuevas interpretaciones modifican la importancia de hechos verificados anteriormente. Cuando, por ejemplo, la Corte Suprema, con la opinión de la mayoría puesta por escrito por el juez Antonin Scalia, rechazó la apelación de un padre natural que solicitaba el derecho de visitar a su hija, que vivía con la madre, una mujer casada con la que había tenido una aventura y que había vuelto con su marido, a quien le había sido infiel, el hecho mismo de la paternidad fue modificado en la interpretación de la Corte. “La ley, como la naturaleza —escribió el juez Scalia—, sólo reconoce un padre” y, en consecuencia la Corte se negó a aceptar como pruebas los análisis genéticos ¡que demostraban el parentesco entre padre natural e hija!³

³ El caso citado ante la Corte Suprema de los Estados Unidos es “Michael H. Contra Gerald D.” (1989). Para una descripción más amplia, véase: Anthony G. Amsterdam y Jerome Bruner, *Minding the Law*, ob. cit., cap. 3.

Un último aspecto: las causas no deben apuntar al simple daño causado, deben tutelar los intereses de las partes involucradas. Por ejemplo, un acusador debe demostrar que posee una legitimación activa en la causa en cuestión para que su querella sea examinada por un tribunal. Si un residente de California denuncia a la policía de las calles de Nueva Jersey por una supuesta “tendencia racista” al realizar arrestos en las autopistas de Nueva Jersey, su causa no será admitida, a no ser que él mismo no haya sido víctima de ello, habiendo sufrido un daño demostrable. En cambio, una acción por motivos análogos por parte de ciudadanos de Nueva Jersey podría ser admitida, porque los ciudadanos de Nueva Jersey gozan de legitimación activa en ese Estado. Quien intenta promover una acción legal no sólo debe tener una “legitimación activa” sino también “motivos”. No se puede obtener una intimación contra el Estado de Nueva York para que no planteen en especies “banales” de árboles. Para obtenerla, sirven motivos fundados, y éstos se basan sobre estatutos y mandatos consolidados que establecen qué viola “los intereses de Estado”: una suerte de reunión de *peripéteiai* que dan lugar a una acción, para volver a la *Poética* de Aristóteles.

Todo esto –legitimación activa y motivos tomados en conjunto– significa que los relatos judiciales siempre tocan de cerca, y se garantiza que lo hagan, los intereses de las partes en pugna. Son importantes y es importante su credibilidad. No se trata para nada de narrativa jocosa.

Otra característica única de los relatos judiciales es la manera curiosa en que se los “narra”. Puesto que los abo-

gados, aun “resumiendo toda la historia” en sus alegatos ante el tribunal, citan a declarar a favor de su cliente a testigos también elegidos por ellos. En algunas jurisdicciones, también el juez puede citar a testigos, “amigos del tribunal”, *amici curiae*. Los testigos son afines a los actores de una obra de teatro, con los abogados de las partes que se oponen unos a otros. No sorprende que los dramaturgos encuentren en la sala del tribunal una *mise en scène* que les es congenial, o que los abogados sobreactúen cuando pueden.

II

A la luz de cuanto se ha dicho hasta ahora, cómo sorprendernos del hecho de que los relatos judiciales sean considerados con sospecha —no sólo por las partes en conflicto, sino también por quien debe pronunciarse por una u otra—, y con buenos motivos. De hecho, todos saben que, por más que en líneas generales busquen la justicia, sobre todos estos relatos dejó su impronta la retórica del egoísmo. Y asimismo todos saben que, en desmedro de los límites procesales tendentes a atenuarlos, y a pesar de los imponentes esfuerzos para contener su retórica, estas cosas influyen sobre el juicio final. Se puede crear una situación delicada, por ejemplo en las causas acerca de “testimonios a medida”, donde una parte afirma que un testigo puede haber gozado de una ventaja por el hecho de haber sido convocado a declarar más tarde de lo debido en un proceso, pudiendo debido a

ello oír testimonios que de otro modo no habría podido escuchar.⁴ No basta con que las “normas uniformes acerca de las pruebas” excluyan lo que se oyó decir y el testimonio de los cónyuges, familiares interesados y casos semejantes. La verdad es que los relatos judiciales no son, nunca han sido y probablemente nunca serán tomados por buenos. Por ello nuestra confianza en el modo en que el procedimiento legal los esteriliza ciertamente debe basarse sobre algo profundo.

Un elemento de esta confianza es nuestra fe en la confrontación como medio para llegar al fondo de las cosas. Para honrar esa creencia, el procedimiento judicial estándar ofrece a los abogados contrincantes la oportunidad de contrainterrogar a sus respectivos testigos, de invalidar sus relatos y producir alternativas plausibles. Pero garantiza que la confrontación se mantenga dentro de los límites de la educación, al restringir lo que se puede preguntar a los testigos y el modo en que pueden ser impugnados. Los abogados adversarios pueden hacer objeciones a determinadas preguntas y respuestas; pero el juez tiene la última palabra, en pro, se supone, de un interés superior. Y precisamente ese juego recíproco entre actitud partisana egoísta en la sala y reglamentarismo imparcial en el estrado del juez parece ser lo que despierta en nosotros la sensación de que las partes en causa han tenido su *day in court*. Eso también crea la tensión dramática en esas escenas de tribunal que son tan caras a novelistas y dramaturgos.

⁴ “Portuondo contra Agard”, 120 Corte Suprema, 1119 (2000).

Pero mientras la confrontación y el contrainterrogatorio son, acaso, el elemento más dramático, que reconcilia a las personas con liza retórica de los relatos judiciales, es probable que revista no menos importancia otro aspecto, que va más allá de los procedimientos precautorios que hemos considerado y que forma el núcleo del derecho consuetudinario (*common law*), del que principalmente nos ocuparemos aquí. Se trata (como mencioné brevemente en el capítulo anterior) del concepto de *precedente*: la idea de que en el caso presente se debe arribar a una decisión judicial sobre la base de decisiones en casos semejantes del pasado. Es una doctrina que encuentra su expresión en la solemne frase latina *stare decisis*. Algunos juicios se ganan y algunos relatos judiciales prevalecen no simplemente merced a su retórica, sino a que concuerdan con el precedente consolidado.

De ello se sigue, entonces, que, para prevalecer, los relatos judiciales deben ser generados con mucha atención a aquellos casos del pasado que eran semejantes al presente y que fueron juzgados en sentido favorable a la interpretación propia. Los precedentes adecuados brindan, por así decir, los clichés que guían a un abogado durante la organización de un relato vinculado con el caso presente. Él obrará bien si hace ingresar el caso *sub judice* en una línea de precedentes favorables.

Para resumir, los relatos judiciales tienen estructura narrativa, espíritu de confrontación, finalidades intrínsecamente retóricas y están justificablemente expuestos a la sospecha. Están modelados sobre casos anteriores cuyas sentencias les son favorables. Y, por último, apuntan seria-

mente a los resultados, ya que las partes deben tener legitimación activa y un interés directo por el resultado final. ¡Narrativos, antagonistas, retóricos y partisanos! Y aunque estén —por así decirlo— protegidos por procedimientos que tienden a superar estos defectos, no son muchos los que creen que esta protección es por completo eficaz. Entonces, estamos autorizados a preguntar: ¿por qué tiene la gente tanta confianza en el sistema legal? La mayor parte de las personas evidentemente tiene esta confianza.⁵ ¿Qué les da la seguridad de que el oro de la verdad y la justicia puede pasar por el cedazo y librarse de las escorias de los relatos judiciales, con toda su evidente tendenciosidad y retórica?

La respuesta, obviamente, es: la legitimidad. Pero esta última es activada por algo más que la simple agudeza procesal o el genio de un *corpus juris* que conserva el pasado y de la doctrina, tendiente a la estabilidad, del *stare decisis*. La legitimidad se cimenta sobre la persuasión consolidada de que tendrán justicia en el juzgado y que serán tratados como lo fueron otros antes que ustedes en

⁵ Es evidente que la gente tiene efectivamente confianza en la ley. Para un estudio meditado sobre el fundamento de esta confianza, véase Tom R. Tyler, *Why People Obey the Law*, New Haven, Yale University Press, 1990. Los resultados de Tyler basados en entrevistas dicen, en síntesis, que efectivamente la gente considera ecuanímes los tribunales y digno su modo de tratar a las personas. El libro también permite pensar, aunque Tyler no lo incluye entre sus conclusiones, que tomada en conjunto la gente suele conocer muy poco del procedimiento judicial o sus infracciones, como el mercado de declaraciones, la insuficiente asistencia legal para quienes no pueden permitirse abogados propios, o la sorprendente prevención racial en el trato casos de segregación, pobreza o criminalidad.

situaciones comparables. Y tiene una garantía ulterior en la ritualización, fenómeno infinitamente fascinante, para cuya explicación exhaustiva tendríamos que ir mucho más allá del presente estudio. Pero vale la pena observar distintos aspectos de su forma judicial.

La legitimidad del derecho reside no sólo en el solemne ritual del tribunal, sino en su arcano lenguaje especializado, que es cultivado de modo asiduo por los abogados para conservar la apariencia de la autoproclamada distancia y doctrina; pero también para asegurar aquello que Lon Fuller llamó una vez “moralidad interna” del derecho: la accesibilidad de la ley aun antes de su aplicación, su protección contra la arbitrariedad y, paso a paso, todo el ya famoso listado realizado por Fuller de las ocho maneras habituales de hacer una buena ley y administrarla legítimamente.⁶ Pero la ritualidad —si puedo usar este término— está asimismo garantizada por los modos *usuales* en que el sistema judicial da el concepto de justicia por descontado. Por ejemplo, los jueces no pueden ser llamados a responder de sus decisiones, aunque esta inmunidad puede parecer en un cierto conflicto con la discrecionalidad judicial que les da a los jueces la facultad de innovar para adaptarse a circunstancias mutadas o extraordinarias. Ritualmente se da por descontado que aquellos habrán de saber cuál es el mejor modo de hacerlo.

El enraizamiento en la tradición y el ritual obviamente conciernen a los hábitos de la narrativa judicial: a su prefe-

⁶ Lon Fuller, *The Morality of Law*, New Haven, Yale University Press, 1978.

rencia por lo que se supone de por sí evidente, *res ipsa loquitur*, y a su ambición de emular la eterna “verdad” mítica, como en la hiperbólica afirmación del juez Scalia sobre la ley que, como la naturaleza, reconoce sólo a un padre. El sistema judicial es tan eficaz ritualmente que los tribunales, para hacer respetar sus sentencias y decisiones, raras veces tienen necesidad de invocar los poderes de policía que se les confiere. Para citar un lugar común, el sistema judicial puede permitirse ser “la rama más débil del gobierno”. Un sistema judicial, dada la lucha contra la tiranía a la que la mayor parte de los sistemas debe su origen, ¡hace bien en usar con mesura sus poderes de policía! Sus rituales, como es debido, le son útiles.

III

¿Cómo llega a legitimarse la narrativa judicial, a despecho de su retórica egoísta? Yo creo que hay algún motivo más, amén de la confianza en el procedimiento judicial, en las normas acerca de las pruebas y en la ritualización. Estoy cada vez más persuadido de que el uso en los alegatos judiciales de un tipo de relato notoriamente familiar da la seguridad de que la ley —por así decir— “todavía le pertenece a la gente”, no sólo a los odiosos y estólidos jueces, con su jerga oscura. “Todos unos mentirosos”, me dijo una vez un taxista que me llevaba al Vanderbilt Hall de la Escuela de Derecho de la Universidad de Nueva York, cuando como respuesta a su pregunta le hube asegurado que no era un abogado “de verdad”. Y más

tarde: “Son necesarios, creo, sólo si ayudasen a las personas correctas, si se pusieran a oírlas”. El alegato narrativo —tiendo cada vez más a creer— para el hombre de la calle sigue siendo el portal de la arcana comarca del derecho. Y, por así decir, el sentido común de la justicia.

Pero los abogados y los jueces no gustan ser felicitados por su destreza narrativa. Todos sus esfuerzos tienden a volver sus relatos judiciales lo menos “historias” posible; es más, inclusive *antihistorias*: limitadas a los hechos, lógicamente evidentes, contrarios a los vuelos de la fantasía, sostenidos por testimonios oculares, respetuosos de lo habitual, aparentemente “no arreglados”. De todas formas, en sus alegatos ellos crean efectos dramáticos; es más, alguna vez se dejan llevar por éstos.

Los primos de los narradores judiciales, los literarios, tienen una vida completamente diferente. Como les podrá asegurar cualquier escritor o dramaturgo, su tarea es imaginar, explorar las posibilidades. Pero para hacer eso —hay que recordarlo— antes deben establecer una “realidad” familiar, desde el momento en que su misión es extrañarla, alienarla en la medida suficiente como para hacer que parezcan plausibles las desviaciones que se imaginan a partir de ella. En *Casa de Muñecas* de Ibsen, el dramático movimiento de repulsión de Nora resulta creíble sólo en contraposición a la deprimente banalidad de su marido, hombre terriblemente común. Es genial por parte del dramaturgo haber captado tanto el tedio de la vida de ella como su rebelión. La dificultad que enfrenta la narrativa literaria es la de abrir nuevas posibilidades sin disminuir la aparente realidad de lo actual. La narra-

tiva combina variaciones sobre las situaciones encarnadas en los géneros literarios convencionales y, así y todo, honra la realidad de estas situaciones. Es más, en sus momentos más audaces la narrativa literaria llega a crear nuevos géneros para conseguir esos propósitos —como hicieron Laurence Sterne o James Joyce con las que este último definió como “epifanías de lo cotidiano”—.

Los relatos judiciales tienden a hacer que el mundo parezca de por sí evidente, una “historia constante” que hereda el pasado legitimado, allí donde la ficción literaria evoca lo familiar con el objetivo de turbar nuestras expectativas sobre aquél, para estimular nuestra intuición de qué podría ocultar en algún mundo posible. La literatura imita con sus astucias la realidad convencional para crear verosimilitud; el derecho lo hace citando el *corpus juris* y ateniéndose a los precedentes. ¿Se los puede mezclar? Leemos que en la antigüedad, cuando no había dramas de Esquilo, Sófocles o de los otros grandes autores de tragedias, los atenienses iban a los tribunales. ¿A qué iban?

Muchos siglos más tarde, el emperador Justiniano tomó la decisión de recopilar los pareceres legales registrados en todas las partes del vasto imperio romano. Ordenó a la comisión de juristas y profesores que los recogieran según categorías jurídicas precisas, para establecer un código legal igual para todos y, dondequiera, libre de presiones locales: un código universal —así pensaba— iba a ser más útil para la justicia. Tal vez en ese perturbado siglo VI, en que Roma intentaba ponerse de acuerdo con su nueva variedad bárbara, el derecho corría el riesgo de

volverse demasiado aleatorio, demasiado parecido (al menos en la visión de Justiniano) al teatro y al terreno de la fábula. Justiniano quería que el derecho romano fuera lo menos imprevisible, lo menos teatral y localista posible, y que todos tuvieran conciencia de que estaban viviendo bajo la uniforme y duradera coraza romana, *senatus populusque romanus*. Como si fuera poco, el ejército romano debía mantener el orden en un área tan vasta, de un perímetro de cerca de 5 mil kilómetros, que Justiniano no podía arriesgarse a sorpresas de un sitio a otro. Quería tribunales, no policía militar. (De un modo análogo, el derecho hebreo moderno tuvo su origen, según Robert Cover, en la diáspora que siguió a la destrucción del segundo Templo, cuando se hizo necesario limitar la imprevisibilidad que inevitablemente se impuso tras la desaparición de la relación de proximidad solidaria, una vez que los judíos fueron dispersados.⁷ El derecho en su sentido de código sólo fue creado por la que él llama *jurisgenesis*, cuando la diáspora destruye la base de la intimidad cara a cara en una comunidad.)

El famoso código de Justiniano, en un cierto sentido, nunca funcionó con la regularidad a la que él apuntaba. Quizá los códigos uniformes nunca funcionan, quizá la *jurisgenesis* nunca satisface por completo el deseo humano de situaciones dramáticas locales. Porque en cierto modo no basta que el derecho sea simplemente el deseo

⁷ Véase Cover, "The Supreme Court, 1982 Term, Foreword: Nomos and narrative", ob. cit. También su "Violence and the word", en *Yale Law Journal*, 95, 1986, pp. 1.601-1.629.

del soberano separado de la moralidad popular, en el sentido del positivismo jurídico. Siempre parece existir algún punto de vista local e interior que hay que tener en cuenta. De hecho la cultura, como afirma Clifford Geertz, es siempre local, siempre particular. Por más universales que sean sus aspiraciones.⁸ Y por más que lo sometamos a procedimientos y lo esterilicemos, el derecho no puede ser eficaz cuando es visto en desacuerdo con la cultura local. Es más, justamente por esta razón —como expondré en breve—, la *common law* tradicionalmente reivindicó su superioridad, por el hecho de que busca la continuidad en los detalles más que la universalidad mediante deducción a partir de reglas jurídicas abstractas. ¿Será éste el motivo por el que el derecho no puede dejar de lado la narrativa?

Parece subsistir una perpetua tensión entre la concepción del derecho como *non sub hominem sed sub legem Dei* y la más humana doctrina por la cual la justicia debe ser atemperada por la misericordia (o, en el otro extremo, recrudescida por la justa cólera). El derecho, con su dependencia de la narrativa, si bien obligada por el procedimiento, ¿podrá alguna vez sustraerse del todo a esta tensión?

⁸ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973 [trad. esp.: *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997]. Geertz debe ser considerado seguramente el antropólogo más citado y criticado de nuestros días, tal vez por el hecho de haber sido uno de los primeros en reconocer que la cultura no es tanto una estructura institucional como un modo de interpretar el mundo de acuerdo con otros.

IV

Consideremos ahora la narrativa literaria en este contexto, con su intención de subvertir las expectativas familiares, aunque respete, o inclusive refuerce, su “realidad”. Desde su mismo principio, el dicho de la sabiduría popular, para el que la realidad es más extraña que la fantasía, debería ser comprendido como un cumplido que se hace a la literatura. Éste lleva a pensar que el artificio literario se las entiende con su “retórica de lo real”. Indudablemente, la literatura obtiene este resultado con ingeniosas metáforas y la magia de sus tramas, que son sus recursos para configurar y a la vez, transformar de modo creíble la realidad. Es en verdad una buena señal cuando la realidad del narrador parece menos extraña que la vida de todos los días.

La narrativa literaria “subjuntiviza” la realidad, como señalé anteriormente, y da lugar no sólo a lo que existe, sino también a lo que hubiera podido ser. Un mundo subjuntivizado, aunque no confortable, es un mundo estimulante, mantiene lo familiar en estrecho contacto con lo posible. Leer los cuentos de *Dublinenses* de James Joyce significa hacer una inmersión en mundos posibles que están profundamente arraigados en la familiaridad. No sorprende que los llamara “epifanías de lo ordinario”. Entonces, ¿por qué deseamos, buscamos y hasta encontramos amparo en estos no poco desesperantes mundos subjuntivizados de la ficción? Si se me permite repetir-

me, nosotros, los seres humanos, parecemos estar en lucha perpetua entre lo confortable de la previsibilidad y la excitación de aquello que es plausiblemente posible, excepcional, insólito, en perpetua oscilación entre el aburrimiento de lo cotidiano y la excitación (que de cuando en cuando culmina en terror) por lo que podría ser. A fin de cuentas, nuestro cerebro, que posee tantas conexiones neuronales como estrellas hay en la Vía Láctea, vive y se desarrolla en medio de los dilemas: cuando no hay motivos suficientes para mantener activas esas neuronas, nos dormimos.

Esta humana, demasiado humana preocupación por lo inesperado en lo familiar seguramente refleja nuestra singular evolución como especie dependiente de la cultura. Ella se vuelve útil (aunque alguna vez sea a costa de una cierta incomodidad) en nuestro hacerle frente al incómodo desequilibrio entre tradición e innovación que caracteriza al mundo simbólico de la cultura. De hecho, mientras la cultura humana genera la previsibilidad de la tradición merced a sus instituciones (incluidas sus leyes), ella, como es sabido, produce ambigüedades y antinomias a un ritmo y con modalidades que no se encuentran en el restante mundo animal. Es más, una opinión cada vez más divulgada afirma que la cultura estimula el desarrollo del conocimiento humano tanto como este último estimula el desarrollo de la cultura.

Pero la narrativa requiere amortiguadores que protejan al oyente o al lector de los terrores de potencia ilimitada. Amortiguadores del tipo del escudo reflector de Perseo, que impide que él sea transformado en piedra,

como sucedería si mirase directamente a Medusa. Finalmente él le apunta con el espejo de su escudo y le corta la cabeza con un golpe bien asestado. Las metáforas de la literatura son el espejo del escudo de Perseo: lo salvan (y nos salvan) del impacto seco del terror a lo posible. Cada edad inventa su propio escudo de Perseo, de modo que podamos mirar a la cara lo posible sin ser transformados en piedra. Herman Melville confió a su amigo Nathaniel Hawthorne que en su *Moby Dick* lo que había querido representar con la ballena blanca era el cristianismo mismo, que finalmente es arponeada por Queequeg, el más pagano de la muchedumbre toda pagana de la veloz chalupa lanzada por la *Pequod*, la sólida embarcación salida del puerto de la puritana New Bedford. La muchedumbre pagana del capitán Achab (*in nomine diaboli?*). ¿Será la “aventura marina” de ese libro extraordinario la que nos evita ser transformados en piedra por el mensaje anticristiano de Melville? ¿Será el carácter “ordinario” de Emma Bovary lo que nos salva del impacto de la narración de Flaubert acerca de la “posible imposibilidad” del matrimonio?

V

Con el tiempo, la mudada sensibilidad narrativa producida por la literatura llega a influir el modo en que los abogados narran sus relatos judiciales y el modo en que los jueces los encuadran en categorías jurídicas. Con el tiempo, la buena narrativa literaria se insinúa poco a poco

en el *corpus juris* de las decisiones legales del pasado y con su presencia estimula al abogado a asimilar siempre más, y más allá, sus relatos judiciales a la literatura.

Quiero dar un ejemplo del modo en que la literatura logra entrar en el *corpus juris* del derecho, inscribiendo en éste sus mundos posibles. Se trata del célebre caso de segregación escolar decidido por la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1954, "Brown contra el Consejo de Instrucción". La expectativa o norma canónica en discusión en ese caso era la garantía constitucional de igual protección legal para todos los ciudadanos, sin importar raza, color o religión. La Corte Suprema debía decidir si la garantía de igual protección había sido violada por la práctica de segregación racial *de jure* en algunos distritos escolares locales, aunque fuera demostrable que esas escuelas segregadas gozaban de igual tratamiento en términos de inversiones en dólares y otros "factores objetivos". Las cuestiones de hecho del caso habían sido corroboradas bastante tiempo atrás: se reconocía la existencia de una segregación *de jure*, y los acusados presentaron pruebas pertinentes de que las escuelas segregadas, si bien de hecho estaban separadas, gozaban de servicios e instalaciones equivalentes.

Entonces la verdadera cuestión ante la Corte era un problema de interpretación, basado sobre la afinidad narrativa. ¿La segregación *de jure* debía ser interpretada como una violación a la cláusula sobre la igual protección de la XIV Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos? La respuesta a esta pregunta depende de cómo se interprete la igual protección. En especial, las

escuelas “racialmente separadas pero iguales”, ¿satisfacen la norma canónica de igual protección para todos?

Consideremos ahora los precedentes. La Corte Suprema había decidido en 1896 en el caso “Plessy contra Ferguson” que la institución de vagones de tren “separados pero iguales” para blancos y negros satisfacía la normativa requerida por la XIV Enmienda. Si la norma prevista para los vagones de tren valía también para las escuelas, entonces no se daría lugar al proceso. Bastaba con demostrar que las escuelas para negros segregadas *de jure* gozaban del mismo sostén material que las escuelas para blancos. Pero durante el medio siglo que siguió a este caso, muchas cosas habían cambiado en los Estados Unidos en la narrativa sobre cuestiones de raza. Había existido una guerra mundial contra Hitler y el racismo nazi. Cualquier tipo de segregación hacía recordar los campos de concentración y las sentencias de Núremberg. Y, tal vez no menos importante, también se había producido un enorme cambio *literario*, un “viraje interior” en la narrativa literaria. El problema se había vuelto subjetivo también para los vagones separados-pero-iguales: ¿qué *impresión* causaba ser relegado a un vagón separado o al fondo del ómnibus? ¿Cuáles eran los efectos sobre el respeto a sí mismo y, punto crucial, sobre la voluntad de aprender y desarrollarse? En lo que tocaba a las escuelas, el interrogatorio paralelo llegó a hacerse oír: ¿cómo influye la segregación de los niños negros sobre la imagen que tienen de sí mismos, sobre su autoestima, sobre su disposición a aprender? El paisaje de la conciencia había comenzado a formar parte de la narrativa de la igual protección.

Durante los años que siguieron al caso Plessy, temas subjetivos de este tipo se volvieron el centro de los vitoriosos (y afortunados) dramas y relatos de escritores negros muy leídos, como Langston Hughes y Richard Wright, cuyas voces pasaron a formar parte de la tradición literaria estadounidense de autoconciencia y protesta. Ellos describieron con elocuencia lo que debía padecer quien vivía la segregación.

Sus voces son perceptibles contra el trasfondo de la resolución de la Corte Suprema de 1954, que anuló definitivamente la norma del caso Plessy acerca de la separación-igualdad. La Harlem Renaissance dio finalmente a la “igual protección” su narrativa subjetiva; si no en el *corpus juris*, sin lugar a dudas en la fantasía popular. En su resolución sobre el caso Brown esta subjetividad recibe una mención explícita, aunque ya se la había empezado a hacer oír en el juicio de apelación que la había precedido ante la Corte Suprema. Yo di testimonio como *amicus curiae* en el juicio de apelación “Gebhart contra Belton”, Delaware, 1952, que al final llevó a la causa Brown, y mi testimonio versó en todo momento acerca del perjuicio notoriamente provocado al respeto por sí mismos por parte de la segregación escolar, pese a la paridad de financiación. El relato judicial presentado por mí como testigo era un prototipo del género. Había sido “instruido” hasta el último detalle por los capaces abogados del NAACP Legal Defense Fund que dirigían la campaña legal a escala nacional contra la segregación escolar *de jure*.

Se imaginarán, por ende, mi estupor cuando el abogado que representaba al sistema escolar segregacionista

de Delaware ¡renunció a contrainterrogarme! Cuando expresé mi sorpresa, mi capaz abogado-instructor, Louis Redding, me contestó: “¿Qué podía decir que no fuera desagradable?”. Pero tres años más tarde la Corte Suprema emitió su sentencia unánime en el caso “Brown contra el Consejo de Instrucción”, con la famosa nota que citaba los pareceres concordes de nuestro comité de “testigos expertos” que habíamos participado en los juicios de apelación, que más tarde habían llevado al caso Brown.

¿Tendremos que concluir que la decisión en el caso Brown se puso a la par de la ya modificada marcha de la narrativa de la cultura estadounidense respecto de la discriminación racial? La cosa no está del todo clara. De hecho, el viraje interior no agota la cuestión. Quedaba (y queda en todo momento) el problema de qué constituye el remedio apropiado para el daño causado por la segregación racial. Y sobre este problema no existe una narrativa consolidada —ni a escala popular ni a la literatura o jurídica—. A partir de la época del caso Brown se intentó constantemente una nueva lectura de la narrativa de la segregación, esta vez con centro en el remedio o “acción afirmativa” a favor de aquellos anteriormente discriminados. Pero el nuevo relato fundamental que emergió toca la protección de los blancos contra los remedios desegregacionistas ordenados por tribunales y legislaturas, con individuos blancos descritos en la nueva narrativa como *víctimas*: un cierto Bakke no admitido en una escuela de medicina en California, o una cierta Miss Hopwood no admitida en una universidad estatal de Texas.

Los tribunales dieron la debida respuesta a esta llamante narrativa referida a la protección de los blancos de medidas de desegregación, y la integraron al *corpus juris*. En el caso Hopwood contra el Estado de Texas”, por ejemplo, se decretó que, de allí en adelante, a las instituciones educativas se les prohiba hacer uso de *no importa qué* información sobre la raza o el color en la admisión de los estudiantes: el término usado es “daltonismo”. La imagen predominante es la de la Justicia que volvió a colocarse la venda y preside un “campo de juego nivelado”, en el que blancos y negros son iguales: ¡y como garantía de ello se cita el caso Brown! No importa si todos saben, basados en la estadística o la observación cotidiana, que el campo de juego *no* está nivelado.

La dialéctica narrativa actualmente en vías de desarrollo es curiosa. El viraje interior de la narrativa literaria sobre problemas raciales contribuyó no poco a modificar la interpretación legal de la igual protección cuando ésta adquirió una dimensión subjetiva en el caso Brown, y esa resolución fue saludada desde varias partes como un gran progreso humanitario. Pero ninguna cultura gira en torno a un solo relato. Surgió inmediatamente otro dialécticamente opuesto: el del negro que recibe “ventajas desiguales”; un relato que tiene sus raíces en el período de la Reconstrucción, que siguió a la abolición de la esclavitud, cuando los comandantes de las fuerzas norteamericanas de ocupación en la Confederación llegaron a nombrar gobernadores negros en algunos Estados del Sur. Esta vez, más que un nuevo movimiento narrativo, una leyenda fantasma brindó una narrativa para transformar

una línea de precedentes en otra, que se adaptaba al nuevo sentimiento de inseguridad de la clase media blanca. Y siguió una serie de casos, que comienza en 1978 con la causa “Consejo de Regentes de California contra Bakke” (causa intentada por un blanco que no había sido admitido en la Escuela de Medicina de la Universidad de California y presentaba una demanda de reparación basada en la cláusula acerca de la igual protección, porque los resultados de sus exámenes habían superado a los de algunos estudiantes negros admitidos), en la que los tribunales impusieron, en primer lugar, un criterio de admisión rígidamente basado en los resultados de los exámenes y finalmente enunciaron un criterio “daltónico”, como en “Hopwood contra el Estado de Texas”.

VI

La tensión entre lo que es posible y lo que está consolidado es intrínseca al derecho jurisprudencial o *common law* anglosajón, al sistema mismo de mandatos, o *writs*, que estuvo en su origen e impuso tanto respeto como para durar del siglo XII al XIX. En pobres palabras, un mandato de *common law* no es más que el resumen de un delito pasible de ser procesado contra lo que es usual y consolidado. Antes de que el sistema se desplomara bajo el peso de su excesiva especificidad, existían trescientos cincuenta y siete tipos. La mayor parte de los *writs* se refería a delitos contra la propiedad, las tasas de sucesión, las normas sobre violación de derechos, y no se formulaban en

términos generales o por definición, sino más bien ilustrados por casos en autos.

En un principio los *writs* eran emitidos por tribunales locales cuando una parte afirmaba que había sido perjudicada de modo reconocible por una acción ajena. Se los emitía aun en caso de que se lamentara que el acusado hubiera actuado de modo que turbaba la “paz del rey” o la calma pública. La parte acusada era conminada a comparecer ante el tribunal para defenderse y, bajo la mirada de la corte, acusador y acusado se enfrentaban y narraban sus respectivos relatos, o los narraban sus abogados, si se lo permitían. Luego el magistrado en funciones, con jurado o sin él, dictaba sentencia.

Con el tiempo, los *writs* se hicieron más uniformes y regulares cuando los tribunales de la Cancillería Real (Royal Chancery Courts) se hicieron lo suficientemente fuertes como para imponer su poder. Sufrieron un proceso de formalización hasta el punto de llevar, como las novelas, un título. Aquí tenemos uno de la XVIII edición, 1759, de la clásica e indispensable compilación de Anthony FitzHerbert, la *New Natura Brevium*.⁹ Este *writ* lleva el armonioso título *moderata misericordia*. Y, como en general todos los *writs*, evita cuidadosamente enunciar principios jurídicos generales, aunque su propósito fuera proteger a las personas de penas desproporcionadas por los delitos cometidos: multas excesivas, punitorios exagerados por el incumplimiento de contratos, y así sucesivamente.

⁹ Anthony FitzHerbert, *New Natura Brevium*, Londres, “printed for Henry Lintot, Law-Printer to the King’s most Excellent Majesty”, 1755.

En vez de principios, se citaban casos sobre los que se había decidido en el pasado. Las citas de FitzHerbert en las notas son numerosas, tendientes a dar ejemplos de *moderata misericordia* más que a definirla o generalizarla. Naturalmente, dado este procedimiento, tal tipo de mandato con el tiempo se fue ampliando gradualmente, hasta llegar a abarcar una mayor variedad de casos en que una pena se consideraba desproporcionada con la gravedad del ilícito.

Los *writs* no prescindían por cierto del modo en que la gente consideraba la naturaleza de un mundo bien ordenado (o desordenado). Las situaciones tratadas por ellos también encontraban expresión en el mundo de la literatura, y no sólo en las novelas de un Dickens o un Trollope, o en los *Cantos de Experiencia* de William Blake, sino también en los sueltos periodísticos y en los cuentos de hostería. Estas voces terminaron por entrar en el *corpus juris*, grosso modo como las voces narrativas de la Harlem Renaissance o la “realidad” de *La cabaña del tío Tom* de Harriett Beecher-Stowe se insinuaron en el conjunto del derecho estadounidense.

No está para nada claro qué significa para las cambiantes imágenes literarias del mundo entrar a formar parte del *corpus juris*. La *common law* da por descontado que los hechos corroborados llegan a ser modificados por nuevas posibilidades, que “Dios se manifiesta de muchos modos para que un único buen ordenamiento no corrompa el mundo”. Hasta opiniones legales que hacen época, que transforman lo puramente posible de ayer en el derecho consolidado de hoy, son justificadas sobre la base del hecho de que nada ha cambiado “realmente”.

VII

He mostrado que la narrativa es el *medium* por excelencia para describir, o inclusive caricaturizar, *situaciones humanas*, como en las historias de “niños perdidos” o “enamorados celosos” y —por qué no— cuando la *common law* hace referencia a la *moderata misericordia*. Las situaciones prototípicas llegan a tornarse metáforas fundamentales de la condición humana; como Sísifo, que carga perpetuamente su roca cuesta arriba, metáfora fundamental de la frustración que se nutre de sí misma. Muchas situaciones son asimiladas a la imagen de Sísifo, como la del arrendatario perpetuamente endeudado con su patrón y siempre demasiado pobre para comprar su parcela de tierra. Forma parte del genio de los Conrad, de los Calvino, de los Joyce advertir todo el alcance de estas situaciones clásicas y hacer que los demás se sensibilicen por éstas. Lo mismo vale para los grandes juristas. Nuestras metáforas míticas terminan por entrar a formar parte del *corpus juris*.

Así es que volvemos a la singular afinidad entre la narrativa literaria y la judicial: al motivo de que los atenienses poblaran los tribunales cuando Esquilo o Aristófanes no estaban en escena, y acaso también el porqué los novelistas y dramaturgos encuentren tan irresistibles los tribunales, aunque todo esto tenga de algún modo la apariencia de una contradicción.

Tal vez deberíamos tomar por bueno el proverbio francés según el cual las posiciones opuestas a menudo tie-

nen una zona de frontera en común: *les extrêmes se touchent*. La literatura, que saca provecho de la apariencia de la realidad, mira lo posible, lo figurativo. El derecho mira lo efectivo, lo literal, la memoria del pasado. La literatura rebasa en lo fantástico; el derecho, en la banalidad de lo habitual; pero son caras de una misma moneda, y cada quien está secretamente convencido de ello. ¿Podremos alguna vez adaptar las insatisfacciones que emergen de nuestro presente a los mandatos y estatutos del pasado, tal como nos invita a hacer el derecho? O si es por esto, ¿pueden los escritores limitarse a imaginar los mundos posibles creados por ellos sin meditar acerca de las restricciones legadas por su pasado? ¿Cómo hacer las nupcias de memoria y fantasía? ¿De qué modo la restauración de la previsibilidad puede convivir sin esfuerzo con los estímulos de la posibilidad? La respuesta es obvia: esta convivencia es difícil, inclusive precaria.

Y con todo la cosa resulta, aunque ciertas veces sea de modo imperfecto. Ésta es la incesante dialéctica narrativa de una cultura: el intranquilo equilibrio entre narrativas populares contrapuestas; por ejemplo nuestro credo, típicamente estadounidense, en la generosa oportunidad, y el otro, no menos americano, en la cautela: es el país de las oportunidades para todos, pero que los demás no se aprovechen de tu buen carácter. Uno y otro credo pasaron a formar parte del *corpus juris*. El caso “Brown contra el Consejo” representó una clamorosa extensión del primer credo, aquel de la oportunidad. Y por más que lo hayan atenuado los relatos de campos de juego nivelados y de justicia daltónica, conserva su fuerza vital: todavía es capaz de

ser refrescado y remodelado. Pero este efecto reformador y refrescante no es producido por los procedimientos precautorios del derecho; tampoco porque se aferre a los precedentes, pues el precedente también puede resultar un pasatiempo de la dialéctica narrativa, como recientemente tratamos de demostrar Anthony Amsterdam y yo.¹⁰ La dialéctica narrativa de una cultura se expresa antes que nada en las obras de fantasía de los escritores y dramaturgos, y es virtualmente imposible prever, cuándo y de qué modo terminará por encontrar expresión en el *corpus juris* de la cultura, ya sea en la época tempestuosa de Justiniano o en la nuestra. Pero de una cosa podemos estar seguros: siempre fue importante que los alegatos judiciales y las narraciones provenientes de la literatura tengan en común el *medium* de la narrativa, forma que mantiene perpetuamente el juego de la intranquila relación amor-odio entre lo que se verificó históricamente y lo que es posible en el ámbito de la fantasía. Acaso sea eso lo que algunos críticos del derecho entienden al afirmar que la narrativa restituye la ley al pueblo.

Pero ahora debo entrar en un ámbito distinto para explorar más exhaustivamente la más amplia (y a menudo fastidiosa) cuestión de la dialéctica entre la guía consoladora del pasado familiar y la atracción de lo posible: a tratar la narrativa autobiográfica, en la que esta dialéctica siempre está en primer plano y, a menudo, de modo clamoroso.

¹⁰ Anthony G. Amsterdam y Jerome Bruner, *Minding the Law*, ob. cit. Véanse en especial los capítulos 8 y 9.

3. La creación narrativa del Yo

I

La idea del “yo” es sorprendentemente bizarra: en el plano de la intuición es evidente para el sentido común; pero, como es sabido, escapa a ser definida por los filósofos más exigentes. Lo mejor que parecemos capaces de hacer cuando se nos pide que lo definamos es señalar con el dedo nuestra frente o nuestro pecho. Y, sin embargo, el Yo es moneda corriente: no hay conversación en que tarde o temprano se lo deje de evocar sin consideración. Y el código jurídico lo da por descontado cuando invoca conceptos como “responsabilidad” y “privacidad”. Por lo tanto, haríamos bien en echar brevemente una mirada sobre la naturaleza de ese “Yo” al que parecen conducir las narraciones del Yo.

¿Será que dentro de nosotros hay un cierto yo esencial que sentimos la necesidad de poner en palabras? Si así fuera, ¿por qué habríamos de sentirnos impulsados alguna vez a hablar de nosotros o a nosotros mismos o por qué habrían de existir admoniciones como “conócete a ti mismo” o “sé fiel a ti mismo”? Si nuestros Yoes nos resultaran transparentes, por cierto no tendríamos necesidad de *ha-*

blar de ellos a nosotros mismos. Y sin embargo, no hacemos otra cosa durante gran parte del tiempo, solos o por interpósita persona, en el consultorio del psiquiatra o en confesión, si somos creyentes. Entonces, ¿qué función cumple este hablar de uno?

La clásica respuesta del siglo xx era, naturalmente, que gran parte de nosotros mismos es inconsciente y “defendida” hábilmente contra los sondeos de la conciencia por parte de distintos “mecanismos” que sirven para ocultarla o distorsionarla. Debíamos –por así decir– tratar de rondar esas defensas, con la ayuda de un psicoanalista. Al interactuar con él, habríamos revivido nuestro pasado y superado la resistencia a descubrirnos. Para parafrasear a Freud, allí donde estaba el Ello, ahora estará el Yo. La solución dada por Freud a nuestro problema era sin duda una brillante metáfora que influyó profundamente en nuestra imagen del hombre.¹

De todas formas, hacemos bien al continuar nuestra indagación. La dramática lucha de Freud entre Yo, Superyó y Ello, con todo lo brillante de sus metáforas, no debe volvernos insensibles al trabajo que queda por hacer. Y este capítulo está dedicado a llevar a término dicho trabajo interrumpido. Más precisamente, ¿por qué debemos narrar qué entendemos por “Yo”? Se trata de una pregunta que preocupó al mismo psicoanálisis clásico.²

¹ Véase Jerome Bruner, “The freudian conception of man”, en *Daedalus*, 8, 1958, 1, pp. 77-84.

² Véase por ejemplo Spence, *Narrative Truth and Historical Truth*, ob. cit., y su elaboración de este tema en *The Freudian Metaphor: Toward Paradigm Change in Psychoanalysis*, Nueva York, Norton, 1987.

Comenzaré afirmando resueltamente que en efecto no es dado conocer un yo intuitivamente evidente y esencial, que aguarde plácidamente ser representado con palabras. Más bien, nosotros construimos y reconstruimos continuamente un Yo, según lo requieran las situaciones que encontramos, con la guía de nuestros recuerdos del pasado y de nuestras experiencias y miedos para el futuro.³ Hablar de nosotros a nosotros mismos es como inventar un relato acerca de quién y qué somos, qué sucedió y por qué hacemos lo que estamos haciendo.

No es que estas historias deban ser creadas cada vez a partir de cero. Nosotros desarrollamos hábitos. Con el tiempo, nuestras historias creadoras del Yo se acumulan, e inclusive se dividen en géneros. Envejecen y no sólo porque nos hacemos más viejos o más sabios, sino porque las historias de este tipo deben adaptarse a nuevas situaciones, nuevos amigos, nuevas iniciativas. Los mismos recuerdos

³ Queda claro que algunas “características” de la identidad son innatas. Por ejemplo, nosotros al adoptar una postura nos colocamos en el “punto cero” del espacio y del tiempo personal, rasgo compartido con los demás mamíferos. Pero nos elevamos por encima de tal identidad primitiva ya casi desde el nacimiento. Ya de pequeños dominamos el juego de *peekahoo* y más tarde, cuando comienza el lenguaje, pasamos a dominar tareas arduas como la *referencia deíctica*: cuando digo *aquí*, significa algo cercano a mí; cuando lo dices tú, quiere decir algo cercano a ti. Mi *aquí* es tu *allá*, y este conmutador del yo no se encuentra en otro sitio en el reino animal. El modo en que el yo primitivo, postural y preconceptual, se transforma en un yo “conceptual” es objeto de una interesante discusión por parte de Ulric Neisser, “Five kinds of self-knowledge”, en *Philosophical Psychology*, 1, 1998, pp. 35-59.

se vuelven víctimas de nuestras historias creadoras del Yo. No es que yo ya no pueda contarte (o contarme) la “verdadera historia, la original” de mi desolación durante el triste verano que siguió a la muerte de mi padre. Más bien te contaré (o me contaré) una historia nueva acerca de un muchacho de doce años que “había una vez”. Y podría contarla de muchas maneras, cada una modelada por mi vida en lo sucesivo no menos que por las circunstancias de ese verano de hace tanto tiempo.

La creación de un Yo es un arte narrativo y, si bien debe seguir más los dictados de la memoria que los de la literatura de ficción, lo es con dificultad, tema sobre el que volveremos dentro de poco. La anomalía de la creación del Yo reside en su arribo tanto del interior como del exterior. Su lado interior, como gustamos decir con mentalidad cartesiana, lo constituyen la memoria, los sentimientos, las ideas, las creencias, la subjetividad. Parte de su interioridad casi seguro es innata y originariamente específica de nuestra especie: como nuestro sentido de continuidad en el tiempo y en el espacio, el sentimiento de nosotros mismos al adoptar una postura, y así sucesivamente. Pero gran parte de la creación del Yo se basa también en fuentes externas: sobre la aparente estima de los demás y las innumerables expectativas que derivamos muy pronto, inclusive inconscientemente, a partir de la cultura en que estamos inmersos. De hecho, respecto de estas expectativas, “el pez es siempre el último en descubrir el agua”.

Por si fuera poco, los actos narrativos dirigidos a crear el Yo son guiados típicamente por modelos culturales tácitos e implícitos de lo que éste debería ser y, natural-

mente, de lo que no debe ser. No se trata de que seamos esclavos, como advierten aún hoy los más ortodoxos antropólogos culturales.⁴ Más bien, demasiados modelos posibles y ambiguos del Yo son ofrecidos también por las culturas simples o ritualizadas. Y, no obstante, todas las culturas ofrecen presupuestos y perspectivas sobre la identidad, *grosso modo* como compendio de tramas o sermones para hablar de nosotros a nosotros, mismos o a otros, con una gama que va de lo espacial (“La casa de un hombre es su castillo”) a lo afectivo (“Ama a tu prójimo como a ti mismo”).

Pero estos preceptos para la creación del Yo, como los dos sermones citados arriba, no son todos de una pieza: dejan amplio espacio para maniobrar. A fin de cuentas, la creación del Yo es el principal instrumento para afirmar nuestra unicidad. Y basta con reflexionar un momento para comprender que nuestra “unicidad” deriva de que nos distinguimos de los demás cuando comparamos las descripciones que nos hacemos de nosotros mismos con las que los otros nos brindan de sí mismos; lo que aumenta la ambigüedad. Pues nosotros siempre tenemos presente la diferencia que hay entre lo que nos contamos de nosotros mismos y lo que revelamos a los demás.

Por ende, hablar a los demás de nosotros mismos no es cosa simple. Depende, en realidad, de cómo creemos *nosotros* que *ellos* piensan que deberíamos estar hechos.

⁴ Véase, por ejemplo, James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1998; y Kuper, *The Anthropologist's Account*, ob. cit.

Y cálculos por el estilo no terminan cuando empezamos a hablar de nosotros a nosotros mismos. Nuestros relatos creadores del Yo muy pronto reflejan el modo en que los demás esperan que nosotros debemos ser. Sin darnos demasiada cuenta de ello, elaboramos un modo decoroso de hablarnos a nosotros mismos: cómo ser francos con nosotros mismos, cómo no ofender a los demás. Un advertido estudioso de la autobiografía ha propuesto la hipótesis de que los relatos del yo (por lo menos los del género de las autobiografías escritas) se modelan sobre un tácito *pacto autobiográfico* que rige qué conforma la apropiada narración pública del yo.⁵ Seguimos alguna variante de ella aun cuando simplemente nos contamos a nosotros mismos. En este proceso, la identidad se vuelve *res publica*, aun cuando nos hablamos mismos.

No es preciso, por lo tanto, hacer un salto a lo posmoderno para llegar a la conclusión de que el Yo también es el Otro.⁶ Resulta interesante que los estudiosos de la antigüedad descubran también este fenómeno en el mundo clásico. El arte retórico de los romanos, inventado en su origen para convencer a los demás, ¿no terminó más tarde por dirigirse al interior para narrar el Yo? ¿Y produjo acaso de este modo, esa resolución tan característica de la virilidad

⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. París, Seuil, 1975 [trad. esp.: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazne-Endimion, 1994]. Véase también sus artículos posteriores en *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

⁶ Véase, por ejemplo, Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, Chicago, University of Chicago Press, 1962 [trad. esp.: *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996].

romana?⁷ ¿Quién pondría en duda ya la afirmación de John Donne, de que “nadie es una isla toda para sí”?

Y sin embrago, una duda sigue obsesionándonos. ¿Todo esto no produce un efecto en espiral? ¿Un procedimiento privado, como la creación del Yo, no se vuelve, así, una pérdida de tiempo de los instrumentos y las instituciones creados por una cultura? Tómese por ejemplo la retórica. Ésta forma parte del inventario de una cultura para convencer mejor a la parte contraria al argumentar. Al final —así leemos— se dirigió hacia el interior como auxilio para la creación del yo, y produjo el resuelto hombre romano, que tenía sus ideas claras acerca de quién y qué era, y qué se esperaba de él. ¿Esta certeza sobre sí motivó acaso al emperador Justiniano, impulsándolo, en el ápice de su carrera, a purgar de toda ambigüedad la administración del derecho romano? ¿Acaso el imperio siente las consecuencias de la amplia mano de los relatos del Yo?

Tómese otro ejemplo de la antigüedad, esta vez propuesto por Sir Geoffrey Lloyd, muy conocido estudioso de la antigüedad, de Cambridge. Él destaca, con pruebas que se imponen, que los antiguos griegos eran, en su modo de conducirse en la vida, mucho más agonistas y autónomamente motivados que los chinos de la misma época.⁸

⁷ Eric Gunderson, *Staging Masculinity: The Rhetoric of Performance in the Roman World*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

⁸ Geoffrey E. R. Lloyd, *Magic Reason and Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979. Véase también su *Science, Folklore, and Ideology*, Indianápolis, Hackett, 1999. Lloyd ha tratado en extenso la clásica contraposición griegos/chinos en conferencias dictadas en la Universidad de Toronto durante 1998.

Fueron los griegos, no los chinos, los que inventaron el silogismo “dominador” para resolver sus argumentaciones; mientras que los chinos, no menos dotados, por cierto, matemáticamente, evitaban como a la peste procedimientos semejantes. Las confrontaciones decisivas difícilmente se adaptan al sentido del decoro de los chinos. ¿Acaso sus métodos de demostración hicieron que los griegos gustaran aun más de confrontar, hasta que, como en el caso de la retórica para los romanos de una época posterior, éste llegó a intensificar el sentimiento del propio Yo? ¿Acaso inventamos instrumentos para favorecer nuestras inclinaciones culturales y después nos volvemos esclavos de estos instrumentos, llegando a desarrollar progresivamente Yoes para que se adapten a ellos?

Los estadounidenses —se ha dicho— ya no son indulgentes con las manifestaciones de afecto recíproco de tiempo atrás: si se dirigen de hombres a mujeres, los primeros temen que se las tome por acoso sexual; si es hacia niños por parte de adultos, éstos tienen miedo de ser tomados por pedófilos, y todo esto es un efecto colateral de las prohibiciones legales mejor intencionadas. Un aviso pegado en un distrito escolar de California veta de modo expreso “demostrar su afecto” (¡en un listado de interdicciones que incluye “no escupir”!). ¿Estas nuevas cautelas terminarán por opacar el lado tierno del yo? Hay al menos un estudioso que piensa de este modo.⁹ ¿O bien es

⁹ Para una descripción alarmada y alarmante de la situación en los Estados Unidos, véase Noelle Oxenhandler, *The Eros of Parenthood*, Nueva York, St. Martin's Press, 2001. Vale la pena destacar que durante los cinco y seis años que trabajé como consultor de las afamadas

que la movilidad global modifica nuestros afectos, nuestra empatía por los demás? La forma del Yo no es una cuestión privada como parecía hace un tiempo.

II

En nuestros días, la cuestión de la identidad parece haber adquirido un carácter sorprendentemente *público*. Innumerables libros nos instruyen sobre cómo mejorarla: cómo evitar volvernos “divididos”, narcisistas, aislados o desplazados. Los psicólogos experimentales, por lo general tan orgullosos de su neutralidad, nos ponen en guardia contra los “errores” al juzgar el Yo, y nos advierten que nosotros por lo general “vemos” a los demás guiados por persuasiones y disposiciones permanentes, mientras que nos consideramos a nosotros mismos más sutilmente gobernados por nuestras circunstancias: es lo que ellos llaman error primario de atribución.

¿Pero el Yo no siempre fue una cuestión de interés público, moral, y hasta un tema de debate? El yo y el alma siempre han sido dos principios complementarios fundamentales en la tradición judeocristiana. La confesión de los pecados y una apropiada penitencia purificaban el alma y preservaban nuestro yo laico. Desde el punto

scuole elementari [primarias] de Reggio-Emilia nunca vi mencionado el problema de la “afectuosidad hacia los niños”, mientras que, según Oxenhandler, ésta está expresamente “prohibida” en las escuelas y en los jardines de infantes de Sonoma County, donde ella vive y trabaja.

de vista doctrinal, sobre el alma pesaba la maldición del pecado original, y nosotros sabemos, a partir de obras fundamentales acerca de la infancia, cuán importante era purgar el yo de ese pecado. La versión de Calvino del pecado original contaba con tal autoridad, que hicieron falta la ironía y el coraje de Rousseau para darle un adiós en el *Emilio*.

Pero el Yo bueno siempre animó la discusión en esa perpetua arena de debate moral laico llamada “pedagogía”. ¿La educación hace acaso más generoso el espíritu al ampliar los límites de la mente? ¿Acaso se enriquece la identidad cuando se la expone al influjo –por usar la clásica expresión de Matthew Arnold– de “todo lo mejor” que ofrece la tradición de una sociedad? La educación era *Bildung*, formación del carácter, no simple materia de estudio. Hegel consideraba que había diagnosticado la dificultad: había que inspirar a los jóvenes (o a no importa qué otros) el impulso a elevarse por sobre las necesidades inmediatas merced al estudio de la historia gloriosa de su cultura. Hegel llegó a proponer que la pedagogía “nos aliene del tiempo presente”. Hasta John Dewey, con tanta fama de pragmático, debatió en su tiempo el problema de cómo crear un yo apto para una sociedad buena.¹⁰

Ninguna generación, por lo que parece, fue nunca capaz de seguir el consejo incluido en el título de un

¹⁰ Para una interesante opinión contemporánea acerca de este perenne debate, véase Alan Ryan, “Schools: the price of ‘progress’”, reseña, publicada en la *New York Review of Books*, 48, 3, 22 de febrero de 2001, pp. 18 y ss., del libro de Diane Ravitch, *Left Back: A Century of Failed School Reforms*.

pequeño clásico escrito por James Thurber hace una generación, *Leave Your Self Alone!* ['¡Déjate en paz a ti mismo!']. Cuando escribo acerca de la identidad, ¿acaso estoy más libre de juicios de valor que todo otro autor anterior? ¿No comparto la convicción liberal de Occidente: de que la inviolada identidad personal sea la base de la libertad humana; o la singular idea estética de que nuestros Yoes se cuentan entre las más notables obras literarias creadas por nosotros, los seres humanos? Yo no estoy, por cierto, por encima de la multitud. Probablemente mi única esperanza es llegar a ser capaz de reconocer los valores en ese campo; y hasta ayudar al lector a hacerlo.

Sí, la creación y la narración del Yo son una actividad no menos pública que cualquier otro acto privado, como lo es además la crítica que se ocupa de ella.

III

¿Por qué nos representamos a nosotros mismos mediante el relato, de un modo tan natural que nuestra identidad parece ser un producto de nuestros relatos? ¿Los estudios de psicología brindan acaso una respuesta? Un valioso psicólogo, Ulric Neisser, nos ha hecho la cortesía de compilar con erudición la literatura específica en varios volúmenes de ensayos escritos por reconocidos estudiosos de la materia.¹¹ He vuelto a recorrer esos volúme-

¹¹ Véase Ulric Neisser, en Eugene Winograd (comp.), *Remembering Reconsidered* (1988); Ulric Neisser (comp.), *The Perceived Self* (1993);

nes teniendo presente nuestra pregunta: “¿Por qué la narrativa?” y aquí, a continuación, resumo mis resultados en una docena de “definiciones-relámpago” psicológicas de la identidad del “Yo”.

1. El Yo es teleológico, lleno de deseos, intenciones, aspiraciones, siempre intentando perseguir objetivos.
2. En consecuencia, es sensible a los obstáculos: responde al éxito o al fracaso, es vacilante al afrontar resultados inciertos.
3. Responde a los que se consideran sus éxitos o fracasos modificando sus aspiraciones y ambiciones y cambiando sus grupos de referencia.¹²
4. Recurre a la memoria selectiva para adaptar el pasado a las exigencias del presente y las expectativas futuras.
5. Está orientado acerca de “grupos de referencia” y “otras personas importantes” que aportan los criterios culturales con los que se juzga a sí mismo.¹³

Ulric Neisser, Robyn Fivush (comp.), *The Remembering Self* (1994); Ulric Neisser, David Jopling, *The conceptual Self in Context* (1997). Todos estos volúmenes fueron publicados por la Cambridge University Press.

¹² Un típico ejemplo de tal reorientación dialógica en la creación del yo se puede encontrar en el capítulo 3 de mi *Acts of Meaning*. Cambridge, Harvard University Press, 1991 [trad. esp.: *Actos de significado: Más allá de la revolución cognocitiva*, Madrid, Alianza, 1995]. Allí presento la descripción de una familia que discute el pasado de sus miembros.

¹³ El antropólogo Richard Shwede afirma (basado en documentación comparativa) que parecen existir tres criterios normativos o “éticos” con los que los seres humanos, sin importar su cultura, se juzgan a

6. Es posesivo y extensible, en cuanto adopta creencias, valores, devociones, y hasta objetos como aspectos de su propia identidad.
7. De todos modos, parece capaz de despojarse de estos valores y adquisiciones, según las circunstancias, sin perder su continuidad.
8. Es continuo en sus experiencias más allá del tiempo y de las circunstancias, a pesar de las sorprendentes transformaciones de sus contenidos y sus actividades.
9. Es sensible respecto de dónde y con quién se encuentra siendo en el mundo.
10. Puede dar el motivo y asumir la responsabilidad de las palabras con que se expresa, y siente fastidio si no encuentra las palabras.¹⁴

sí mismos y a los demás. Él los describe como los que se refieren a la “ética de la autonomía, la ética de la comunidad y la ética de la divinidad”. Cada uno tiene su expresión específica en distintas culturas, con distintas valoraciones para cada uno. Así, por ejemplo, las culturas asiáticas, más comunitarias, difieren notablemente de las occidentales, más orientadas hacia la autonomía: aun las primerísimas memorias autobiográficas de los adultos chinos incluyen más episodios autocríticos vinculados con la comunidad que las memorias de infancia de los adultos estadounidenses, que tienden a recordar más episodios vinculados con la autonomía. Véase Richard Shweder, “The Psychology of practice and the practice of the three psychologies”, en *Asian Journal of Social Psychology*, 3, 2000, pp. 207-222. Los datos sobre los recuerdos de infancia se encuentran en Qi Wang, “Culture effects on adults’ earliest childhood recollection and self-description”, en *Journal of Personality and Social Psychology*, en prensa.

¹⁴ Allí donde el relato del Yo usualmente se efectúa en el lenguaje corriente, este último exhibe los géneros y las modas en auge en su época. ¿El llamado “viraje interior” de la novela hizo que la

11. Es caprichoso, emotivo, lábil y sensible a las situaciones.
12. Busca y defiende la coherencia, evitando la disonancia y la contradicción mediante procedimientos psicológicos altamente evolucionados.

Este listado no es en gran medida sorprendente, no es contraintuitivo ni siquiera en sus más pequeños detalles. Pero se hace algo más interesante, si se lo traduce en una serie de reglas para narrar y escribir un buen relato. Grosso modo, así:

1. Un relato requiere una trama.
2. A las tramas les sirven los obstáculos en la consecución de un fin.
3. Los obstáculos hacen reflexionar a las personas.
4. Expón sólo el pasado que tiene relevancia para el relato.
5. Haz que tus personajes estén provistos de aliados y relaciones.
6. Haz que tus personajes se desarrollen.
7. Pero deja intacta su identidad.
8. Y mantén su continuidad, también evidente.

narración se desplazara del yo hacia su interior? ¿Y qué decir de la “explosión lexical del yo (*self*)” en la Inglaterra del siglo XVII, que abunda en composiciones reflexivas como *self-conscious*, *self-reliant*, *self-possessed* y semejantes? ¿Aparecieron estas palabras quizá como respuesta al siglo turbulento de Hobbes y Locke, de la sublevación puritana de Cromwell, de los dos reyes Estuardo destronados, de la Revolución Gloriosa? ¿El diluvio de reflexivos apareció en correspondencia con los cambios del mundo y modificó el modo en que las personas pensaban y hablaban de sí mismas?

9. Dispón a tus personajes en el mundo de la gente.
10. Haz que tus personajes se expliquen en la medida necesaria.
11. Haz que tus personajes tengan cambios de humor.
12. Los personajes deben preocuparse cuando parecen ser absurdos.

¿Deberíamos decir, en consecuencia, que todos esos estudios psicológicos sobre la identidad descubrieron el agua tibia, y que todo lo que hemos aprendido gracias a ellos es que la mayor parte de las personas ha aprendido a narrar relatos pasables, con ellos mismos como protagonistas? No hay duda de que esto sería injusto y, más allá de todo, claramente falso. Pero seguramente podríamos acusar a los psicólogos autores de esos descubrimientos de no haber sabido distinguir al bailarín de la danza, el medio del mensaje, o como quiera que se lo quiera formular. Pues el Yo de los psicólogos al final resulta poco más que un típico protagonista de un típico relato de un género típico. La heroína parte en busca de algo, encuentra obstáculos y se replantea sus metas en la vida, recuerda lo que es necesario como necesario, tiene aliados y personas por las que siente afecto, pero actúa sin perderse en este proceso. Vive en un mundo reconocible, dice lo que piensa cuando debe hacerlo, pero se muestra abatida cuando le faltan las palabras y se pregunta si su vida tiene sentido. Puede tratarse de un relato trágico, cómico, de un *Bildungsroman*, de no importa qué cosa. ¿La identidad precisa acaso de algo más que un relato razonablemente bien llevado, un relato cuyos episodios inin-

terrumpidos se vinculen entre sí (como en general las historias que se continúan, o las líneas de precedentes en el derecho)?

Tal vez nos hallamos frente a otro dilema del tipo de “el huevo o la gallina”. ¿Nuestro sentido de identidad es la *fons et origo* de la narrativa, o es el humano talento narrativo el que le confiere a la identidad la forma que ha asumido? Pero tal vez es una simplificación excesiva. Un viejo adagio de la lingüística reza: “Pensar sirve para hablar”; llegamos a pensar en cierto modo para podernos expresar en la lengua que aprendimos a usar, lo que por cierto no quiere decir que *todo* el pensamiento esté formado con el fin exclusivo de la palabra. Dan Slobin, valioso experto y maduro investigador de la influencia recíproca entre pensamiento y lenguaje, se expresa de este modo afortunado:

No es posible verbalizar la experiencia sin asumir una *perspectiva*, y [...] el lenguaje en uso favorece estas perspectivas particulares. El mundo no presenta “eventos” por codificar en el lenguaje. Antes bien, en el proceso de hablar y en el de escribir las experiencias se transforman, filtradas mediante el lenguaje, en *eventos verbalizados*.¹⁵

¹⁵ Dan I. Slobin, “Verbalized events: a dynamic approach to linguistic relativity and determinism”, en *Current Issues in Linguistic Theory*, 198, 2000, p. 107. Este estudio también fue publicado en el volumen a cargo de Susanne Niemeier y René Dirven, *Evidence for Linguistic Relativity*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin, 2000.

Seguramente la identidad puede ser concebida como uno de esos “eventos verbalizados”, una especie de “metaevento” que ofrece coherencia y continuidad a la confusión de la experiencia. Pero el uso del lenguaje –sobre todo su uso en la creación del Yo– no recibe de por sí forma del lenguaje, sino antes bien de la narrativa. ¿Es esto tan sorprendente? Los físicos llegan a pensar en los términos de esos garabatos que enciman en las pizarras. Los músicos son tan buenos para pensar musicalmente que el director Dimitri Mitropulos (según un violoncelista de su orquesta) solía recorrer una y otra vez canturreando de atrás para adelante una pieza musical completa, hasta el punto de que, creía, la orquesta se había equivocado. ¿Acaso nosotros somos menos capaces cuando tratamos de decidir retrospectivamente si, al fin de cuentas, “es éste el tipo de personas que queremos ser”?

IV

La mayor parte de las personas nunca llega a redactar una autobiografía con todas las de la ley. Antes bien, el relato del Yo en general es provocado por episodios ligados a algún interés de más largo aliento. Aunque esté vinculado a sucesos específicos, o sea provocado por éstos, usualmente presupone esos intereses a largo plazo, a escala más amplia: grosso modo como en la historiografía el registro de acontecimientos específicos en forma de *annales* ya está de algún modo determinado o plasmado por una *chronique* más vasta que, a su vez, lleva la impronta de una *histoire*

omnicomprensiva. El relato de una batalla da por descontada la existencia de una guerra y, a su vez, ésta da por descontada la idea aun más amplia de Estados nacionales en conflicto y de un orden mundial.

Ninguna autobiografía es completa, sólo se la puede terminar. Ningún autobiógrafo puede sustraerse a la pregunta: ¿de qué Yo trata la autobiografía, desde qué perspectiva está compuesta y para quién? La autobiografía que efectivamente escribimos no es más que una *versión*, un modo de conseguir la coherencia. La autobiografía también transforma al escritor experimentado en un *Doppelgänger* y a sus lectores en mastines. ¿Cómo puede una autobiografía, en no importa qué versión, alcanzar un punto de equilibrio entre lo que efectivamente hemos sido y lo que hubiéramos podido ser? Y sobre este supuesto equilibrio jugamos con nosotros mismos. Una amiga y vecina, buena periodista y escritora comprometida, a la par de mí, en la escritura de una autobiografía, respondió de este modo a mis dudas: “Por mi parte, ningún problema: yo soy fiel a la memoria”. Y sin embargo era conocida localmente como una deliciosa fabuladora que, para usar las palabras de un conciudadano ingenioso, “era capaz de presentar un paseo de compras en Vattelapesca como una visita a la antigua Roma”. Como ella, nosotros continuamente balanceamos lo que ha sido con lo que habría podido ser; y por añadidura no nos damos cuenta, y es una suerte, del modo en que lo hacemos.

La autobiografía literaria, aun con todas sus trampas, puede darnos no pocas lecciones acerca de qué dejamos implícito en las descripciones más breves y espontáneas,

ligadas a episodios, que damos de nosotros mismos. Inclusive nos puede dar alguna advertencia en mérito a la idea criptofilosófica que un escritor tiene de la naturaleza del Yo. Y no se trata de una cuestión ociosa.

Un libro reciente pone en viva evidencia este punto. Se trata de *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing* [Memoria y narrativa: el tejido de la biografía], meditada obra de James Olney.¹⁶ El autor se ocupa especialmente del ascenso y la declinación de la forma narrativa en las descripciones de sí mismos, y de por qué, en épocas recientes, empezó a perder atractivo para los autobiógrafos literarios, aunque no puedan sustraerse cuando hablan de sí mismos de manera más episódica y espontánea.

Él toma en consideración a cuatro famosos autobiógrafos, cuyas obras cubren más de un milenio, a partir de San Agustín, cuyas *Confesiones* abrieron en la práctica el género autobiográfico en el siglo IV, para concluir con Samuel Beckett. San Agustín ve en su propia autobiografía una búsqueda de su vida verdadera, de su verdadero yo, y la concibe como orientada a descubrir la memoria verdadera, la realidad. Para él nuestra vida verdadera es la que nos es dada por Dios y la Providencia, y el irrepetible orden inherente a la narración refleja la forma natural de la memoria, la forma más fiel, al ser dada por la Providencia. La memoria refleja el mundo real, y San Agustín acepta la narración como su medio. El suyo es

¹⁶ James Olney, *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

un “realismo narrativo” y el Yo que emerge es el don de la Revelación, hecho fermentar por la Razón.

Compárese, en el siglo XVII, a Giambattista Vico, que sigue a San Agustín en la parábola histórica de Olney. Las reflexiones de Vico acerca de los poderes de la mente misma lo indujeron a mirar con recelo el realismo narrativo de San Agustín. Para él una vida se crea con los actos mentales de aquellos que la viven, no con un acto de Dios. Su semejanza a un relato es obra nuestra, no de Dios. Vico acaso fue el primer constructivista radical, aunque fuera protegido por un racionalismo que lo ponía al resguardo del escepticismo que normalmente se asocia a dicha posición radical.

Un siglo más tarde hallamos a Jean-Jacques Rousseau, quien, puesto en guardia por las reflexiones de Vico y estimulado por el nuevo escepticismo de su época revolucionaria, se dedicó a levantar nuevas dudas respecto del realismo narrativo estable e inocente de San Agustín. Las *Confesiones* de Rousseau tienen la impronta de un vivaz escepticismo. Es verdad: son los actos mentales y no la Providencia los que dan forma a una autobiografía; pero Rousseau se mofa también de nuestros actos mentales: de sus locuras pasionales y de su utilización al servicio de la vanidad. Para él las autobiografías se vuelven, en cierta medida, más semejantes a juegos de sociedad que a búsquedas de una verdad superior, y probablemente ésta sea la razón por la que él apenas toleraba ideas como la del pecado original. El respeto por la razón de Vico es transformado por él en un escepticismo asaz lamentable e impío.

Con un salto de dos siglos llegamos a Samuel Beckett y a nuestra época. Beckett concuerda con Vico en su razonado rechazo del realismo narrativo de San Agustín y simpatiza aun más con el irónico escepticismo de Rousseau. Pero rechaza explícitamente la narración como reflejo de un orden inherente a la vida. Es más, niega la idea misma de que exista un orden inherente a la vida. Él asigna con resolución el primado a la imaginación: su misión es liberar la biografía (y la literatura) de la camisa de fuerza narrativa. La vida es problemática, no se la puede constreñir en géneros convencionales. Así, aun en sus dramas casi autobiográficos, como *Esperando a Godot*, propone problemas, más que resolverlos. Para él, la caza es mejor que la presa: no nos hagamos acunar por la ilusión de la narrativa.

Cada uno de ellos –San Agustín, Vico, Rousseau, Beckett– es hijo de su época histórica: cada uno cultiva una imagen nueva de la infancia, rechazando la que para él se volvió caduca. En los comienzos, para San Agustín el Yo es el producto de la narración guiada por la Revelación, que muestra la obra de Dios; cuando llegamos a Beckett, un milenio más tarde, la narración de sí mismos es una simple *façon d'écrire*, un nudo corredizo fabricado por el hombre, que estrangula la imaginación. Para todos ellos el problema de la identidad, de su naturaleza y origen, era una cuestión de profundo interés y debate, un debate que no parece haberse atenuado en el transcurso de un milenio, aunque la problemática se haya modificado radicalmente. ¿Por qué Tomás de Kempis dio a su descripción de la identidad monástica el título de

Imitatio Christi? ¿Acaso quería promover el realismo narrativo de San Agustín, proponiendo como modelo auténtico el individuo que se sacrifica representado por Cristo? ¿Y los monjes y monjas de ese se tiempo, estaban convencidos de que sus Yoes en verdad eran imitaciones de Cristo? Cuando se lee a Tomás con ojos modernos, nos parece lisa y llanamente un reclutador que magnifica el tipo de identidad que podría ganarle novicios a la vida monástica, o justificar su permanencia. En todo su estimulante librito, lo que se pone en confrontación es el yo egoísta y secular. Lo mismo parece valer para todas las disquisiciones acerca de la identidad. De algún modo indirecto, éstas también apuntan a hacer la propaganda de la identidad *adecuada*, y toda época muestra su propia versión de esta comparación.

¿Y valdrá lo mismo aun para el metafórico “cuarto propio” de Virginia Woolf, su nuevo llamamiento feminista para cambiar la concepción que las mujeres tienen de su identidad? ¿Y *En el camino* de Jack Kerouac estaba orientado a reducir la intensidad teleológica del estilo propio de su generación al crear y contar el Yo?

La descripción que James Olney brinda de las grandes innovaciones en la concepción de la identidad es brillante. Sólo lamentamos que él no haya explorado más a fondo la lucha que cada uno de sus heroicos autores hubo de llevar adelante en su propia época: San Agustín contra la ciega fe de los cristianos, Rousseau contra un opresivo *Ancien Régime*, Vico contra el espíritu del Iluminismo y Beckett contra el realismo literario. Los cuatro evidentemente dieron forma a nuevas imágenes de la identidad. Pero a la par

de éstas, ninguna imagen de la identidad alcanza jamás un monopolio.

Haremos bien al indagar sus motivos.

V

Una narración creadora del Yo es una especie de acto de balance. Por una parte, debe crear una convicción de autonomía, persuadirnos de que tenemos una voluntad propia, una cierta libertad de elección, un cierto grado de posibilidades. Pero también debe ponernos en relación con un mundo de otras personas, con familia y amigos, con instituciones, el pasado, grupos de referencia. Pero, al entrar en relación con la alteridad, queda implícito un compromiso con los demás que obviamente limita nuestra autonomía. Parecemos virtualmente incapaces de vivir sin ambas cosas, la autonomía y el compromiso, y nuestras vidas buscan equilibrarlas. Y así también sucede con los relatos del Yo que nos narramos a nosotros mismos.

Pero no todos lo logran. Tomemos por ejemplo a un cierto Christopher McCandless, un joven de veintitrés años cuyo cadáver fue hallado hace varios años en un ómnibus abandonado en las colinas desoladas de Alaska. Entre sus pobres pertenencias se encontraron algunos fragmentos autobiográficos que narran la historia de una "identidad radicalmente autónoma que terminó mal".¹⁷ "Enfrentar

¹⁷ Paul John Eakin: para su feliz expresión véase su *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, ob. cit., p. 45.

las cosas solo” era su ideal, y la invitación de Thoreau a “simplificar, simplificar” fue entendida por él en el sentido de no depender de nadie, de aspirar a una autonomía absoluta. Y el relato de sí mismo se adaptaba bien a esta fórmula: vivió al final de sus últimos días en la zona más remota de Alaska, alimentándose tan sólo de plantas comestibles, y murió de hambre después de tres meses. Poco antes de morir, se preocupó por hacerse un autorretrato, cuyo negativo se encontró en su máquina fotográfica. Allí se ve al joven sentado, con una mano levantada y un panfleto escrito en letra de imprenta en la otra: “Tuve una vida feliz y agradezco al Señor. Adiós, y que el Señor los bendiga a todos”. Sobre la madera terciada que cerraba una de las ventanillas del ómnibus que habría de ser su último refugio, había trazado este mensaje: “Durante dos años recorre la tierra [...]. Absoluta libertad. Un extremista. Un viajero esteta cuya casa es *la ruta* [...]. Ya no es envenenado por la civilización de la que huye, y camina solo sobre la tierra para *perderse* en el *desierto*”.

Al final, también el pobre Christopher McCandless advirtió una suerte de compromiso con los demás, un compromiso ofrecido —préstese mucha atención— como un acto de libre voluntad. Mientras yacía solo, muriendo de hambre, todavía se sintió impulsado a invocar la protección de Dios sobre aquellos que él había rechazado: un acto de gracia, de compensación. Después murió, acaso con nostalgia, acaso con amargura. En su propio relato, ¿era una víctima o un vencedor? Hace una generación, el gran Vladimir Propp¹⁸ demostró cómo los personajes y los sucesos del

¹⁸ Vésac nota 1, capítulo 1.

cuento maravilloso operan como funciones en las tramas narrativas: no tienen una existencia propia. ¿Qué función cumplió la acción final del pobre Christopher en su historia, y cómo se la contó a sí mismo?

En una época conocía a un joven doctor que, desilusionado por la monotonía de su práctica privada y tras haber sabido de la organización Médicos sin Fronteras, comenzó a leer sus publicaciones y a recolectar dinero a su favor durante las reuniones de la asociación médica de su distrito. Por último viajó a África, donde ejerció la medicina durante dos años. A su regreso, le pregunté si había cambiado. “Sí –me contestó– mi vida ahora es toda de una pieza”. ¿Toda de una pieza? ¿Dividida entre dos continentes? Sí, porque ahora mi amigo médico no sólo practica la medicina allí donde se había iniciado, sino que también indaga la turbulenta historia de la ciudad que él dejó para ir a África a conocer mejor las fuentes de su insatisfacción, para conciliar mejor su autonomía con su compromiso por una ciudad que él incluye en el más amplio mundo al que había aspirado. Al hacer eso, creó un Yo vital. ¡E inclusive sumó como aliados de su empresa a los más potentados de su ciudad!

Pero entonces, ¿de qué modo podemos equilibrar la autonomía y el compromiso en nuestro sentido de identidad –por no hablar de hacer de todo esto una pieza–? Había estudiado el asunto como psicólogo, en el modo indirecto usual en nosotros los psicólogos, y como es debido había contribuido con mi capítulo a uno de los volúmenes de Neisser antes mencionados. Pero, en cierto modo, el equilibrio resulta más claro en la simple con-

versación cotidiana. Así, ocasionalmente interrogué al respecto a varias personas, cuando el tema parecía apropiado: amigos, gente con la que trabajo, conocidos que se me hicieron familiares. No hago más que interrogarlos directamente sobre ellos mismos ni bien el tema del equilibrio parece ser natural. Una de estas personas era una colega, una mujer joven fuertemente comprometida en la representación de menores al sostén de sus padres durante las causas relacionadas con paternidad. Le pregunté cómo había llegado a ese trabajo, que parecía congeniar perfectamente con ella. Ella contestó que me iba a mandar un e-mail, y aquí tenemos lo que me escribió:

Fue una cosa en cierto modo involuntaria. Me había graduado en Stanford con un *Bachelor of Arts* en inglés y escritura creativa, y no tenía intenciones de dedicarme a la enseñanza o la edición, etc., pero algo quería hacer [...] para mejorar la vida de los niños pobres. Por una particular coincidencia de circunstancias (que sería demasiado largo y aburrido exponer) obtuve una residencia en la Community Legal Aid Society de Wilmington, en Delaware, donde trabajé en estrecho contacto con un abogado que representaba a padres (a menudo disminuidos mentales) en causas de maltrato y negligencia. Ese trabajo me atrajo inmediatamente. Por sobre todas las cosas, me sorprendía la fuerza de esos padres frente a un ambiente terriblemente hostil, pero también el hecho de que nadie estaba allí para escucharlos. Cuando se topaban con alguien (el abogado con que trabajaba o yo misma) realmente interesado en escucharlos, con frecuencia no lograban confiar en esa relación, y eso, a su vez,

hacía difícil representarlos (legalmente) con eficacia. Tras haber trabajado yo misma mucho para “encontrar mi voz”, y haber tenido de primera mano la experiencia de cuánto puede sanar e inclusive transformar la relación con alguien que en verdad te escucha, me sentí en relación estrecha con estos padres, a pesar de lo distinto de nuestros ambientes de proveniencia, etc. Así, a fin de cuentas, se trata de una continuación de mi más profundo y personal interés.

Tanto el médico, como mi colega abogada de menores habían llegado a un punto muerto: aburridos y descontentos, liquidaban rutinariamente sus previsibles obligaciones para liberarse de compromisos contraídos con anterioridad. La escuela de medicina, después la residencia, después la práctica privada en una ciudad de provincias. La joven de buena familia con inclinaciones literarias, que concurre a la universidad y más tarde sale a enseñar inglés en el liceo. Los dos describían parábolas trazadas por un compromiso convencional, tomado en edad joven. Ni uno ni otra tenían necesidades materiales, no tenían necesidad de continuar. Los dos preveían incluso demasiado claramente el paso que seguirían, como si la posibilidad fuera obliterada por la tajante previsibilidad de lo que les esperaba.

El compromiso en esas condiciones es una narración que nos recuerda los relatos judiciales discutidos en el capítulo anterior. Aquél es dominado por las obligaciones creadas por lo anterior en la vida de uno. Los graduados en medicina pasan a la residencia y después a la práctica: acaso la práctica en la ciudad natal aporta un

estímulo por fuera de la convención. Las circunstancias cambian. El balance entre compromiso y autonomía ya no satisface, a medida que se acota la gama de posibilidades. El relato de sí mismos parece faltar en esos imaginarios mundos posibles generados por la fantasía (y cultivados por los dramaturgos y los novelistas).

Estas fases de la vida podemos concebirlas de distintos modos, que nos resultan familiares desde los capítulos anteriores. Por ejemplo, podemos verlas como afines a esos períodos en que la situación maduró por una decisión judicial que marcó una época. Y, como las decisiones que marcan una época, en que un principio doctrinal anterior se amplía para tener en cuenta nuevas condiciones, los cambios de dirección en una vida honran de una manera nueva una antigua aspiración. La asistencia médica no se dirige sólo a quien no está en riesgo y a las personas familiares de la ciudad en que uno nació, sino a los desheredados y a los oprimidos más allá de un horizonte cuya existencia antes no se conocía. O bien hacemos correr la voz de que nos hemos creado entre aquellos que necesitan que los defendamos, y no sólo a los que la encontrarían por las vías habituales y por su cuenta. En cuanto al pobre Christopher McCandless, si la autonomía es un bien, entonces lo máximo es la autosuficiencia total. O bien podemos concebir los puntos de giro en el relato de nosotros mismos antes como una *peripéteia* generada por sí misma, llegados al punto en que haber enfrentado problemas en el pasado suscitó problemas que le son propios.

La verdad desnuda es que a menudo se encuentran autobiografías, escritas o contadas espontáneamente duran-

te una conversación, carentes de puntos de giro. Y casi siempre se las acompaña con observaciones como: “Me volví una mujer nueva”, o “Encontré una nueva voz”, o “Era otra persona cuando me fui”. ¿Estos virajes forman parte acaso de la adolescencia, como un *Sturm und Drang*? Tal vez sea así, aunque por cierto no son un producto de la juventud, porque estos virajes acontecen con frecuencia más tarde en la vida, especialmente cuando se acerca el momento de jubilarse. Puede ser que las famosas “fases de la vida” de Erik Erikson, con su marca distintiva de un desplazamiento de intereses de la autonomía a la competencia, a la intimidad y finalmente a la continuidad, ofrezcan el espacio escénico para nuestros virajes autobiográficos.

Ciertas culturas parecen tratarlos ritualmente, como *rites de passage*, y muchas veces éstos son bastante dolorosos o extenuantes como para dar idea acabada de ello. Un muchacho entre los bosquimanos Kung es sometido a un ceremonial doloroso (que incluye restregar cenizas calientes sobre heridas recién abiertas en los carrillos, que mañana serán las orgullosas cicatrices de la virilidad) tendente a señalar su salida de la infancia. Ahora está listo para ser un cazador o rechazar los modos de la infancia. Se lo hace participar, además, en una cacería y se saluda con mucho entusiasmo el papel que desempeña en la muerte de una jirafa o cualquier otro animal que sea atrapado por los cazadores. El rito de pasaje no sólo estimula sino que legitima el cambio.¹⁹

¹⁹ El trauma inadvertido muchas veces produce virajes abruptos y profundos en la narrativa del Yo, pero éstos contrastan de modo

Pero los puntos de giro no están convencionalizados solamente en los *rites de passage* o en las fases de la vida de Erikson. El relato de sí mismos (si puedo repetirlo) se produce de fuera hacia dentro, tanto como de dentro hacia fuera. Cuando las circunstancias nos dejan preparados para el cambio, nos dirigimos a otros que han pasado por uno, y nos volvemos accesibles a nuevas tendencias y nuevos modos de vernos a nosotros mismos en el mundo. Lee-mos novelas con renovado interés, vamos entre la gente, escuchamos con mayor disposición. Los abogados fastidiados de la rutina de fusiones y juicios de violación de derechos de autor manifiestan un nuevo interés por las actividades de la Unión por las Libertades Civiles. Una prometedora y descontenta Jane Fonda, como ella misma declara, empieza a leer la “nueva” literatura feminista para tratar de entender el divorcio que acaba de sufrir. Es más, el mismo feminismo propone versiones cambiantes de la identidad de las mujeres: de la conciencia femenina de una Willa Cather o una Katherine Mansfield al feminismo de protesta de una Simone de Beauvoir o una Germaine Greer, a las feministas de la “igualdad” de hoy.

La construcción del yo a través de su narración no conoce fin ni pausas, probablemente hoy más que nun-

tajante con el cambio ordenado y sostenido por la comunidad de los *rites de passage*. Típico del trauma es alienar y aislar a quienes lo han sufrido. Las víctimas de estupro, por ejemplo, suelen estar tan afligidas por el sentimiento de vergüenza y culpa que no se atreven a encontrarse con su comunidad. Reciben un gran alivio de la terapia de grupo, junto con otras víctimas, en las que descubren que también sufren de su mismo sentimiento de aislación.

ca. Es un proceso dialéctico, un acto de equiparación. Y a pesar de los sermones que decimos para reconfirmarnos lo que creemos sobre las personas que nunca cambian, éstas cambian, vuelven a equilibrar su autonomía y sus compromisos, casi siempre de una forma que hace honor a lo que eran en el pasado, El decoro de la creación del Yo ahorra, a la mayor parte de nosotros, esos tipos de creación del yo desenfrenadamente aventurosos, que fueron la ruina de Christopher McCandless.

VI

¿Qué se puede decir como conclusión sobre el arte narrativo de la creación del Yo?

Sigmund Freud, en un interesante libro demasiado poco leído,²⁰ observó que cada uno de nosotros se parece bastante a un “reparto de personajes” de una novela o una obra de teatro. Los novelistas y los dramaturgos —observa él— construyen sus obras descomponiendo su propio reparto interior, poniendo estos personajes en escena o en la página para explicar sus relaciones recíprocas. Éstos pueden ser percibidos en las páginas de cada autobiografía. Llamar “personajes” a nuestras múltiples voces interiores es quizás una exageración literaria. Pero ellas están y se hacen oír, tratan de arribar

²⁰ Sigmund Freud, *Delusion and Dream: An Interpretation in the Light of Psychoanalysis of “Gradiva”, a Novel by Wilhelm Jensen*. Boston, Beacon Press, 1956 [trad. esp.: *El chiste y su relación con lo inconsciente. El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931].

a un acuerdo entre sí y, de vez en cuando, disputan. Una construcción narrativa del Yo de un alcance considerable tratará de hablar en nombre de todos; pero nosotros ya sabemos que no existe una sola buena historia para todos los usos que sea capaz de hacerlo. ¿A quién se la narran, y con qué finalidad? Además, somos demasiado hamléticos para crearla toda de una vez, en bloque, demasiado desgarrados entre lo familiar y lo posible.

Pero nada de todo esto parece desalentarnos. Seguimos construyéndonos a nosotros mismos por medio de narraciones. ¿Por qué es tan esencial la narrativa, por qué necesitamos de ella para definirnos? Trataré este tema al final, pero permítaseme una simple consideración ahora. El talento narrativo es rasgo distintivo del género humano tanto como la posición erecta o el pulgar opuesto. Parece que es nuestro modo “natural” de usar el lenguaje para caracterizar esas omnipresentes desviaciones del estado previstas de las cosas, que es el rasgo distintivo de una cultura humana. Ninguno de nosotros conoce la exacta historia evolutiva de su origen y supervivencia. Pero lo que sabemos con seguridad es que ese talento es irresistible, en tanto medio para comprender la interacción entre los hombres.

He afirmado que creamos y recreamos la identidad mediante la narrativa, que el Yo es un producto de nuestros relatos y no una cierta esencia por descubrir cavando en los confines de la subjetividad. Y a esta altura está demostrado que sin la capacidad de contar historias sobre nosotros mismos no existiría una cosa como la identidad. Pero para ello permítaseme presentar la documentación respecto de este punto.

Existe una patología neurológica llamada *dysnarrativia*,²¹ que es una grave lesión de la capacidad de relatar o comprender historias. Está asociada a neuropatías como el síndrome de Korsakov o el mal de Alzheimer. Pero es más que una disminución de la memoria del pasado, que ya de por sí disgrega radicalmente el sentido de identidad, como dejó claro la obra de Oliver Sacks.²² Sobre todo en el síndrome de Korsakov, en el que además de la memoria disminuye drásticamente la afectividad, el sentido de identidad virtualmente desaparece. Sacks describe a uno de sus pacientes gravemente aquejado por el síndrome de Korsakov como “vacío, carente de alma”.²³

Uno de los síntomas más característicos de tales casos es la pérdida casi total de la capacidad de leer el pensamiento ajeno, de comprender lo que los demás podrían pensar, sentir, hasta ver. Los enfermos parecen haber perdido el sentido de sí mismos, pero también el sentido del otro. Un agudo crítico de la autobiografía, Paul John Eakin, al comentar estas publicaciones, considera estos documentos como una postrera demostración de que la identidad tiene un carácter profundamente relacional, que el Yo, como se destacó anteriormente, también es el

²¹ Eakin, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, ob. cit., p. 128.

²² Oliver Sacks, *Awakenings*, Londres, Duckworth, 1973 [trad. esp.: *Despertares*, Barcelona, Muchnik, 1988].

²³ Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*, Nueva York, Harpers, 1987, p. 113 [trad. esp.: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Muchnik, 1991].

Otro. Son éstos los pacientes que sufren de la que antes llamé *dysnarrativia*.

La teoría que surge de esto es que la *dysnarrativia* es mortal para la identidad. Eakin cita la conclusión de un estudio inédito de Young y Saber: “los individuos que han perdido la capacidad de construir narraciones han perdido su yo”.²⁴ La construcción de la identidad, parece, no puede avanzar sin la capacidad de narrar.

Una vez dotados con esta capacidad, podemos producir una identidad que nos vincule con los demás, que nos permita volver a recorrer selectivamente nuestro pasado, mientras nos preparamos para la posibilidad de un futuro imaginado. Pero las narraciones que nos contamos a nosotros mismos, que construyen y reconstruyen nuestro Yo, abrevan en la cultura en que vivimos. Por más que podamos asignar a un cerebro la tarea de funcionar para conseguir nuestra identidad, ya desde el principio somos expresiones de la cultura que nos nutre. Pero la cultura a su vez es una dialéctica, llena de narraciones alternativas acerca de qué es el Yo, o qué podría ser. Y las historias que contamos para crearnos a nosotros mismos reflejan esa dialéctica.

²⁴ Eakin, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, ob. cit., p. 124. Eakin hace referencia a un ensayo inédito de Kay Young y Jeffrey L. Saber, *The neurology of narrative*, presentado en una sesión sobre “Autobiografía y neurociencias” de la Modern Languages Association Convention, Nueva York, 29 de diciembre de 1995.

4. ¿Por qué la narrativa?

I

Hay una verdad que aun sin mi laboriosa recopilación de documentos es, sin más, obvia. La narrativa, si bien es un evidente placer, es una cosa seria. En el bien y en el mal, es nuestro instrumento preferido, quizás inclusive obligado para hablar de las aspiraciones humanas y de sus vicisitudes, las nuestras y las de los demás. Nuestras historias no sólo cuentan, sino que imponen a lo que experimentamos una estructura y una realidad irresistible; y además una actitud filosófica. De hecho, por su misma naturaleza, los relatos dan por descontado que nosotros, sus protagonistas, somos libres, a menos que estemos atrapados por las circunstancias. Y asimismo dan por descontado que las personas saben cómo es el mundo, qué se puede esperar de él, así como qué se espera de ellos. Con el tiempo, la vida llega no tanto a imitar al arte como a aliarse con él. Es “gente habitual que hace las cosas habituales en lugares habituales por razones habituales”. Hace falta una aparente fractura en este terreno de lo habitual para hacer que eche a andar la rica dinámica de la narrativa: cómo afrontarla, dominarla, volver a llevar las cosas por los carriles familiares.

La narrativa es un arte profundamente popular, que manipula creencias comunes respecto de la naturaleza de la gente y de su mundo. Está especializada en lo que es, o se supone que es, dentro de una situación de riesgo. Contar historias es nuestro instrumento para llegar a un acuerdo con las sorpresas y lo extraño de la condición humana. Como también con nuestra imperfecta comprensión de esta condición. Las historias hacen menos sorprendente, menos arcano, lo inesperado, le dan un aura análoga a la cotidianidad. “Es extraña esta historia, pero tiene un sentido, ¿no es cierto?” ¡Decimos estas cosas incluso cuando leemos el *Frankenstein* de Mary Shelley!

El dominarla probablemente es un medio fundamental para mantener la coherencia de una cultura. A fin de cuentas, la cultura prescribe nuestras ideas de lo habitual. Pero, dada la indocilidad humana y las imperfecciones del control social, no siempre prevalece lo que se espera. Engañamos, seducimos, no respetamos nuestros compromisos. Las infracciones y las aberraciones no serán agradables, pero por cierto no son inesperadas. La condición humana a pequeña escala es demasiado incierta, y las ganas, demasiado impelentes en aquellas horas de la siesta. Así, las historias se refieren a las cosas en pequeña escala. No sostienen ninguna moral general explícita; se limitan a implicarla; hasta que un abogado mete sus manos en ella para demostrar que, basado sobre el precedente, ésta viola el artículo IV, inciso 3 de algún estatuto codificado. Ésta es acaso la razón por la que tantos clientes consideran que el procedimiento judicial es tan insoportable.

Las transgresiones de lo habitual, una vez dominadas narrativamente, llevan la impronta de la cultura, no una marca de calidad de las revistas para consumidores, sino una aprobación en la forma de: "Ah, acá tenemos de nuevo la vieja historia". Una vez ennoblecidas como género o como "trasto viejo", devienen legitimadas e interpretables como transgresiones o infortunios o errores de juicio humano: el hijo ingrato, el cónyuge infiel, el sirviente ladrón. Devienen lo imprevisible del repertorio y nosotros nos hacemos consolar por la persuasión de que no hay nada nuevo bajo el sol. Así, las infracciones devienen *nuestras* infracciones, la lista de pecados mortales y veniales del católico, los mandatos de la Corte Real para el inglés, la prohibición familiar.

Pero, como ya he observado, la cultura no se da toda en una pieza, y tampoco su patrimonio de historias. Su vitalidad reside en su dialéctica, en su exigencia de llegar a un acuerdo con opiniones contrarias, con narraciones de índole conflictiva. Damos oído a muchas historias y las tomamos por usuales aun cuando están en conflicto entre sí. Comprendemos la inexorable prohibición formulada por Creón que impide sepultar a Polinices, su sobrino traidor, pero también comprendemos a Antígona, que desafía a Creón para dar sepultura a su hermano muerto. Es el conflicto entre el soberano vengativo y la hermana fiel. ¿Cómo resolverlo? Luego, una historia de repertorio para situar más fácilmente el conflicto: Antígona y su hermano Polinices son el fruto de la trágica unión de Edipo con su madre, Yocasta. ¿Qué puede derivar de ello, más que la catástrofe? Antígona es con-

denada a muerte por Creón: el orden político debe prevalecer. Y, en rápida sucesión, la mujer y el hijo de Creón, prometido de Antígona, se dan muerte por el dolor y la vergüenza. El genio de Sófocles ha transformado una situación que hiela la sangre en una “ineluctabilidad comprensible”.

A dos milenios de distancia todavía estamos fascinados por *Antígona* y la actualizamos continuamente. Jean Anouilh dio una versión de ella que subió a escena en París durante el último año de la ocupación alemana, con un Creón que era la caricatura de un dictador moderno y una Antígona que era un transparente disfraz de Mariana/Juana de Arco. Tan irresistible, tan antiguo es el dilema de Antígona que los ocupantes nazis no osaron prohibirla por temor al ridículo. Toda París rebasó el teatro; no se encontraban ni siquiera entradas de pie. Una nota personal: los *maquis* con los que estábamos en contacto en París nos enviaron irónicos mensajes clandestinos a Londres respecto de los oficiales alemanes que lloraban en la sala. Pero yo también lloré durante la función algunos meses más tarde, cuando nuestra unidad de “guerra psicológica” finalmente llegó a París liberada. ¡La obra se representó un año más!

El gran teatro, como los mitos de fundación, no presenta modelos a imitar, sino impresionantes transgresiones de lo habitual que deben ser comprendidas, de algún modo dominadas, incorporadas a una tradición cultural. ¿Imitar al *prince* de Dinamarca, o a Agamenón, o al joven capitán de *El huésped secreto* de Conrad? ¿Pobre McCandless, que imitó *Walden* hasta morir en soledad!

El gran teatro, la gran narrativa, en oposición al puro entretenimiento, cumple una función peligrosa, y nosotros avanzamos lo suficiente en nuestro análisis como para considerar este punto de cerca.

La cultura humana, *sin importar* de qué tipo, es por naturaleza una solución dada a la vida en común no menos que, de modo más oculto, una amenaza y un desafío a quienes viven en su ámbito. Para sobrevivir, una cultura necesita medios para resolver los conflictos de interés inherentes a la vida en común. Uno de estos medios son los sistemas de intercambio (para usar el viejo término de Lévi-Strauss): mis servicios por tus bienes o por tu respeto o alguna otra cosa. Distinto es el “juego serio” (tomo prestada la feliz expresión de Clifford Geertz): modos de representar y remover exterminadores conflictos de deseos en un elaborado ritual, como en la famosa riña de gallos de Java, descrita con tanta vivacidad por Geertz. O, a falta de otra cosa, inventamos un sistema jurídico y le damos presumiblemente a cada uno su *day in court*.

Ninguna cultura humana puede actuar sin algún medio para tratar los desequilibrios previsibles o imprevisibles inherentes a la vida en común. Aparte de todo lo demás, lo que una cultura debe hacer es escoger medios para mantener refrenados intereses y aspiraciones incompatibles. Sus recursos narrativos —cuentos populares, historias anticuadas, su literatura en evolución, incluso sus tipos de chisme— sirven para convencionalizar las desigualdades que aquélla genera, manteniendo refrenados sus desequilibrios y sus incompatibilidades.

II

Mediante la narrativa construimos, reconstruimos, en cierto sentido hasta reinventamos, nuestro ayer y nuestro mañana. La memoria y la imaginación se funden en este proceso. Aun cuando creamos los mundos posibles de la *fiction*, no abandonamos lo familiar, sino que lo subjuntivizamos, transformándolo en lo que hubiera podido ser y en lo que podría ser. La mente del hombre, por más ejercitada que esté su memoria o refinados sus sistemas de registro, nunca podrá recuperar por completo y de modo fiel el pasado. Pero tampoco puede escapar de él. La memoria y la imaginación sirven de proveedores y consumidores de sus recíprocas mercaderías.

El derecho es fascinante porque aspira a buscar en el pasado y en la memoria para determinar si un caso presente es o no un modelo, un recurso de lo que se prescribió en el pasado. Pero usualmente su dialéctica en evolución impide que una cultura caiga víctima de este imposible ideal mnemónico. El sistema separados-pero-iguales de ayer se vuelve el relato de opresión de hoy. Y también el pasado se redefine, como cuando en el caso Brown los jueces citan con aprobación una decisión de la Corte Real de 1772 en el caso Somerset, donde se declara que un esclavo negro, escapado y después capturado y deportado de los Estados Unidos a Inglaterra por su patrón, un hombre del Sur, no podía ser vuelto a esclavizar en suelo inglés porque en ese país no existían "estatutos munici-

pales” que autorizaran expresamente la esclavitud; la condición natural de ese hombre era la libertad. No se puede dejar de admirar esta cita del juez supremo Warren en la histórica opinión que pronunció sobre el caso Brown. Pero admiro aun más su fantasía y su intuición al ver la afinidad de ese caso con la cuestión de decidir si las escuelas separadas pero iguales violaban la cláusula de igual protección de la Constitución de los Estados Unidos, documento redactado diecisiete años después de que Lord Mansfield, el “Lord High Chancellor”, hubiera vuelto a poner en libertad a Somerset.

La ficción narrativa crea mundos posibles, pero extrapolados del mundo que conocemos, por más alto que puedan elevarse por sobre aquél. El arte de lo posible es un arte peligroso. Debe tener en cuenta la vida tal como nosotros la conocemos y, sin embargo, alienarnos de ella lo suficiente como para tentarnos con posibles alternativas que la trascienden. Es algo reconfortante, y a la vez un desafío. Finalmente, tiene el poder de modificar nuestros hábitos al concebir qué es real, qué es canónico. Hasta puede socavar los dictámenes de la ley acerca de lo que constituye una realidad canónica. La novela *Furor* modificó la legitimidad de una descuidada región semidesértica de los Estados Unidos, tanto como *La cabaña del tío Tom* minó en sus bases la aceptabilidad de la esclavitud en la Norteamérica anterior a la guerra civil; y no sólo suscitando la indignación popular. El libro de Steinbeck, como el de Harriet Beecher Stowe, hizo que se empezara a discutir si la vida debía ser así. Y éste es el germen de la subversión.

III

¿Y qué decir del equilibrio entre memoria y fantasía en la narraciones creadoras del Yo?, tema sobre el que, en rigor, deberíamos llegar a alguna conclusión final. Pero antes de proponer una, debo examinar los orígenes, la prehistoria de la narrativa, para comprender mejor de qué modo sus distintas formas entran en relación unas con otras. ¡Ay de mí!, tendré que hacerlo sobre la base de una documentación frágil, porque probablemente nunca contaremos con un testimonio atendible acerca de las narraciones más antiguas. Sin embargo, un buen antropólogo, Victor Turner, propone algunas conjeturas interesantes sobre los inicios de este género. Él ve el origen de la narrativa en los rituales comunitarios del hombre primitivo: ritos relacionados con la siembra, la cosecha, la medicina, y así sucesivamente. Los documentos que existen, tomados de culturas iletradas contemporáneas, hacen pensar que todos participan en el ritual, poniendo en escena los acontecimientos de modo tal que convoquen a la buena suerte. Con el tiempo —es la hipótesis de Turner— la ejecución de los rituales se confió a los sacerdotes, mientras que los otros miembros de la tribu asistían reverentes.¹ El surgimiento de los sacerdotes y de los chamanes es para Turner el germen a partir del cual terminó por desarrollarse el teatro.

¹ Victor Turner, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1982

¿Cómo se llega del ritual representado por sacerdotes ante la tribu al teatro? Tal vez algún chamán o sacerdote talentoso habrá fascinado a los espectadores con su virtuosismo escénico? ¿Espléndidas interpretaciones, con tribus vecinas invitadas a asistir? Sí, tal vez éste fue un primer paso del puro ritual al teatro, pero el camino por recorrer todavía debió ser largo. ¿Cómo surgió el drama o la narrativa secular?

Algún indicio lo aporta la paleontología. Para empezar, sabemos que hace aproximadamente un millón de años se produjo un enorme aumento en las dimensiones cerebrales de los homínidos, nuestros antecesores. Merlin Donald, neurocientista y muy conocido estudioso de los homínidos prehistóricos, supone que este aumento no sólo llevaba a un aumento de la inteligencia de los homínidos, sino, más específicamente, a que surgiera un “sentido mimético” humano, una forma de inteligencia que puso a nuestros antepasados en condiciones de representar o imitar sucesos del presente o del pasado.² Como releva Donald, la imitación (o mimesis) presenta innumerables ventajas para la transmisión de las modalidades de una cultura. Añadiré entre paréntesis que el *Homo sapiens* es la única especie verdaderamente imitativa/emulativa en el mundo animal, a pesar de los cuentos populares de monos imitadores.³

² Merlin Donald, *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, Harvard University Press, 1991. Véase también su *A Mind so Rare: The Evolution of Human Consciousness*, Nueva York, Norton, 2001.

³ Michael Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

¿Cómo se pasa de la mimesis al “cuento” o a la “declamación”, que requieren, ambos, del lenguaje, sobre cuyos orígenes y primeros usos no sabemos virtualmente nada? Bien, no debemos resignarnos a nuestra ignorancia, como el temeroso comité de programas de la Academia de Francia que en los últimos años del siglo XIX proscribió de sus sesiones toda memoria sobre la prehistoria del lenguaje. Permítaseme proponer alguna conjetura bastante justificada, basada sobre lo que hoy sabemos acerca del lenguaje.

Una de las características estructurales más eficaces y universales del lenguaje es la por algunos llamada referencia a distancia: la capacidad de las expresiones lingüísticas de referirse a objetos que no están presentes aquí y ahora tanto para el hablante como para el oyente. Y esto hace del lenguaje algo más que un simple señalar con el dedo u “ostensión”. Una segunda característica estructural, la arbitrariedad de la referencia, también universal, tiene el efecto de liberarnos de las obligaciones más imperiosas de la pura mimesis: los signos no deben parecerse necesariamente a su referente, como en la pintura. En inglés, un pequeño monosílabo, *whale*, representa una criatura enorme como la ballena, mientras que el imponente polisílabo *microorganism* está en lugar de una pequeñísima. Tanto la eficacia a distancia como la arbitrariedad las damos por descontado: son dos de las características más importantes del lenguaje humano. Añádase otra: acaso el rasgo gramatical más universal de todas las lenguas contemporáneas es la llamada gramática de casos, una sintaxis que distingue agente, acción,

quién recibe la acción, su ámbito, su dirección y el progreso de la acción. Los medios varían según las lenguas, que pueden usar sufijos o prefijos o la posición en la frase, y así sucesivamente. Pero todas las lenguas se comportan de este modo.

Las tres características —eficacia a distancia, arbitrariedad y gramática de casos— nos ponen en condiciones de hablar de cosas que no están presentes, sin volver a evocar sus formas o dimensiones, y de dar la marca distintiva del decurso de la acción humana. El sacerdote-actor ritual puede formular con sus palabras un buen augurio para la siembra, así como el cronista que relata un combate con las tribus vecinas o el padre que habla a su hijo de ancestros a imitar; y todo esto puede ser dicho, años más tarde, en cualquier sitio, junto al hogar, a una sola persona o a muchas, o inclusive a uno mismo. Existen instrumentos para la narrativa y desde el momento en que comienza el narrar en la tierna edad se podría hipotetizar que aparecen bastante temprano entre los homínidos dotados de palabra: que la ontogénesis resume la filogénesis y que, si los niños pequeños comprenden los relatos ni bien dominan la referencia a distancia, la arbitrariedad y una primitiva gramática de casos, tal vez el hombre también lo hiciera desde sus inicios.

Nuestro conocimiento del folklore arcaico, gracias al camino abierto por los trabajos de Vladimir Propp y Albert Lord, nos ofrece otra sugerencia relacionada con las historias primitivas: éstas aportaban la materia base para distinguir ocasiones especiales y, en tales ocasiones, eran contadas por narradores reconocidos, los “narradores de histo-

rias”, como los llamó Lord en su famoso libro de hace una generación.⁴ La habilidad de contar es reconocida y honrada también en las sociedades más simples. Y esta habilidad conlleva una estructura formal que va más allá de la pura expresividad. Los estudios sobre folklore demuestran suficientemente que los relatos de los narradores de historias se componían de cadenas de fragmentos modulares, que podían ser descompuestas y reordenadas para generar distintos relatos en distintas ocasiones. ¿Habría hecho falta mucho tiempo para que nacieran los géneros narrativos? ¿Y para hacer que surgieran genios al componerlos? Debían existir no pocos incentivos para impulsar a Homero a exhibir su talento, ya que los narradores de historias forman parte de los miembros más honrados de la tribu.

¿No habrá empezado muy temprano la vida a imitar el arte? ¿Cuánto habrán podido resistir los seres humanos la tentación de emular las acciones y las modalidades de los relatos presentados artísticamente por los narradores de historias? ¿Los griegos creían en sus mitos, como preguntó el clacisista Paul Veyne? Y bien, sí y no. Sin embargo, como afirmó otro gran clacisista, Eric R. Dodds, seguramente tenían en cuenta esos mitos en el modo en que vivían su vida y acumulaban experiencias de su mundo.⁵

⁴ Véase en especial Albert B. Lord, *The Singer of tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1981; pero también Propp.

⁵ Paul Veyne, *Did the Greeks Believe in Their Myths?* Chicago, Chicago University Press, 1988 [trad. esp.: *¿Creyeron los griegos en sus mitos?*, Barcelona, Juan Granica, 1987]; Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, University of California Press, 1951 [trad. esp.: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980].

Ah, por desgracia nunca sabremos nada de la narrativa más familiar de nuestros ancestros, *en famille*: durante la caza o la recolección de plantas comestibles, en los momentos de ocio (y todas las sociedades estudiadas hasta ahora disponen de una notable cantidad de tiempo libre). Pero una vez más podemos hacer alguna conjetura documentada. Las formularé en términos que hizo familiares el gran psicólogo ruso Lev Vigotski.⁶ Él usa la expresión “interiorización” para describir el modo en que adquirimos e imitamos modismos tradicionales, para después apropiarnos de ellos. Vigotski y su brillante alumno Alexander Luria citan sorprendentes ejemplos de interiorización entre simples campesinos de Kazajistán que entraron en contacto con la agricultura colectiva mecanizada durante los primeros años de la revolución rusa. No sólo cambiaron sus ideas sobre el mundo de la naturaleza, sino además sobre qué es lo que hace que las nubes se muevan; también sobre ellos mismos, quiénes eran y sobre qué eran o no capaces de realizar. El mundo social había cambiado para ellos, y así también su Yo.

⁶Lev Vigotski, *Thought and Language*. Cambridge, MIT Press, 1962 [trad. esp.: *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*, Buenos Aires, Lautaro, 1964]; véase también su *Mind and Society: The Development of Higher Psychological Processes*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

IV

Volvamos ahora al Yo como producto de la narración del Yo. Aquí estamos desde el inicio provistos, es cierto, de una especie de base innata o primordial de la identidad; pero la creación del Yo se produce en gran medida del exterior al interior tanto como en sentido contrario. El dramático proceso de equilibrar autonomía y conexión alcanza algunas culminaciones provisorias ya en los primeros dos años de vida: lograr separarse de la madre, controlar la atención propia, reconocer el pensamiento ajeno, resolver complicaciones afectivas con los padres, darse cuenta de los límites del comportamiento propio. Tales cuestiones fueron tratadas profusamente por los estudiosos de la infancia durante las dos últimas décadas.⁷ Y no es cosa sorprendente, pues nos hacen comprender que ya desde los primeros años nosotros tenemos los instrumentos para alcanzar el equilibrio entre la autonomía y la conexión; fue el desequilibrio entre éstas lo que destruyó al pobre McCandless.

Pero sería un error ver en esta lucha un combate de caballería perennemente incierto. Con el tiempo, ésta se hace más parecida a una guerra de posición. Creamos nuestros relatos que definen el yo para hacer frente a situaciones en

⁷ La nueva literatura acerca de la infancia es riquísima. Una aguda reseña general (junto con una útil bibliografía) se encuentra en Philippe Rochat, *The Infant's World*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

las que seguiremos viviendo. Pasamos a formar parte de familias, con historias familiares. Seguimos siendo estudiantes de la promoción 1962 de Harvard o de nuestra división de la escuela media, diez años antes. Alimentamos nuestras identidades con nuestras conexiones y, sin embargo, afirmamos que también somos otra cosa: nosotros mismos. Y esta irrepetible identidad deriva en gran parte de las historias que nos contamos para juntar esos fragmentos. Así como los griegos escuchaban a su Homero, nosotros somos atraídos por los modelos míticos de nuestra época. Tal vez no creemos del todo en ellos, pero los tenemos en cuenta al dar forma a nuestra vida. Y cuando les cuesta adaptarse a circunstancias nuevas, dominamos la discrepancia con historias que hacen “razonable” el fárrago en que Creón y Antígona cayeron respecto de la sepultura del pobre Polinices.

Como observa Claude Lévi-Strauss, nosotros somos *bricoleurs*, improvisadores. Improvisamos en el modo en que nos hablamos de nosotros mismos, improvisamos para que lo invertido en nuestro equilibrio no se llegue a esfumar. Y también en este punto nos beneficiamos con la incesante dialéctica de nuestra cultura. Pues existe un repertorio de historias, historias antiguas, del que podemos tomar para representar nuestros desequilibrios a nosotros mismos. Ante la duda, también podemos recurrir al viejo dicho: “todo en su sitio y nada en orden”. Del mismo modo que el pulgar prensil pone a nuestra disposición muchos utensilios, el talento narrativo nos ofrece un repertorio de narraciones en el que abreviar. Y si no logramos hacerlo por nosotros mismos, podemos acudir a recursos institucionales como el cura, el psicoanalista, la góndola del supermercado: todos con alternativas para ofrecer.

V

Cuando era un joven psicólogo entusiasta, impaciente por abrazar el mundo, escribí un librito llamado *Conocer. Ensayos para la mano izquierda*. Tenía la intención de celebrar las ingeniosas intuiciones de la fantasía acerca de la condición humana, que nos encaminaban a la comprensión de esta misma condición humana de un modo más equilibrado y “científico”. La mano izquierda de la intuición ofrecía tesoros a la mano derecha de la razón.

El libro indagaba de qué modo las narraciones producidas por la fantasía se podían transformar en otras, susceptibles de ser examinadas, demostradas, corroboradas: en la ciencia. El método científico, así creía entonces, debía domeñar la narrativa ordinaria, haciendo hipótesis corroborables y poniéndolas a prueba.

Hoy considero que mi entusiasta persuasión juvenil de que existían dos mundos mentales traducibles uno al otro, el paradigmático y el narrativo, era profundamente errada. Sí, existe un pensamiento paradigmático que se ocupa de verificar las proposiciones bien formuladas acerca de cómo son las cosas. Sí, existe uno narrativo, dirigido también hacia el mundo; pero no hacia cómo son las cosas, sino hacia cómo podrían ser o haber sido. El modo paradigmático es esencial e indicativo: hay un elemento x que tiene la propiedad y por lo cual su órbita tiene la propiedad z . La narrativa es normativa, su modo es el subjuntivo: Creón hubiera debido permitir que se diera

sepultura a Polinices, y su prohibición ha causado la innarrable ruina de todos, incluidos aquellos que más quiere. ¿Cómo podemos traducir un modo al otro?

¿Podríamos acaso, con espíritu paradigmático, sugerir la hipótesis de que si Agamenón le hubiera “explicado” a su esposa Clitemnestra que, por su honor, él debía obedecer al oráculo y sacrificar a la hija de ambos, Ifigenia, para obtener vientos propicios para la flota rumbo a Troya, entonces todo habría andado bien entre ellos? Un joven y entusiasta psicólogo social podría escoger, entonces, un experimento apropiado para verificar la hipótesis. ¿De qué modo? Una simple situación de laboratorio controlada (¿pero para controlar qué cosa?). ¿Las parejas en las que el marido trata de explicarle a su esposa por qué tuvo que gastar los ahorros de la familia para salvar la empresa de su hijo Menelao? ¿Pero se trata de esto la historia de Agamenón, Clitemnestra e Ifigenia? “¿Has olvidado la maldición que pesa sobre la casa de Atreo? Tú no entiendes.” A lo que el joven psicólogo respondería: “Eres tú quien no entiende. Yo controlaba el efecto tranquilizante que se produce cuando los maridos les explican todo a sus esposas”.

Sófocles y Esquilo estaban virtuosamente ocupados escribiendo sus tragedias sobre la funesta casa de Atreo. Y así también, nuestro joven psicólogo social, comprometido en su ingenioso experimento. Si esto da frutos, nos ayudará, quizás, a encauzar a las parejas casadas hacia una vida más rica y con menos peleas. Pero el talento de los dramaturgos es algo distinto: es el repertorio de metáforas de situaciones trágicas que nos han dado, imágenes de lo posible en un mundo imperfecto.

Sin duda podemos convivir con ambos mundos, el paradigmático, austero pero bien definido, y el narrativo, lleno de oscuras amenazas. Es más, es precisamente cuando perdemos de vista la alianza entre ambos que nuestras vidas pierden su sensibilidad para la lucha. Siempre me sentí tocado por el trabajo antropológico desarrollado hace algunos años por una amiga, Shirley Brice Heath. Ella estudió el modo en que los niños adquieren el “uso de las palabras”, confrontando a los niños negros de clases sociales modestas de Trackton con los niños blancos de clase media de Roadville, nombres apócrifos de dos ciudades vecinas de Carolina del Norte. Los niños negros fueron elogiados por la descripción de sus asuntos cotidianos, elaborada de modo fantasioso. Y sus relatos mejoraban constantemente. Pero los niños blancos y con mejor sostén de Roadville habían sido invitados por sus padres, no menos que por sus docentes a “atenerse a los hechos” y sus relatos tampoco dejaban de mejorar.⁸

Quiero concluir con dos historias morales acerca de lo que sucede cuando dejamos que la narrativa y lo fáctico permanezcan aislados una de otro. Ambas tratan cuestiones de vida y muerte y, qué casualidad, tienen que ver con la práctica de la medicina: la primera con los normales procedimientos hospitalarios, la otra con la “terapia ocupacional” y la rehabilitación a la que sometemos a los que sufrieron graves daños, víctimas de accidentes callejeros o de otros peligros de la vida contemporánea.

⁸ Shirley Brice Heath, *Ways with Words: Language, Life and Work in Communities and Classrooms*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

El famoso Colegio de Médicos y Cirujanos de la Escuela de Medicina de la Universidad de Columbia, en Nueva York, dio vida recientemente a un Programa de Medicina narrativa, que se ocupa de aquella que ha adquirido el nombre de “ética narrativa”. Éste fue organizado desde el momento en que todos nos hemos dado cuenta cada vez más del sufrimiento —y hasta de las muertes— que se puede atribuir en parte o en todo a los doctores que ignoraban lo que los pacientes les decían acerca de sus enfermedades, lo que tenían que enfrentar sobre la sensación de ser dejados de lado, incluso abandonados. No es que sus médicos —por así decir— “no sigan su caso”, porque en cambio controlan escrupulosamente las historias clínicas de sus pacientes: el ritmo cardíaco, los exámenes de sangre, la temperatura y los resultados de los exámenes específicos ordenados por la sanidad. Pero, por citar a uno de los médicos involucrados en este programa, “simplemente no escuchan” lo que sus pacientes tienen para decir, sus historias. Se consideran “médicos que se atienen a los hechos”.

En consecuencia, algunos pacientes “abandonan toda esperanza”, no luchan más por su vida. En realidad, y por cierto ésta es la expresión adecuada, los relatos de los pacientes, a menudo, incluyen indicios que deberían haberle advertido a un médico atento que una terapia no estaba funcionando. Es más, en un caso publicado, los relatos hubieran podido hacer que el médico comprendiera que estaba por producirse una depresión debilitante que iba a hacer que los efectos de no importa qué medicina valieran de nada. “Una vida —ahora

citamos al mismo médico— no es un registro en una historia clínica”. Si un paciente espera un gran y rápido efecto de una operación o una medicación y éste no se produce, la caída vertical tiene un aspecto biológico además del psíquico.

“¿Qué es, entonces, la ‘medicina narrativa?’”, pregunté. “Tu responsabilidad es escuchar lo que tiene para decir el paciente, y después pensar qué ha de hacerse al respecto. Después de todo, ¿de quién es la vida, tuya o suya?” No es un hecho sin importancia que la doctora citada por mí, Rita Charon, no sólo es una médica respetada, sino que obtuvo un doctorado por una tesis sobre Henry James.⁹ Pero para no apartarnos del tema, el programa ya comenzó a reducir las muertes debidas a incompetencias narrativas en el Colegio de Médicos y Cirujanos.

Una historia análoga proviene del Departamento de Ciencias Ocupacionales de la Escuela de Medicina de la Universidad de Carolina del Sur. Aquí el programa fue promovido por los estudios pioneros efectuados por la antropóloga Cheryl Mattingly, que ahora forma parte de

⁹ Véase Rita Charon, “The life-long error, or John Marcher the Proleptic”, en Susan B. Rubin, Laurie Zoloth (comps.), *Margin of Error: The Ethics of Mistakes in the Practice of Medicine*, Hagerstown, University Publishing Group, 2000. Charon toma el caso de John Marcher, que se niega (¿o es incapaz de hacerlo?) a proyectar su pasado en el futuro, como modelo de esos médicos atentos que no tienen intención de hacer uso de las descripciones narrativas de las enfermedades que sufren hechas por los pacientes para identificar sus dificultades al enfrentar el presente y el futuro.

la Escuela de Medicina de Carolina del Sur. Un antropólogo en una escuela de medicina no es cosa nueva. Desde hace mucho tiempo existe una rama de la antropología que estudia las prácticas de sanación en distintas culturas de todo el mundo. Pero recién en las últimas décadas los antropólogos se comprometieron en la práctica de la medicina en su patria.

El proyecto en cuestión apunta a someter a los niños con lesiones graves, o que están recuperándose de enfermedades que los dejan inválidos, a una terapia física que les reintegra sus funciones y a veces les salva la vida. El grupo de California del Sur actuó, en este sentido, durante un período bastante largo como para consentir una conclusión sumamente general y muy atendible. No basta con prescribir los ejercicios adecuados y hacer que los asista un fisioterapeuta competente, y no basta con convencer a los padres de que el régimen de ejercicios es fundamental para la recuperación de la función. Debe existir también un relato, el de una posible curación, incluso una historia inventada que transforme al niño enfermo, al terapeuta y a un padre en los personajes de una historia de vaqueros o policial. No importa que la historia prevea reunir al rebaño, que aumenta un poco cada día (¿Trackton?); o subir fatigosamente la escalera de la escuela, de a un escalón (¿Roadville?). Lo que importa es una narración en común. La razón por sí sola no obtiene el resultado. Los ejercicios prescritos a los niños siempre son poco agradables, muchas veces dolorosos. Y no ayuda que el doctor te asegure que “los ejercicios efectuados con regularidad te sanarán, joven-

cito".¹⁰ La narrativa, finalmente nos damos cuenta ahora, es en verdad un asunto serio: sea en el derecho, en la literatura o en la vida.

¹⁰ Véase Cheryl Mattingly, Linda C. Garro (comps.), *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 2000; y Cheryl Mattingly, *Healing Dramas and Clinical Plots: The Narrative Construction of Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. En estrecha relación con el trabajo de Mattingly está Byron Good, *Medicine, Rationality and Experience: An Anthropological Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Índice

Prólogo	7
1. Los usos del relato	11
2. El derecho y la literatura	59
3. La creación narrativa del Yo.....	91
4. ¿Por qué la narrativa?	125

Esta edición de *La fábrica de historias*, de Jerome Bruner,
se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2013,
en Artes Gráficas del Sur, Alte. Solier 2450,
Avellaneda, Buenos Aires, Argentina.
Consta de 3.000 ejemplares.