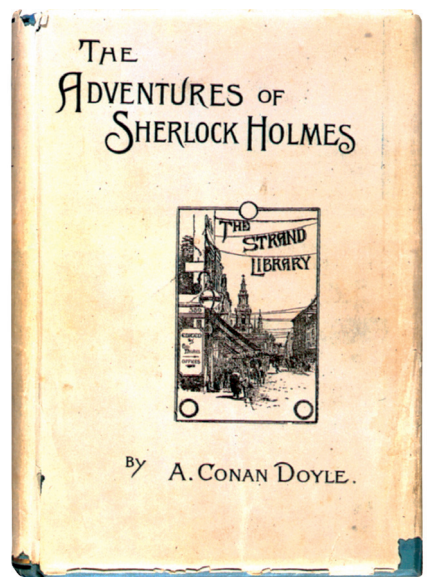


La evasión del narrador

Si yo supiera contaros una buena historia, os la contaría. Como no sé, voy a hablaros de las mejores historias que me han contado. El narrador de historias siempre acaba de llegar de un largo viaje, en el que ha conocido las maravillas y el terror. Tal como el inocente Enkidu vio turbada su existencia silvestre por un cazador con quien se encontró delante del aguadero y que fue el primer ser humano que halló en su vida. Dice el poema que «el miedo hizo nido dentro de sus entrañas, su rostro era el de un hombre que llega de muy lejos». ¹ Así, tras el rostro del hombre que llega de muy lejos, espera el oscuro fluir de las historias. Pero el viaje no siempre ha consentido al viajero protagonizar la aventura; muchas veces ha debido contentarse con escuchar la peripecia de labios de otros, sentados ante un jarro de cerveza en la taberna llena de gente y de humo o atento al cuchicheo crispado de los labios del moribundo, cuyos ojos comienzan a familiarizarse con los fantasmas. Quizá ha leído la historia asombrosa en el manuscrito hallado en una botella o en ese grimorio maldito que el librero, con buen acuerdo, se negaba a vender. No puedo preciar-me de nada semejante. Leí las historias de las que voy a hablaros en libros adquiridos sencillamente, por compra o robo, en establecimientos corrientes y molientes... No, esto es falso; nada tan prodigioso como aquella pequeña tienda de la calle Fuenterrabía, en San Sebastián, que fue el ombligo del mundo cuando yo tenía siete u ocho años. Thomas de Quincey sostiene que el boticario que le vendió sus primeros granos de opio era un ángel refulgente bajo su apariencia vulgar y adormilada, ¿no he de pensar yo lo mismo de quien un día puso en mis manos un pequeño volumen encuadernado en piel roja —inquietante ambigüedad— que contenía las aventuras de Sherlock Holmes? Al fondo de la tienda,



Cubierta de la edición de 1928 de Las aventuras de Sherlock Holmes.

detrás del mostrador, estaba la colección completa de las obras de Salgari, que adornaban sus contraportadas con mapas orientales. Alguna vez, en verano, entraba un viejecito de perilla blanca de chivo, que compraba novelas policíacas a las que llamaba sus «píldoras de dormir»; la dueña de la tienda me decía en un susurro de veneración: «¡Ése es don Jacinto Benavente!». Y yo, que naturalmente no había visto ni leído ninguna obra de don Jacinto (ni entonces ni ahora, la verdad sea dicha), sentía un escalofrío de admiración, porque siempre he sido dócil a la veneración de los grandes hombres y, por miedo a que no haya ninguno o a que acaben los pocos que hay, estoy dispuesto a reconocer ese título incluso a quienes quizá no lo merecen más que cualquier otro. En esa librería compré el *Viaje al centro de la Tierra*, en una edición moderna muy fea, sin ilustraciones, pero que todavía no puedo ver sin sentir la garganta atenazada por el peligro y la emoción. Y también mis primeras novelas de James Oliver Curwood (*El rey de los osos*, *Kazán*, *El valor del capitán Plum...*) o de Zane Grey. Descuidad, no es que trate de contaros mis memorias. Sólo intento deciros, para que me escuchéis con más cariño, que en una muy modesta medida yo también vengo de lejos, como a favor del tiempo y su desdicha pueden afirmar de algún modo todos los hombres. Lo que aquí inicio es la crónica de un viaje; a fin de cuentas, quiero pensar que yo también voy a contaros una historia.

Porque el problema es que no todos los que comienzan a contarnos algo tienen realmente una historia que contar. Cuando descubrí esta sencilla verdad, me quedé estupefacto. Años más tarde reviví esta estupefacción en mi hermano menor, quien cierto día tomó un ensayo filosófico que tenía yo en mi mesilla y me preguntó: «¿Esto tiene argumento?», a lo que yo repuse, con imperdonable ligereza, que no, y él comentó: «No me imagino entonces cómo puede ser un libro». Tenía, por supuesto, razón, y superar este asombro inicial es la primera dificultad que se plantea a quien quiere leer filosofía. Sin embargo, si el filósofo realmente cuenta, es decir, si vale, lo que cuenta es una historia. En último término, es más fácil adscribir al género narrativo un sistema filosófico que muchas novelas. La *Fenomenología del espíritu*, por ejemplo, es la historia por antonomasia, pero también *La ciencia nueva*, de Vico; la *Teodicea*, de Leibniz, y, por supuesto, la *Ética*, de Spinoza. Lo que varía es la forma de contar. El estatuto narrativo de la filosofía resuelve la perplejidad positivista, que a cada desarrollo especulativo pregunta: «Y esto, ¿quién me lo dice?», a lo que el filósofo-narrador responde: «Se lo digo yo», pero formula esta respuesta de una forma más exacta —«escuchadme no a mí, sino al *logos*»—, que podría convertirse en la divisa del narrador. Pero ése, mi asombro primerizo a que me refería, el que constata la ausencia de historia, no se me planteó con textos filosóficos —no leí ningún ensayo hasta los diecisiete o dieciocho años—, sino con novelas, con esas novelas «serias» que leía mi madre y que yo hojeaba a hurtadillas de vez en cuando. Recuerdo que a mis doce o trece años yo tenía un profesor particular de latín, un chico que estudiaba Derecho, con quien mantenía grandes charlas sobre todo lo divino y lo humano. Lo que él decía se me antojaba la última palabra sobre cada tema, porque me había revelado el extraño secreto de la sexualidad. La literatura era uno de nuestros temas más recurrentes: un día le dije que mi novela preferida —le dije: «El mejor libro que



Gregory Peck, caracterizado como el capitán Abah con John Huston durante el rodaje de *Moby Dick*.

he leído jamás»— era *Moby Dick*, y le pregunté cuál era su predilecto. Me habló con entusiasmo de *Los cipreses crecen en Dios*, de Gironella, que acababa de publicarse. Me pareció completamente ridículo comparar aquel rollazo de título pazguato y argumento irrelevante con la epopeya del *Pequod*, pero él, sonriendo benévolo ante mis pocos años, me dijo que cuando creciese pensaría de otro modo. Nunca recuerdo haber estado tan seguro de algo como entonces lo estuve de que jamás el paso del tiempo me haría poner a Gironella sobre Melville, y aquel día la estrella de mi preceptor comenzó a declinar en mi estima. Constató con satisfacción que sigo sin modificar aquel criterio mío, aunque conozco algo más del tipo de literatura que prefería mi maestro. Si entonces hubiese tenido que explicar mi dictamen, hubiese dicho algo así como que en el libro de Gironella no pasaba nada, no se cuenta nada interesante, frente a la extraordinaria historia de Ahab y su ballena. Pero esta opinión no es fácil de sostener, sobre todo si sustituimos *Los cipreses crecen en Dios* por una obra de mayor entidad literaria, pero no menos carente de historia, como por ejemplo *En busca del tiempo perdido*. También Gironella —o Proust— cuentan algo e incluso un algo más útil, de rango más elevado y serio que la pesca de una ballena. Quizá ocurre, sencillamente, que yo llamaba —y llamo— ausencia de historia a una historia que no entiendo. Esto requiere probablemente un análisis más minucioso.

En una primera aproximación, llamo historia a esos temas que gustan a los niños: el mar, las peripecias de la caza, las respuestas de astucia o energía que suscita el peligro, el arrojío físico, la lealtad a los amigos o al compromiso adquirido, la protección del débil, la curiosidad dispuesta a jugarse la vida para hallar satisfacción, el gusto por lo ma-

raviloso y la fascinación de lo terrible, la hermandad con los animales... Supongo que esto es romanticismo rezagado o, como diría un sociólogo en su jerga petulante, exaltación de las virtudes individualistas y rapaces de la época feudal, recreadas por un escapismo pequeñoburgués. Algo así debe de haber, naturalmente, si los expertos lo aseguran. Se trata sin duda de un intento desahuciado de recuperar el reino de lo preconventional o, si se prefiere, de las convenciones primarias, frente a ese mundo de las «convenciones secundarias» en torno a las cuales giran las novelas sin historia. Llamo «convenciones secundarias», para seguir con la sociología de urgencia, a las que nacen de la implantación del dominio de la burguesía y tienen su mejor exponente argumental en las novelas de Flaubert o de Stendhal: adulterio, medro económico, adaptación o inadaptación al medio social, problemas religiosos, triunfo de la honradez y la laboriosidad o derrota de ambas por la injusticia, perplejidades psicológicas de todos los matices, lacras de la miseria o de la corrupción viciosa...^{*} Nuestro siglo conserva idéntica problemática, con acentuación si se quiere de las confrontaciones políticas y del experimentalismo en materia sexual. Las «historias», en el sentido antes mencionado, se han degradado a subliteratura, considerada como únicamente apta para el consumo de adolescentes soñadores y público adulto con pocas pretensiones culturales. Naturalmente, no pretendo fingir desinterés o menosprecio por esa literatura sin historia que el gusto del tiempo consagra, y por eso me he apresurado a sustituir a Gironella por Flaubert o Proust, para que no quede duda respecto a la estima que merece —a mí como a cualquier otro— el género más cultivado de los últimos doscientos años. Pero, y ésta es mi «pequeña diferencia», yo sigo invariablemente fiel al mundo narrativo de la infancia, a las historias que fundaron los objetos primarios de mi subjetividad. No creo que mi sensibilidad a este respecto sea en modo alguno exclusiva. Como prueba, véase lo que pone Michael Innes en boca de un personaje de su excelente novela policíaca *Hamlet, venganza!*: «Veo la diferencia en mi propia vida de vigilia y de sueño. Consagro mis vigiliias a la literatura imaginativa, una literatura cuyo interés principal son los valores. Pero mis sueños, como el melodrama, están muy poco interesados por los valores. El supremo interés allí está al nivel del diente y de la garra. Ataque y fuga, cacería, emboscadas, tretas. Y, durante todo el tiempo, la conciencia de la acción física; de masas materiales dispuestas como para un duelo. Y, por supuesto, el constante sentido de oscuridad y misterio que envuelve los sueños».² Creo que Innes entiende aquí por valores lo que antes he llamado «convenciones secundarias», porque, como luego veremos, las

^{*} Después de acabado este capítulo, encuentro en Schopenhauer esta anotación que, dentro de sus obvias diferencias, creo que se refiere fundamentalmente a la distinción antes establecida entre convenciones primarias y secundarias, aunque Schopenhauer sólo considere propiamente convencionales a las segundas: «La diferencia, tan discutida en nuestros días, entre la poesía clásica y la poesía romántica, consiste en que la poesía clásica no admite otros móviles de las acciones humanas más que los verdaderos, naturales y puramente humanos, mientras que la poesía romántica admite también como reales ciertos motivos artificiosos, imaginarios y convencionales. A esta categoría pertenecen los móviles derivados del mito cristiano, los que proceden del principio fantasmagórico y extravagante del honor caballeresco y, además, los móviles dominantes, principalmente, en los pueblos germano-cristianos, que se fundan en el culto necio y ridículo de la mujer, así como también los sacados de las divagaciones lunáticas de un amor metafísico». (*El mundo como voluntad y como representación*, III, Apéndice XXXVII.)

historias puras no se desinteresan de cierto tipo de valores, sino todo lo contrario. La alusión al ámbito onírico me parece particularmente relevante para caracterizar las narraciones fundacionales de las que trato aquí. En cierto modo, las historias derriban el muro convencional de la cotidianidad y hacen extenderse ante el lector, como dijo Lovcraft en uno de sus sonetos, «el mundo terrible de mis sueños».

Para superar este nivel elemental de planteamiento quiero subirme a los hombros de uno de los lectores más agudos de nuestra época, Walter Benjamin. Sobre los temas que laboriosamente he tratado aquí de esbozar, tiene Benjamin un breve ensayo sencillamente espléndido. Voy a permitirme parafrasearlo extensamente, pues su penetración ayudará a mi torpeza y nos ahorrará tanteos desafortunados y digresiones inoportunas. El breve ensayo en cuestión lleva por título *El narrador*.³ Benjamin entiende por narración más o menos lo que yo he llamado aquí «historia», por contraposición al género burgués de la novela. Al comienzo de su estudio sitúa esta descripción inmejorable: «Entre aquellos que han puesto historias por escrito, los grandes son quienes en su relato se separan lo menos posible de lo que tantos otros les contaron anónimamente». Aquí se subraya la relación esencial de la narración con la memoria o, mejor, con las formas consolidadas en la memoria, frente a la novela, que es en gran medida invención, o lo que viene a ser igual: innovación. El narrador habla de algo que él no tiene derecho a cambiar sustancialmente a su arbitrio; el único derecho que tiene el novelista para hablar de lo que habla es la fidelidad a las modificaciones que su arbitrio impone a lo contado. El narrador transmite, pero no inventa; ¿qué transmite?, la experiencia que va de boca en boca, dice Benjamin, y yo diría que transmite la esperanza de los hombres en sus propias posibilidades. Como se ha dicho, no hay esperanza sino en los recuerdos: allí están las victorias y la lección de los fracasos, la superación de lo que parecía imposible, la intervención favorable o desfavorable de los dioses, el aniquilamiento de todos los tiranos, los recursos de la astucia y del coraje... El narrador debe mantener viva la llama más improbable, la de la esperanza, y por eso no puede alterar a su gusto el mensaje que otros le han hecho llegar. No se puede jugar con la esperanza, aunque sólo la esperanza permita libremente jugar. No hay tarea más ajena al narrador que la *desmitificación*, que es precisamente la tarea primordial del novelista moderno... incluso de los que hoy desmitifican la desmitificación, para en lugar de acercarse a la narración ordinaria superponer nuevas etapas que los alejan definitivamente de ella. Por eso, por ser esperanzada y esperanzadora, la narración es incurablemente *ingenua*. Pero su ingenuidad es fundamentalmente etimológica: viene de aquel *ingenuus* latino que, según Corominas, significa «noble, generoso» y, propiamente, «nacido libre». Como libremente nacen y libremente se transmiten los cuentos en la noble y generosa tarea de narrar.

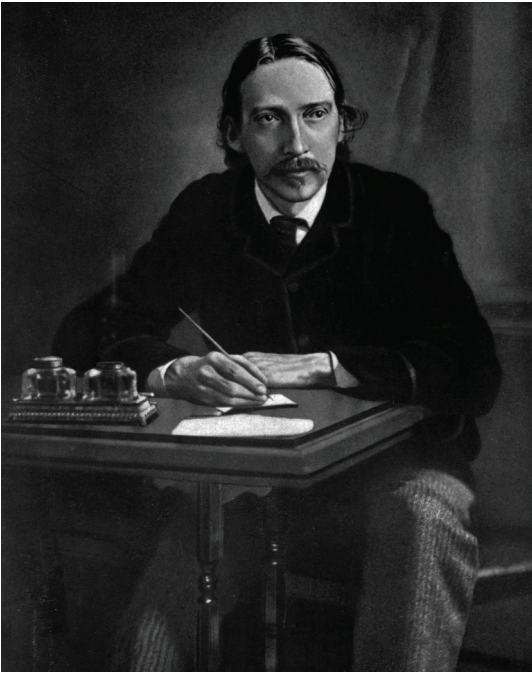
Señala más adelante Benjamin: «Un rasgo característico de muchos narradores natos es la orientación al interés práctico». Y un poco más adelante: «Todo lo cual indica la naturaleza de una verdadera narración. Ésta lleva consigo, encubierta o abiertamente, una utilidad. La utilidad consistirá una vez en una moral; otra, en una indicación práctica, y otra, en un proverbio o en una regla para la vida; pero, en cualquier caso, el narrador es un hombre que da un consejo a quien lo escucha». El interés práctico y el consejo sapiencial forman parte del carácter esencialmente esperanzador de la narra-

ción. El narrador incluye a su oyente en el relato mismo, en calidad de futuro protagonista, y le advierte de unos peligros que, por el solo hecho de escuchar, comienza ya a correr. Lo hermoso de la crónica de la aventura es sentirla como prólogo e iniciación de nuestra propia aventura. De ahí el interés por los detalles prácticos, cuya utilidad puede llegar a ser inapreciable. Para rubricar este carácter preparatorio de la narración, muchas historias comienzan con un relato que pone a los protagonistas en ruta y les brinda consejos que los salvarán de futuras asechanzas: la siniestra epopeya que el viejo Bill cuenta a Jim Hawkins, narrando las peripecias del tesoro de Flint y previniéndolo contra el marinero de una sola pierna; o el relato del moribundo que inicia la portentosa aventura de *Las minas del rey Salomón*, transcrita «modesta y puntualmente» por Allan Quatermain; o el mapa y las señales en la roca que el desaparecido Arne Saknussen deja tras de sí para estimular y guiar a los viajeros al centro de la Tierra... Los narradores cuentan su historia como si sus oyentes se dispusiesen a partir. De aquí las descripciones científicas de Julio Verne o Emilio Salgari, que recomiendan las propiedades medicinales de tal fruto o previenen contra la amenaza de tal tribu caníbal, como si el lector fuese a pasar por idénticos trances que el protagonista de sus historias al día siguiente de leerlas. Algunos relatos de Salgari parecen una especie de *Guide Bleu* para uso de aventureros del Indostán o del Mato Grosso. Naturalmente; la capacidad de brindar consejos depende de la validez de la propia experiencia del narrador o de su acrisolada fidelidad a la memoria que conserva lo que transmite. Si ya nadie confía en sus experiencias y el fatigado escepticismo horada los cimientos de la memoria, el consejo se convierte en burla petulante o clave de desesperación. Así traiciona a don Quijote la experiencia acumulada de todas sus lecturas, que no sólo no lo ayudan en ningún aprieto, sino que contribuyen decisivamente a perderlo. La novela moderna nace para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias, por la memoria misma. Lo que se degrada es la misma verdad, y por eso ya ningún consejo es cierto. «El consejo, entretejido en la entretela de la vida, es sabiduría. El arte de narrar se acerca a su fin porque se está extinguiendo el lado épico de la verdad, la sabiduría.» El otro lado de la verdad es la ciencia, que ya no aconseja, sino que legisla, y que ha borrado el enérgico trazo moral que guardaba la experiencia vivida en la lección del cuento. De la sabiduría conquistada se pasa a la información adquirida.

Entre los diversos rasgos que sustancian la distinción entre narración y novela, Benjamin señala: «A la novela la separa de la narración (y de lo épico en sentido estricto) el hecho de estar esencialmente referida al libro». En la narración se conserva siempre la presencia del que se adelanta hacia la luz del fuego y del cerco ávido de sus oyentes; esto es más que una metáfora: alude a que la narración siempre puede leerse en voz alta, en rigor no hay otro modo de leerla. En la novela, el libro es un escondite y la sede de un repliegue; una soledad ha buscado anidar en el silencio inviolable de sus páginas. No se puede contar realmente de palabra el contenido de una novela, mientras que toda narración, aun leída, se está contando realmente de palabra. Señalo que en esto la filosofía también se acuesta del lado de la narración, porque también ella pertenece al lado épico de la verdad. La opuesta relación que novela y narración tienen respecto al libro se enraíza en el origen mismo de ambas:

«El narrador toma lo que narra de la experiencia; de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El novelista, en cambio, se mantiene aparte. La cámara natal de la novela es el individuo en su soledad, incapaz ya de expresarse ejemplarmente sobre sus deseos más importantes, sin consejo para sí mismo y sin poder ofrecer ninguno». La narración exige para darse una comunidad, aunque sea la súbita e inesperada que la piedad por un lado y la desdicha por otro crean entre el naufrago y quien le recoge en la playa; en cambio, el novelista entona más bien el lamento por la comunidad perdida. Es posible que la narración tenga por tema la soledad, pero desde el punto mismo en que comienza a ser contada la soledad queda abolida, y no sólo en el momento fugaz que dura el relato, sino en el futuro que promete la posibilidad misma de narrar. La novela mantiene en su presente soledad el hábito narrativo que un día la desmintió, igual que el filósofo cínico continuaba hablando sin alterarse cuando su interlocutor ocasional le había abandonado.

Por otro lado, la narración también debe distinguirse claramente de la exposición informativa, a la que su gusto por el detalle práctico podría aproximarla. El primado de la información en nuestros días ha contribuido decisivamente a que el arte de narrar se haya hecho raro. En primer término, impone una verosimilitud abstracta de verificación inmediata que nada tiene que ver con la plausibilidad narrativa: «Mientras que la narración daba con gusto crédito a los prodigios, para la información resulta imprescindible sonar plausiblemente. Y así es como se prueba incompatible con el espíritu de la narración». El propósito del cuento incluye siempre una ampliación más o menos generosa del ámbito de las expectativas habituales, mientras que la información tiende en primer término a confirmar que nuestra concepción de lo posible es adecuada. Al menos en el país remoto o para el hombre justo, para el mago poderoso o el amigo de los dioses, la necesidad suspende sus leyes en la narración, abriéndose por esta vía una fisura en la necesidad de lo necesario: la información se resigna de antemano al acatamiento de las leyes necesarias. De este modo, la narración establece en cada caso su propia ley como la más alta, mientras que la información es la voz misma de la ley confirmando en cada incidencia. Como la esencia de aquello de que da cuenta la información es siempre idéntica, la necesidad de la ley, la pura novedad incidental es la sustancia que en cada caso pretende transmitirse y más allá de ella nada queda, salvo la ley misma. «La información tiene su recompensa únicamente en el instante en que es nueva. Vive sólo en él, y a él tiene que entregarse por entero, explicándose sin perder tiempo. La narración es otra cosa; no se derrocha. Guarda su fuerza recatadamente y durante largo tiempo se mantiene capaz de desarrollo.» La explicación es consustancial a la información y contribuye a salvar las aristas que el suceso parece presentar a la hora de su acomodación a la ley. La novedad de la noticia siempre comporta un relativo hálito de prodigio, que la explicación concomitante contribuye suavemente a desvanecer. Esto no ocurre en la narración: «Casi la mitad del arte de narrar consiste en mantener libre de explicaciones la historia que se reproduce [...]. Narra lo extraordinario, lo maravilloso, con la mayor de las exactitudes, pero no apremia al lector con el contexto psicológico de lo sucedido.



Robert Louis Stevenson en su escritorio.

Queda éste libre para disponer las cosas tal y como las entiende, con lo cual cobra lo narrado una amplitud de vibraciones que le falta a la información». Aquí radica también la esencial *ambigüedad* de toda narración, que tendremos ocasión de ejemplificar ampliamente cuando hablemos de *La isla del tesoro*. Por dos razones fundamentales la verdadera narración es siempre ambigua: porque ninguna ley necesaria agota la inexplicable concreción de sus perfiles, y porque no se completa efectivamente más que en la intimidad del oyente que la acepta, tal como ese medio anillo y ese fragmento de mapa sólo alcanzan sentido en presencia de quien aporta el pedazo que les falta. Por eso el narrador huye como de la peste del análisis psicológico, en el que la novela encuentra con frecuencia pasto abundante. La novela psicológica

acepta gustosa que la intimidad padece una ley necesaria, pero no acierta a encontrarla jamás: su empresa reúne los inconvenientes de la rigidez a que se aspira y del descoyuntamiento que se logra. Borges lo ha expresado con gracia: «La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta la saciedad que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena equivale al pleno desorden».⁴ Lo curioso es que aquí el desorden lo provoca la pretensión desordenada de rigor. En realidad, la psicología es aquello de donde la intimidad está completamente ausente, precisamente porque no se aspira más que a enjaularla. Por eso afirma Benjamin que «no hay nada que encarezca un relato con tanta insistencia a la memoria como esa casta concisión que lo sustrae al análisis psicológico».

Cuando antes he hablado de la comunidad en que se da la narración, frente a la soledad en la que se realiza la novela, podría haber aludido a la relación de estas dos dispares condiciones con la *memoria*. «Rara vez nos damos cuenta de que la relación ingenua del oyente para con el narrador está dominada por el interés de retener lo narrado. El punto cardinal para el oyente sin prejuicios es asegurarse la posibilidad de la repetición. La facultad épica por excelencia es la memoria. Sólo gracias a una vasta memoria puede la épica apropiarse por un lado del curso de las cosas y por otro hacer la paz con su desaparición, con el poderío de la muerte.» La novela, en cambio, es irrepetible; jugo destilado en la entrega a la peculiaridad pura, su privacidad masturbatoria no consiente esa condición de paradigma que es a lo que la me-

moria se aferra para garantizar la repetición. Lo específico de la narración es suponer que cada hombre se parece más a todos los hombres que a ese impreciso y vago fantasma que llamamos «él mismo». Esta concepción no borra la peculiaridad individual, pues en ser individualmente peculiares es en lo que precisamente todos los hombres se parecen; pero garantiza la transmisibilidad de la experiencia y la validez general del fundamento de las cosas, que de otro modo se estanca en la pura innovación que invalida todo el pasado y compromete todo el futuro. Esto último está más de acuerdo con la zozobra de nuestra sensibilidad actual, por lo que las aspiraciones de la narración nos son cada vez más ajenas, cuando no sospechosas. En esa repetición por la que se brega, ¿qué es lo que se pretende que vuelva? ¿El poder despótico de los señores feudales, el oscurantismo de magos y obispos, las épocas en que la maza y la espada eran la única garantía de supervivencia? Así ocurre cuando se quiere leer la repetición con los renglones torcidos de nuestro tiempo lineal; lo que amenaza volver es lo que mayor pavor nos inspira, la historia, cuyo retorno convertiría nuestros esfuerzos más o menos baldíos hacia el «progreso» en la trabajosa pendiente que Sísifo remonta sin provecho y sin reposo. Pero la repetición que la narración busca se inscribe en el tiempo cíclico de los mitos: lo que vuelve no es la historia, sino la poesía, la creación. Lo que vuelve en la narración son los pilares de nuestra condición humana: el encuentro con el mar y el bosque, nuestra definición frente al animal, la iniciación del adolescente en el amor y la guerra, el triunfo de la astucia sobre la fuerza, la reinención de la solidaridad, los merecimientos del arrojo y de la piedad. Y también las huellas del zarpazo del tiempo, la separación de los seres queridos, la explotación y la usura, la senilidad desfallecida, la muerte. La repetición, a la que Kierkegaard dedicó sus páginas más fervientes, es la plena restitución de lo habido, la restauración intacta de las fuerzas gastadas en el combate perdido o ganado, la reconstrucción del mundo, la abolición de lo irremediable. Narrar es la posibilidad de reinventar la realidad, de recuperar las posibilidades frente a lo difícil o lo adverso. Cuando pierde su función regeneradora, directamente conectada con esa esperanza sustantiva de que ya hemos hablado, la narración se agosta. La decadencia de la narración es uno de los incontables síntomas actuales de la decadencia general de la memoria, algunos de cuyos aspectos no poco evidentes son la depauperación de los estudios de lenguas clásicas o de las asignaturas históricas en el bachillerato.

Sigamos descendiendo hacia el centro de la narración, tras la huellas de ese W. B. que nos cumple el papel de Arne Saknussen. Advierto que estamos ya muy cerca de la zona más profunda de esta indagación. También al final de nuestro *descensus ad inferos* encontramos la oposición con la novela que nos ha acompañado a lo largo de todo el viaje. La novela se constituye en torno a la disociación entre la vida y el sentido, entre lo temporal y lo esencial, como señala Lukács. La reconciliación de ambos extremos o su estancamiento en lo inconciliable sólo puede alcanzarse en el intento globalizador de su peculiaridad toda que se propone el novelista. «De hecho, el “sentido de la vida” es el centro alrededor del cual se mueve la novela. Preguntar por él es más que expresar liminarmente la perplejidad con la que el lector se ve instalado en esa vida escrita. De un lado, “sentido de la vida”; de otro, “moral de la

historia”: con estas dos consignas se enfrentan la novela y la narración, y en ellas cabe descifrar el estatus histórico completamente diverso de ambas formas artísticas.» De algún modo ya entendemos lo que se nos quiere decir al hablar de sentido de la vida: se alude al enfrentamiento desgarrador entre la interioridad del sujeto y el acoso a que le somete el mundo exterior, junto con la vaga exigencia —tantas veces frustrada— de una perspectiva, allá en el extremo del *stream of life*, que opere una armonización suficiente. Pero eso de la «moral de la historia» aplicado a la narración no es precisamente algo obvio y reclama una elucidación. ¿Acaso no había dicho Michael Innes que la historia no tiene nada que ver con los valores? Pero ni los relatos de zarpa y cuchillo, ni siquiera los sueños, están carentes de valoración. Más aún: son los momentos de plena elección valorativa, del entrechocamiento, triunfo y derrota de tendencias de donde brota la jerarquización de los valores. Allí se enfrentan los prestigios de la astucia contra los de la nobleza, las exigencias de la fuerza y de la piedad, la exaltación del compañerismo y el enérgico tónico de la soledad. En el momento vigoroso y ambiguo que la narración relata asistimos al origen genealógico de la moral. Pero no del moralismo, y éste es el punto crucial. En la narración, al héroe —es decir, al que *selecciona* sus gestos con más entereza y pulcritud— todo se le vuelve bien, fuerza y victoria; incluso si es derrotado y aniquilado, como Sandokan al final de su saga, en la cubierta del *Rey del Mar*; su descalabro se convierte en un triunfo poético que vale más que la preponderancia de sus enemigos. De idéntico modo, en sus adversarios, mal, debilidad y derrota son indiscernibles. En la narración, los valores *valen* realmente, no se imponen en nombre de ninguna exigencia exterior. Nadie moraliza, sino que se efectúan gestos morales. El lector sabe que al protagonista no puede pasarle nada malo, *ni siquiera aunque parezca*, y algunos ven esto como señal de irrisoria ingenuidad; pero no: noble y generosa ingenuidad, nacida libre, que aún no separa el bien del triunfo del bien, ni el mal de la derrota del mal y hace que el héroe avance seguro e invulnerable hasta el corazón mismo del infierno, probando aun allí que, a fin de cuentas, el bien es lo más práctico, lo más verdadero, lo único con que se puede efectivamente contar y que ni la muerte puede desmentir tan relampagueante evidencia. En la narración, el protagonista es siempre un *elegido*; pero es elegido porque ha elegido bien. Aquí la moral no pasa forzosamente por el doblegamiento ni se confunde con la resentida pulla contra la grandeza que no se comparte. El héroe triunfa porque es fiel, pero es fiel ante todo a su vocación de triunfo; fiel a su origen, a su curiosidad, a su fuerza, a su independencia, a lo que en realidad es. *El héroe es el que se recuerda a sí mismo*. En *Poesía y verdad* habla Goethe de cierto capitán francés que, según el consejero áulico, tenía pasión por discurrir sin estar capacitado para dicha tarea. Tal capitán estaba obsesionado por una sola idea, a la que daba vueltas de mil maneras: afirmaba que en el mundo toda virtud era debida a la buena memoria y todo vicio al olvido. Comenta Goethe, con una de sus tan frecuentes impertinencias antipáticas: «Sabía exponer esa teoría con mucha perspicacia, como, desde luego, puede afirmarse todo cuando uno se permite usar y emplear las palabras en un sentido completamente indeterminado, más lato o más estricto, más próximo o remoto».⁵ Sin embargo, a mí me parece que ese pensamien-

to del capitán es tan bueno, por lo menos, como el mejor de Goethe. La narración se basa precisamente en adjudicar la virtud al que tiene mejor memoria y condenar todo vicio como una forma de olvido o, mejor, toda forma de olvido como un vicio. El héroe se mueve en esa estrecha y azarosa franja en la que quien se olvida de quién es y adónde va, perece. Y perece sin honra. Como en el cuento de los tres hermanos que van sucesivamente al castillo para rescatar a la princesa, los dos primeros no se atreven a pisar el camino de gemas y diamantes, mientras que el tercero, que no olvida a qué va, las pisotea sin contemplaciones. O en el cuento de Ruskin *El rey del Río Dorado*, los dos hermanos mayores acaban convertidos en piedra porque si bien recuerdan muy netamente el oro que han ido a buscar, olvidan la exigencia aún más antigua, fundacional, de dar agua al sediento. Lo que la narración recuerda, virtuosamente, es que no hay disociación entre intimidad y mundo exterior, entre vida y sentido; ésa precisamente es la «moral de la historia». Tras el predominio generalizado del olvido, la novela tantea en busca de una reconciliación de la que su misma presencia es prenda de imposibilidad.

En último término, puede decirse que la novela es orientada por la muerte, mientras que la narración sirve de orientación en la vida. Quien busca el sentido de la vida sólo puede hallarlo en la muerte: en ella se reconcilia por fin lo interior y lo exterior en una unidad inexpugnable. El novelista corre a lo largo del camino de la vida y se sitúa al final de él, para ver venir a su protagonista; todo lo cuenta desde el forzado escorzo de lo postrero. Hasta el final nadie es dichoso, nos dice la novela, ni tampoco radicalmente desdichado, luego si hay algún sentido brotará con la última boqueada, como el trazo que separa las cantidades que van a sumarse del resultado definitivo de la adición. Sólo al final puede hacerse balance, puede *entenderse* al cabo, de la única manera que puede entenderse la vida del individuo aislado, a modo de súbita rememoración a la luz crepuscular de la muerte. Son los apeñuscados recuerdos de la existencia pasada que asedian los últimos instantes de los ahogados, según la leyenda. ¡Qué plena y dispensadora de sentido aparece así la muerte, frente al sinsentido de la vida! Recuerda Benjamin el dicho de Moritz Heimann de que un hombre que muere a los treinta y cinco años es en cada momento de su vida un hombre que muere a los treinta y cinco años. La impronta de la muerte sella de adelante hacia atrás. «El “sentido de su vida” sólo se nos hace patente desde su muerte. Pero el lector de novelas busca de veras hombres en los que quepa descifrar el “sentido de la vida”. Por eso tiene que estar seguro de antemano de que va a vivir de un modo u otro su muerte. Y en caso de emergencia, su muerte en sentido figurado: el final de la novela. Pero mucho mejor si es la verdadera. ¿Cómo darle a entender que la muerte espera, una muerte muy determinada y en un paisaje muy determinado? Ésta es la pregunta que alimenta el interés del lector por lo que en la novela sucede.» La última página equivale al último suspiro y marca el comienzo del sentido, cuyo vector señala hacia atrás. Por eso la novela es una gran invención *cristiana*, que surge de la laicización burguesa de las vidas de santos medievales, en las que el último trance de martirio, beatitud o arrepentimiento, según el caso, iluminaba una historia que no tenía otro sentido que preparar esa muerte salvífica. Las dos primeras novelas cuentan la vida de un santo y mártir, don Quijote, y de

un anacoreta, Robinsón Crusoe. La muerte, la última página, da la adecuada dimensión a ambas peripecias y las rescata, de algún modo, de sí mismas: la locura de la vida de don Quijote desemboca en la cordura de su muerte, la soledad edénica de Crusoe en el pulular de intrigas de una nueva colonia. El sentido que la muerte da a ambas vidas es, significativamente, un desengaño. A fin de cuentas, la muerte no sabe más que *desmentir* a la vida; ¡pobre de quien espere ser confirmado por su muerte, de quien apueste por ella en espera de sentido! Por eso, la novela es un género desesperado, frente a la narración como género esperanzado y esperanzador. Pero la desesperación es atributo mucho más propio del lector de la novela que de la novela misma, pues es la vitalidad de aquélla realmente comprometida: «Lo que arrastra al lector hacia la novela es la esperanza de calentar su vida aterida en la muerte de la que lee».

En la narración, en cambio, la muerte siempre está presente, *autoritariamente* presente, diríamos, pero nunca es necesaria ni en modo alguno dispensadora de sentido. El sentido es cosa de la vida, es la vida misma y por ello es la vida quien puede dar sentido a la muerte, nunca viceversa. La muerte es un silencio, un espacio en blanco, que necesita todo el resto del ámbito significativo para cobrar inteligibilidad y prestancia. El protagonista de lo narrado no puede esperar esa muerte sucedánea que es el final de la narración para entenderse al cabo, por la sencilla razón de que la *narración nunca acaba*. De hecho no hay narración posible en la que pierda derecho la pregunta: «¿Y cómo sigue?». Notará el lector que esta pregunta es precisamente la que jamás tiene cabida en la novela bien escrita. Por mucho que se teorice sobre la «obra abierta», la novela es el género más cerrado que hay, en el que todo queda atado y bien atado, pues precisamente la última página (la muerte) es la única imprescindible de la novela. Y es que la muerte acaba, pero la vida sigue: nótese que no sabríamos decir «la muerte sigue». La fórmula que clausura los cuentos en alemán, nos recuerda Benjamin, es: «y si aún no han muerto, es que hoy viven todavía». Indeterminación que no sólo hace hincapié en la no necesidad narrativa de la muerte, que aparece como una posibilidad excluyente, pero no única, sino que brinda la posibilidad de retomar la narración... veinte años después, por ejemplo.* La fórmula española es aún más vitalista: «y fueron felices y comieron perdices». ¿Por qué no? La rima no es forzada, sino constatación de que la felicidad debe estar íntimamente relacionada con cosas tales como comer perdices después de haber corrido aventuras. Algo de esto veremos cuando hablemos de Tolkien. En ambos casos, el final del cuento se abre sobre la vida, es decir, sobre la posibilidad de seguir narrando, de repetir lo narrado a otros, de sacar provecho práctico de lo narrado. El carácter iniciá-

* Un punto de vista sumamente diferente es el adoptado por Dieter Wellershoff en *Literatura y principio de placer* (Ed. Guadarrama, 1976) cuando dice: «La mancha blanca que hay detrás de la historia es la verdad que estubo cubierta durante un rato por evoluciones aparentes. Ahora todos están de nuevo allí, en la vacía duración del «no merece la pena seguir contando». La mancha blanca tras la historia es lo conocido desconocido, la vida de todos los días. Su horror sin semblante le sale a uno al paso desde la lacónica fórmula final de las leyendas: «y si no se han muerto seguirán viviendo todavía». En consecuencia, eso es todo lo que todavía cabe decir sobre ellos. Uno vive, pero sería exactamente igual que estuviese muerto. Después de que las personas han encontrado su estatus, tras inquietudes, errores y peligros, la vida adopta la forma de una repetición sin novedades.

tico y preparatorio de la narración sería absurdo si ésta desembocase en la muerte. Fundamentalmente, quien acaba un cuento siempre tiene *toda la vida por delante*: para repetirlo, para vivirlo, para ser felices y comer perdices o para disponerse a escuchar el próximo. En todo caso, la muerte no puede ni confirmar ni desmentir unos valores cuya eficacia se afirma precisamente contra ella; no sólo son gestos que no esperan a la muerte para cobrar sentido, sino que lo esperan todo menos la muerte, en la que el sentido mismo se encierra y disuelve en un callejón sin salida. Si a la narración le viene luz no será de delante, de este último momento a cuyo fulgor oscuro debe leerse la novela, sino de *atrás*, donde aguarda la experiencia y a donde remite la memoria. Experiencia y memoria forman un conjunto de siluetas entrelazadas al que denominamos *mundo mítico*, que es una carga pesada para nosotros, pero a donde nos lleva el rastreo de la genealogía de nuestros valores, es decir, de nuestros gestos incorruptibles. Frente a ese mundo mítico, la narración enseña a situarse; no adoctrina sobre cómo «superarlo», al modo racionalista moderno —olvidemos que la narración pertenece a la sabiduría, al lado épico de la verdad—, sino cómo la humanidad «se hace la tonta» frente al mito; nos muestra en la figura del hermano mayor cómo su suerte crece al alejarse del tiempo mítico originario; y en la figura del que partió para aprender a tener miedo nos muestra cómo las cosas que tenemos son escrutables; en la figura del prudente nos muestra cómo son de simples las cuestiones que plantea el mito y cómo lo es también la cuestión de la Esfinge; y en la figura de los animales que ayudan al niño prodigioso nos muestra cómo la naturaleza se sabe obligada no sólo al mito, sino que además prefiere reunirse en torno al hombre. Pero nótese bien que esto ocurre sin ruptura con el mundo mítico. La ilustración —representada en buena parte de la novela— nos cura del prodigio de nuestros orígenes volatilizando todo prodigio y asegurándonos que ya no tenemos nada que ver con la oscura sombra del pasado: de este mundo, como ya sabemos, se nos condena a esperar de la aún más tétrica sombra de la muerte el espaldarazo definitivo que nos confirme en una realidad que en ese postrer instante perdemos y ganamos juntamente. La narración, en cambio, nos reafirma una filiación cuyo alcance explícita. La rigidez y lejanía del mito, correspondiente a uno de sus momentos, llega a borrar los pa-

Un día normal de trabajo se parece al siguiente y, como no hay nada nuevo que esperar, el pasado se coloca sobre el presente y el futuro como su modelo inevitable, siempre conocido. Así se puede comprender el *happy end* como dirección a la depresión. Como un disco rayado, se oye la voz del recitador que continúa hablando. Pero diciendo siempre y solamente «etc., etc., etc.» (pp. 77-78). Wellershoff desconoce aquí dos caracteres fundamentales del cuento: por un lado, la cotidianidad vacía es patrimonio de quien no tiene nada que contar, del que no ha ido a ninguna parte, mientras que la narración cuenta la peripecia que da a la cotidianidad su carácter de *ganada*, su espesor de premio, reposo jubilar en lo conquistado y memoria compartida de la aventura. La narración cuenta el azaroso camino que regala a quien por él se arriesga a una cotidianidad *intensa*: incluso la nostalgia contribuye a esto. En segundo lugar, el final de una historia siempre es provisional: acaba el cuento, no los cuentos. La historia puede proseguir en cualquier momento y tras ese «y si no han muerto, todavía viven» que marca una pausa, certificando también vitalidad, pueden latir otras tantas historias como la narrada. De todos modos, el comentario de Wellershoff tiene amplio campo de lícita aplicación a distintos *happy ends*: a los de edificantes relatos comprometidos de «tomas de conciencia» política, a los de las curaciones de los psicoanalistas vulgares, a los de las comedias americanas y a los escasos y terriblemente irónicos de algunas películas de Bergman.

sajes por los que se nos hace próximo, haciéndolo aparecer como extraño e incluso enemigo de la intimidad: la narración elucida nuestra vinculación con ese ámbito primigenio, disipando la sensación de alejamiento y de opresión que de ahí puedan generarse. Por el cuento sabemos hasta qué punto el mito preserva nuestra libertad de iniciativa y es familiar a los fundamentos de nuestra intimidad: en una palabra, nos devuelve la memoria. Cuando la esclerosis del mito amenaza acabar con su potencial de vitalidad, la narración la reconstruye en un plano mucho más fresco y estimulante, menos referido a los remotos orígenes y más enraizado con la forma más rica de cotidianidad. A veces, la actitud humorística o irreverente que adopta el protagonismo de la narración frente al mundo mítico es la expresión de una honda piedad para con la esencia liberadora del mito. Nació éste para desesclavizar al hombre de la necesidad ciega y hacerle confiar en las ilimitadas fuerzas divinas que comparte y en las instituciones que su libertad crea. Pero cuando lo divino o lo instituido adoptan el pesado rostro de lo necesario para oprimir su pecho animoso, el hombre debe combatir el mito con el mito y narrarse nuevas leyendas de su valor, de su pericia y de su independencia. «Lo más aconsejable, y así se lo ha enseñado desde siempre el cuento a la humanidad y se lo enseña a los niños, es salir con astucia y arrogancia al encuentro de los poderes del mundo mítico. (El cuento polariza el coraje dialécticamente: en infracoraje, esto es, astucia y en arrogancia.) El hechizo liberador del que dispone el cuento no pone a la naturaleza en juego de una manera mítica, sino que indica su complicidad con el hombre liberado. El hombre maduro siente dicha complicidad sólo a ratos, a saber, en la felicidad. El niño, en cambio, la encuentra por primera vez en el cuento; y le hace feliz.» La palabra importante es aquí *complicidad*. Por ella cesa la oposición entre lo íntimo y lo externo, sin tener que pagar tal concordia con un tributo de forzada sumisión. Como dice penetrantemente José Bergamín, «el hombre es libre cuando se pone de acuerdo con los dioses en vez de obedecerlos». ⁶ El sentido más hondo de la narración es precisamente la rescisión de ese pacto, que se consolida en la profunda intensidad del valor de la vida y se recoge en el secreto palpitar de la dicha del hombre o en el júbilo del niño.

Hasta aquí hemos seguido, más o menos laxamente, el artículo de Walter Benjamin, lo que nos ha evitado muchos tanteos y nos ha regalado ideas fundamentales. Acaba Benjamin con unas palabras sobre el narrador mismo, de quien puede decirse: «Su talento es su vida; su dignidad, poder narrar *toda* su vida». Y, finalmente: «El narrador es la figura en la que el justo se encuentra a sí mismo». Así se beatifica a quien reúne la energía para alzar la voz y comenzar la historia. El justo es el *que cuenta*, en ambos sentidos: el que narra y el que importa. No hay que remontarse al respeto que en las culturas primitivas rodea al narrador, al dueño de las historias, para constatar el lazo infrangible que une la preeminencia moral con la función del narrador: basta con mirar los ojos de un niño mientras le contamos un cuento. En esos ojos se lee que espera que se dé a cada cual lo suyo; pero no como pura determinación exterior, que cae como una ducha fría sobre las espaldas ateridas de los personajes, sino como un fuego interior que se va desplegando y reafirmando en el encadenamiento asombroso de las peripecias. Arriesgarse a contar una historia es

decidirse a instaurar un orden del que sólo responde la rectitud del narrador, es decir, su fidelidad a la experiencia y a la memoria. Cuando se comienza a narrar, hay que estar dispuesto a contarlo todo; se inaugura un ciclo interminable, que la pregunta «¿Y cómo sigue?» puede prolongar inacabablemente, sin que el narrador tenga derecho a reservarse parte alguna de su existencia para sí mismo —o para el silencio—, pues la misma exigencia de rectitud que funda su relato le confirma en una perfecta transparencia discursiva. La justicia es de lo que siempre puede darse cuenta, lo contable por excelencia. El narrador jura sobre su propia vida que no ha de mentir ni, lo que es más importante, va a desmentirse: y eso es precisamente lo que cuenta, lo que importa. Ningún riesgo es mayor para quien lo elige ni más necesario para la comunidad que de ese vínculo todo lo espera.

Ya antes he aludido de pasada al decrecimiento actual del gusto por las narraciones, considerado como signo suficiente para tachar a alguien de infantilismo. Quienes aún las practican, las leen como si se tratase de novelas frustradas, de intentos fallidos que no han alcanzado a explicitar sus propósitos y han refugiado la confusión de sus parábolas en el jardín de la infancia. Bien puede ser que ese refugio sea un destierro o incluso una prisión. Leídas como si fuesen novelas, la insuficiencia de las narraciones es apresuradamente tranquilizadora; la perentoria obviedad de sus recursos las condena a lo venial o a lo alegórico y ninguna de sus demandas llega a inquietar. Quizá exigen algo que nadie está capacitado para dar, pero lo hacen en un estilo que ninguno se siente ya obligado a aceptar, vaya lo uno por lo otro y todos contentos. Quedan los niños, los adolescentes, transitorios pacientes de una condición en la que nadie sabría afincarse sin caer en lo enfermizo. A ellos pertenecen las narraciones, que amueblan su mundo junto con la masturbación, el acné y las zozobras religiosas. Época de imaginaciones excesivas, de anhelos injustificados, en la que la soledad y el compañerismo son pasiones compositibles e incluso complementarias. Allí se lee, allí se escucha y se desea... Desde ese atrás de nuestro tiempo nos llega como un zumbido apasionado desde el que sólo Freud se atrevió a inclinarse y no precisamente para bien. La lectura es entonces, según creemos recordar con pudoroso escalofrío, un placer abrumador, disparatado. Por fortuna, no dura demasiado y después jamás podemos volver a leer así, lo que evita que los libros se nos conviertan en problema y los hace compatibles con la división del trabajo y la resignación. Piadosa transmutación de nuestras ansias en el reino de la necesidad. Y, sin embargo, ya crecidos, maduritos, volvemos de vez en cuando al espacio prohibido de las historias, donde acechan todavía las selvas de ojos fulgurantes y los buques fantasmas de la infancia. Bajamos a la brumosa tierra natal de nuestra alma clo-roformizados por la madurez, acolchados por esa sensación de extravío controlado que nos invade los sábados por la tarde. Izamos como divisas una palabra que para unos es censura, para otros incentivo y para todos defensa pertinente contra el veneno fatal de la nostalgia: *evasión*. Pero, de repente, ¿de dónde evadirse y para ir adónde? Las respuestas estereotipadas son: evadirse de la realidad para ir al limbo de lo que no puede ser (de lo que nunca pudo ser, de lo que ya no puede ser, de lo que aún no puede ser o de lo que para mí no puede ser). No es imposible buscarle un tanto las

vueltas a esta sólita concepción. Como toda abstracción brumosa y contradictoria, pero decepcionante, la palabra «realidad» goza de gran prestigio entre las personas de sentido común. Es una noción frecuentativa: es más real una castañera de Chamberí que un pirata, porque he visto muchas castañeras, pero ningún pirata, porque es más habitual ver castañeras que piratas o porque me caen más cerca las castañeras que los piratas. Esta forma de realismo se parece más que nada a la *pereza*, que le hace a uno preferir la mala película que ponen a la vuelta de la esquina que la buena que hay que ir a buscar al centro de la ciudad. Pero, dice el socarrón, ¿no es lastimosamente infantil apreciar lo lejano por lejano y lo inusitado por inusitado? En absoluto. La lejanía y la extrañeza son categorías estéticas no más (ni menos) pueriles que las demás, acicateados por las cuales emprendemos viajes para conocer paisajes y templos cuyo mérito principal reside precisamente en ellas. Quien vive al pie de la Acrópolis o frente al Cañón del Colorado disfruta estas maravillas de modo muy distinto que el peregrino que viene de lejanas tierras a contemplarlas y que en cada caso añade a su goce ese otro goce incomparable de ser peregrino. La alegría de reconocer es muy grande, pero la de conocer por vez primera aquello con lo que tantas veces se ha soñado no lo es menos, y la primera, obviamente, depende de la segunda. Por otro lado, si nos atrincheramos en el grado más ínfimo de ramplonería, toda ficción y toda crónica son igualmente irreales: el dragón Fafnir no existe, pero tampoco existe madame Bovary. Que a unos les resulte más aceptable la segunda y a otros el primero puede ser cuestión de educación y, quizá, de metabolismo. Si se argumenta que el caso de la señora que engaña a su marido es más frecuente que el del dragón que guarda un tesoro, podemos responder dos cosas: primero, que entre una señora que engañe a su marido y madame Bovary hay el mismo imposible parecido que relaciona disipadamente al lagarto a la entrada de su madriguera con Fafnir; segundo, que las señoras que engañan a sus maridos son un invento falaz de los dragones, propalado para evitar que nadie se atreva a buscar tesoros. En todo caso, no prestar crédito a lo que este mundo ha decidido proclamar «real» en él mismo parece la primera y más saludable vocación de los insumisos.

Pero el dictamen de «evasión» que cae sobre las narraciones tiene en el fondo una cierta relación con lo que se considera el pecado secreto de este género: su artificiosidad. Son relatos, se ha dicho, que buscan producir un *efecto*, no reproducir la suprema limpidez de la vida «tal como es». En cambio, la novela aspira a ser como ese espejo a lo largo del camino, según la patética y esquiva imagen de Stendhal. La clave de toda la ambición de la novela reside en la palabra «naturalismo», que no sólo designa un particular modo de novelar, sino la misma función noveladora. La narración pertenece a la órbita de lo íntimo y religioso: desde su planteamiento es un puro esfuerzo espiritual, artificio; en cambio, la novela surge en el orbe de las ciencias naturales y se pretende reflejo espontáneo de lo real, naturalismo. Uno de nuestros contemporáneos que mejor ha sabido pensar la literatura, Jorge Luis Borges, lo expresa así: «La novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust

que son inaceptables como invenciones; a lo que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada». ⁷ Esta artificiosidad de la narración se apoya en su decidido carácter antropocéntrico: el universo de los cuentos tiene su centro en el espíritu humano y todo gira en torno a sus conflictos, sus creaciones y sus propósitos: la novela, en cambio, es un género descentrado, excéntrico, que mimetiza de algún modo el despliegue mecánico de las fuerzas materiales, carentes de proyecto y hostiles o ignorantes frente al proyecto humano. La narración se propone un efecto, sí, no aspira a la simple contemplación o al análisis de lo dado; en este sentido, ocupa frente a la novela la misma posición que la moral respecto a la ciencia. Hoy todo lo que nos requiere con urgencia a la valoración nos parece justificadamente sospechoso, la novela se adecua más a nuestro gusto, con su sencilla descripción de hechos «sin adobar», entre los que los valores figuran como unos hechos subjetivos más, necesitados de hábil disección como el resto. El mundo de la narración nos parece excesivamente *libre*, pues todos los condicionamientos externos actúan sólo como problemas morales que pueden ser solventados con la elección del gesto oportuno, pero carecen de esa inerte premiosidad material que caracteriza a los obstáculos en nuestra vida cotidiana, que la novela acierta en cambio a reproducir. Sin embargo, aquí es preciso recordar que *el narrador cuenta siempre la historia desde el punto de vista del héroe* y que, desde tal perspectiva, la realidad es esencialmente libre campo para la actividad del justo. El héroe no es optimista, sino enérgico; el narrador no desconoce el peso de lo inerte, pero confía en la fuerza que sabe elegir. Si así lo requiere la burocrática serenidad del alma laboriosa, cuyo único consuelo moral es su condición de víctima, puede llamarse «evasión» a esta despreocupada confianza con la que el narrador, al tomar la palabra, se instala de inmediato y sin pedir excusas en el plano de lo victorioso.

¿Adónde evadirse? Porque si fuera realmente posible abandonar este mundo por otro más conveniente, no alcanzo a ver razón alguna para no hacerlo. La cuestión reside en lo que Éluard condensó en fórmula feliz: «Hay otros mundos, pero están en éste». La narración no abandona el plano de la realidad más estricta, aunque no sea más que en razón de que eso es cuidadosamente imposible por definición: llamamos realidad a lo que no podemos dejar atrás, a lo que siempre nos alcanza. Pero es que la fuga tampoco entra en los cálculos del narrador, que comenzamos definiendo como el que viene de lejos. El narrador no se va, sino que precisamente está de vuelta. Si se me apura, está de vuelta de todo; por eso lo empieza todo desde el principio, despaciosamente, construyendo pieza por pieza otro mundo, pero para que sus oyentes conquisten, como él, el derecho a residir en éste. Según cuentan, Shakespeare destacaba en su interpretación del papel de espectro del padre de Hamlet; su alma llamante de vividor de historias se complacía en esa figura velada que vuelve de muy lejos para descubrir —recordar— a su hijo una verdad que ya sabe y que Hamlet deberá repetir a su vez como drama, para luego padecerla como venganza.