

# NO HAGAMOS CASO DE LOS PERIODISTAS

Enrique Lynch

¿Qué es lo que hace que una historia, o sea, el relato de una peripecia protagonizada por humanos reales o imaginarios, se haga inmortal? ¿Qué puede querer decir “inmortal” en este contexto? ¿Acaso una historia “muere”? Mejor dicho, ¿qué significado damos a la idea de que una historia “tiene vida” propia? La cuestión no es baladí, porque la respuesta que proponamos sugiere la idea misma de *historia inmortal* y el supuesto en que se sustenta: la creencia de que el tiempo no pasa para algunos relatos, igual que antaño sucedía sólo a los mitos. Suponer que una historia es inmortal es lo mismo que borrar la diferencia entre mito y ficción, cosa que en su momento Frank Kermode advirtió que es peligroso<sup>1</sup>; y, por cierto, característico de las construcciones ideológicas que, tarde o temprano, olvidan que sólo son ficciones.

Mortal o inmortal, cuando se califica así un relato se afirma que *tiene vida*, una vida que sólo tiene sentido pensar como vida *en la memoria*. La inmortalidad llega a una historia cuando se la recuerda y se la reproduce tal cual. Y esa memoria de historias no puede ser la típica memoria episódica, la que opera en la recepción, la que se actualiza según las épocas y produce las *Antígonas* de Steiner, las variantes de la traición de Ginebra con Lanzarote que remeda los amores de Helena y Paris o la novela dentro de la novela que dobla el modelo del manuscrito encontrado en otro manuscrito y sirve para borrar el rastro del autor (como el Quijote; y, perdón, por esta cita tan manida) o la historia del tambor del Bruc, que es la trama de la historia del tamborcito de Tacuarí y la del poema de Rudyard Kipling, *Gunga Din*, así como la del guión de una deliciosa película de igual nombre dirigida por George Stevens y estrenada en 1939 y más tarde filmada en versión *remake* por los miembros del llamado *clan* Sinatra: con el propio Sinatra, Peter Lawford, Dean Martin y Sammy Davis Jr. como protagonistas. Las obras de arte suelen ser leídas, contempladas, escuchadas, etc., y se las emula o se las imita a destajo y con cada reproducción, mientras no sea técnicomecánica, se les insufla nueva vida. Se suele decir que esto es la *recepción* o efecto o *Wirkung* de la obra, noción puramente metodológica que esgrime la teoría estética del mismo nombre, para la cual una obra no está completa hasta que es recibida y realizada en su proyecto, que es –y no es– el original, de tal modo que cada recepción es un *retrieving* y, a la vez, una recreación y, por lo tanto, una obra nueva. Perogrullada o topicazo hermenéutico que, de paso, sirve para no tener que explicar por qué una obra es maestra o sublime o genial o eterna. O sea, reserva antiformalista que sólo sirve para figurar en la Estética sin decir nada relevante y que deja el problema estético tal como se lo encontró. Ya sabemos que un canon está para ser repetido, pero nos interesa saber por qué se repite, por qué es inmortal. Eso es lo que *verdaderamente* importa (que lo otro es tener un modelo para hacer historia del arte y la literatura y dar clase en la Universidad).

Una historia *vive* en la memoria que, por supuesto, no será nunca un recipiente o un reservorio, un *container* mnémico sino más bien otra cosa. Se tratará de una memoria poética. Quizá una operación para la que es esencial el procedimiento mismo del narrar. En efecto, las historias viven *en* sus respectivos relatos, en el modo en que se *repiten* y se comunican a otros que, a su vez, vuelven a contarlas. La historia inmortal es aquella que constituye su propia tradición y ésta, a su vez, se funda en un proceso simple y elemental: una voz que se trasmite entre semejantes para dar noticia de ciertos hechos memorables y que, al repetirse adquiere insospechables resonancias para la historia narrada.

Los griegos arcaicos llamaban *kleos* a la cualidad de un hecho o de un acto divino o humano que lo hace merecedor de ser narrado. Con toda espontaneidad, los griegos arcaicos pensaban que primero van los hechos, lo que pasa; y luego lo que podemos referir de ellos en un relato. Algunos hechos o proezas contienen por ellos mismos la cualidad de hacerse narrables porque son extraordinarios o bien porque enseñan algo maravilloso, algo que otros seres sensibles, más lejanos en el espacio y el tiempo, deberían conocer; o bien porque quienes participan como protagonistas en ellos tienen *kudos*, especie de maná que les hace sobresalir entre el resto de los mortales. O porque se trata de hechos que han tenido a dioses por protagonistas. Sea por la naturaleza de los hechos, la acción, o por la investidura excepcional de sus protagonistas la *historia* o testimonio de sus actos ha de ser narrada y trasponer así el límite definitivo que impone el olvido. El bardo canta esos hechos y lo hace *de memoria*, al dictado de la Musa –lúcida observación de Jacques Derrida: que la poesía es un *dictado*– y el rapsodo reproduce ese canto, también de memoria. Pero esta fórmula no resuelve el problema sino que deja abierta la pregunta: ¿por qué una historia, un relato, es memorizado y se hace inmortal? Es decir, ¿por qué sobrevive a sus presuntos protagonistas, a la memoria fijada por el poeta y a los ecos de la voz del rapsodo que inexorablemente se apagan?

Los griegos no tenían respuesta a esta pregunta, quizá porque no llegaban a planteársela siquiera, quizá porque su cultura, que estaba tejida de y con relatos míticos, no lo encontraba necesario. Un mito no tiene tiempo, como observó Mircea Eliade, es un relato de *illo tempore*, tiempo primordial que no está sujeto a transcurriencia o causalidad algunas. La fama de Aquiles no requiere de fundamento o explicación porque Aquiles es un semidiós, en cambio la de Napoleón o la de Elvis Presley, que se apoya en sus respectivas proezas histórico-fácticas, sí.

Por otra parte, como no hay ojo que sea capaz de mirarse sí mismo, hubo que separar en el relato el narrar, la narración, el narrador y la historia para que la cuestión pudiera formularse cabalmente, así como que hubo de darse una historia sin semidioses, la ficción que cuenta siempre lo mismo: la condición humana. ¿Cuándo se hace inmortal esa ficción? Porque algo tiene una historia *que la hace* inmortal, como algo tiene la belleza de una obra que la hace atendible al espíritu sensible y disponible a la reflexión.

Desde luego, no puede tratarse de una naturaleza primaria, una esencia o un fundamento fáctico, como quieren los alcahuetes. Una historia carece de esencia: no es más que lo que informa; ¿pero es en verdad lo que informa lo que la hace inolvidable, o sea, inmortal? No hace falta recurrir a *Metamorfosis* para poner de ejemplo un relato que no informa nada. Ningún genuino narrador nos informa de nada. La vida de los relatos no depende de una información sino, si acaso, del *sentido* de esa información; pero, ¿qué es “el sentido”? Una imposición del deseo, probablemente; y tan voluble como éste también. El sentido de la información de un relato nunca es el mismo, cambia con cada lectura o cada recepción o se va reconstituyendo con el paso del tiempo. Trivial idea de la *Wirkung* que recoge Gadamer y la escuela de la hermenéutica alemana (Jauss y los de Constanza, pero también el marxismo descafeinado de Bajtin) para recordar que el sentido de una obra literaria tiene necesaria relación con el horizonte de espera que cada época le dispensa; en suma, que nunca hay un solo *Hamlet*, un único Tristán o un solo saqueo de Roma sino tantos como abordajes sea posible realizar desde distintos momentos sobre su sustento narrativo.

(¿Relativismo? Yo veo esto tan obvio y realista como una observación de Sancho Panza.)

No añado nada sustancial cuando afirmo que cada obra, objeto, poema o relato, traza su propio contexto de recepción y que ese contexto está históricamente determinado, esto es, que la memoria que lo fija, lo elabora y lo trasmite a la posteridad, el agente de su relativa inmortalidad, está

dominado por cierta situación del espíritu. La historia (*Res Gestae* o *rerum gestarum*) no da, por ella misma ninguna clave. En realidad, cuando doy relevancia a lo histórico o a lo epocal en el balance de un relato no hago más que contrastar una ficción con otra, una historia con su propia tradición (y al final tan sólo descubro que Homero es una función: la función homérica) y como la historia enseña tanto como inventa –la historia no es más que la construcción de un discurso de poder sobre la memoria del pasado (Paul de Man)– el sentido de una historia es como una seña de identidad, una marca con la que el narrador o el intérprete de una narración anónima se inscriben en otra historia, que es la historia del Espíritu o lo que quieren hacer de ella. O sea: poder sobre poder. *Voluntad de poder*, a fin de cuentas.

Lo que me interesa es saber por qué un relato se sobrepone a la fatalidad del olvido, traspone la frontera de su recepción, *hyper moron*, más allá de la muerte, incluso a veces transformándose en algo distinto. La historia de la pasión de Cristo enseña cuántas y cuán variadas transformaciones puede sufrir un mismo relato, cuántos sentidos contiene la misma historia narrada por primera vez en el testimonio de los Evangelistas, como se transforma la Pasión en la parábola que se traza entre el Nuevo Testamento y la recreación diabólica de ese mismo relato como ficción en *El maestro y Margarita* de Bulgakov<sup>2</sup> o en el Cristo *hippie* del musical *Jesuschrist Superstar*, paradigma de la característica estulticia de la cultura *pop* de las últimas décadas al mismo tiempo que opereta de música muy pegadiza. La inmortalidad de la historia de Cristo no radica ni en la divinidad de Jesús ni en la inhumanidad de los episodios que la componen. Tanto en los Evangelios como en el relato de Ga-Nozri que inserta Bulgakov dentro del relato de la visita del Diablo a la Moscú soviética de los años cincuenta o en la película de los Monty Python, aquella inteligentísima parodia titulada *Life of Brian*, en todos estos casos, se cuenta la historia de la muerte de un hombre. Nada más. Pero esa historia es inmortal. ¿Por qué es inmortal incluso para quienes no son somos cristianos?

Podríamos suponer que, lo mismo que la obra de arte imaginada por Schelling, la historia inmortal goza de la propiedad extraordinaria de ser un objeto finito que contiene infinitos atributos y se convierte así en lo más próximo a la condición de Dios que puede producir la imaginación del hombre. Pero esta es una conjetura demasiado romántica. ¿Qué tiene la muerte de Julio César, en tanto que historia inmortal, que la hace inolvidable, de Suetonio o Plutarco o La Rochefoucauld hasta la inolvidable ficción epistolar de Thornton Wilder<sup>3</sup>? Ha de haber una condición, una cualidad; y se trata de saber cuál es. Que la obra de arte genial sea infinita, si algo es, es el atributo de un atributo. La inmortalidad no puede ser un atributo sino una condición; y en tanto que condición, no puede ser adquirida sino constitutiva.

Busquemos la clave en una narración de la baronesa Karen Blixen, que escribía con el seudónimo masculino de Isak Dinesen. En uno de sus cuentos, incluido en el volumen que lleva por título *Anécdotas del destino*<sup>4</sup>, Karen Blixen abordó la cuestión que nos ocupa y más tarde, Orson Welles, siempre dado a reflexionar sobre su propio oficio, lo llevó a la pantalla en un medio metraje de 1968, *The Immortal Story*, protagonizado por él mismo y Jeanne Moreau. Se recupera en esta película lo esencial del cuento de Blixen, se lo acredita como inmortal y, al mismo tiempo, se ejemplifican las teorías de la Escuela de Constanza acerca de la recepción toda vez que no sólo se repite aquí en un contexto distinto una misma historia sino que, al trasponerla al cine, se franquean los márgenes de los géneros narrativos. El relato de Blixen, como la película de Welles, son sendos artefactos metanarrativos que testimonian la fascinación humana con las historias y la fascinación cinematográfica con las fascinaciones humanas.

Dejando a un lado las catálisis y los típicos recursos del narrador omnisciente que alargan la narración –Blixen con frecuencia tendía a narrar como un cuentacuentos o una maestra de

guardería-, el cuento es muy simple y directo: Mr. Clay, viejo, rico y amargado mercader de Cantón a quien su amanuense judío entretiene cada noche leyéndole los asientos de sus libros de contabilidad se ve sorprendido una noche, cuando su empleado le recita una profecía de Isaías que Mr. Clay encuentra escandalosa: no debería haber sido recordada –dice– porque no se refiere a nada sucedido sino a algo que puede o no suceder y que nadie, en especial su profeta, estará en condiciones de confirmar jamás. Sólo deberían importar los hechos, declara Mr. Clay, de pronto parecido a un típico periodista: “Las personas sólo deberían tener memoria de lo que efectivamente ha sucedido”. Y cita él mismo una historia que oyó de boca de varios marineros en la que sucede siempre lo mismo: un marinero recibe de un viejo mercader rico la oferta de cinco guineas para pasar la noche con una bella muchacha; y resulta que también el judío ha oído la misma historia, que se trata de una leyenda que los marineros se cuentan unos a otros, una leyenda para pobres de espíritu que la repiten porque saben que nunca habrá de sucederles lo mismo; en suma, una historia inmortal. Furioso, Mr. Clay ordena a su amanuense que disponga con toda libertad de sus propias arcas para contratar a una muchacha y a un marinero que repitan tal cual lo que se cuenta en el relato de las cinco guineas. Así, la leyenda dejará de ser tal para convertirse en *rerum gestarum* y, una vez literalizada la metáfora contenida en ella, la memoria que fija la narración pasará a ser, como corresponde, el mero vestigio de un hecho, sin más entidad que uno de sus registros contables. El amanuense convence a Virginie, hija del antiguo propietario de la mansión que ocupa Mr. Clay –un francés que además ha sido su primer socio– y que, tras caer en la indigencia, se ha convertido en cortesana de mediana edad. Ella consiente porque intuye que esta será una buena ocasión para tomarse venganza. El amanuense busca entonces al marinero de la historia y, tras dos intentos fallidos con otros tantos marineros que no se fían del ofrecimiento, contrata por cinco guineas a un joven de diecisiete años que acepta gustoso una propuesta que tanto se parece a la leyenda. Reúne a ambos, la cortesana y el marinero, en casa de Mr. Clay para consumar el plan del perverso mercader, pero al enfrentarse con Virginie, el joven le confiesa que nunca ha compartido el lecho con una mujer, lo que convierte el lance en una tierna iniciación y el encuentro, en el inicio de una historia de amor, porque Virginie, conmovida por la inocencia virginal del marinero, lo acoge en su regazo.

Mr. Clay parece así haber logrado su propósito. El encuentro literalmente se ha consumado, pero su corazón no resiste la emoción de haber destruido una leyenda y muere esa misma noche sin enterarse de que, al final, su perverso designio se ha cumplido. *Su* historia, la historia de una desmitificación, se queda sin memoria; y, en cambio, la otra historia, la que se inicia con este encuentro fraguado, jamás será contada. En efecto, cuando al despuntar el alba el marinero se despide de su amante y se dispone a regresar a su barco, el judío le pregunta: “¿Qué harás ahora? ¿Le contarás a tus compañeros lo que te ha sucedido?” “Pero si lo que me ha sucedido no se parece en nada a aquella historia.” –responde el marinero–, “¿Contarla? ¿A quién? Nadie en el mundo me creería si la contara. No la contaría ni por quinientas veces las cinco guineas.”

Vaya, pues, una historia se hace inmortal –es decir, se hace posible creer en ella y trasmitirla, volverla a narrar o descubrir en ella infinidad de otras historias implicadas o supuestas, como ocurre con todas las obras humanas memorables– justamente cuando no ya no se espera nada cierto en ella sino poder recrear la ocasión de la vida ficticia que relata. Para un narrador, comenta Blixen, lo peor que puede sucederle es que sus historias se hagan ciertas. El destino de la ficción, del arte de narrar, depende de que esta expectativa, que es poética, no sea destruida por la verdad.

La inmortalidad es función de proyección indefinida de alternativas, la esperanza que se conserva encerrada en la incertidumbre que desaparece cuando la muerte sella el tiempo. No olvidemos que el tiempo es el lugar donde acontecen todas las alternativas. Sea en una repetición o bajo una nueva forma, una historia, un relato, sobrevive al olvido y se hace fecunda. Menos mal que es así,

de lo contrario nuestras vidas, atrapadas en circunstancias ciertas y comprobables, serían muy aburridas.

Eso. No hagamos caso de los periodistas.

Barcelona, octubre de 2007

## Notes

1. Véase Frank Kermode, *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*, trad. Lucrecia Moreno de Sáenz (Barcelona: Gedisa, 1983).
2. Mikhail Bulgakov, *El maestro y Margarita* (Madrid: Alianza, 1968).
3. Thornton Wilder, *Los idus de marzo*, trad. María Antonia Oyuela (Madrid: Alianza, 1974).
4. Cfr. “La historia inmortal” en Isak Dinesen, *Anécdotas del destino*, trad. Francisco Torres Oliver (Madrid: Alfaguara, 1983).

