

La salvación de Eurídice.

El “Nuevo Mundo”  
de las historias  
(primera parte)

WU MING 2

## El “Nuevo Mundo” de las historias<sup>1</sup> (primera parte)

Cálida noche de septiembre, las vacaciones recién acabadas. Desde el asiento de un estudio de televisión, el Ministro de Administraciones Públicas del Gobierno Italiano rinde cuentas a los espectadores de su famosa batalla contra los “holgazanes”. Como próxima etapa dice que lanzará un concurso. Los empleados y dirigentes que trabajen bien, que hacen que las oficinas funcionen, serán invitados a contar su historia. El Ministerio evaluará y publicará las más bonitas. A los vencedores, abundantes premios en la nómina. Burocracia y narrativa. El binomio es digno de Kafka. Pero ¿qué impulsa a un ministro a recopilar anécdotas edificantes, además de cribar los datos y las relaciones técnicas?

Responder que porque las historias están de moda, sería ridículo. Con la misma ligereza podríamos decir que está de moda pensar, besarse entre los enamorados y comer pan.

Sin embargo, es verdad que en muchos ámbitos, las técnicas narrativas se usan de manera más consciente: desde la política a la información, de la ciencia al *marketing*, de la gestión empresarial a la psicología.

El escritor francés Christian Salmon ha encontrado un nombre fascinante para esta fiebre del relato. La ha llamado “nuevo orden narrativo”, evocando la imagen de una máquina para plasmar las consciencias, capturar las emociones, incitar al consumo. Un coche que se ha convertido en la estructura de soporte, el propio motor de las actividades más variadas<sup>2</sup>.

Recientemente se ha hecho eco Alessandro Baricco en una entrevista en el *Corriere della Sera*:

Ahora todo es narrativa: vas a una carnicería y el modo de exponer la carne es narrativo. Lo mismo ocurre con los periódicos que han sustituido el 70% de la información por la narración. Y después, está la contaminación del *marketing*. Ahí comienza el peligro, así como cuando el *storytelling* entra en comunicación con la política. Hoy en día, se ha convertido en algo meritorio lograr vender lo que quieren si no aciertan con la historia justa<sup>3</sup>.

Más allá de los tonos hiperbólicos y grotescos, la alarma lanzada por Salmon, por Baricco y por muchos otros expresa un pensamiento difuso: la idea de que el río de las historias haya roto los diques y esté inundando la comunicación. Un cataclismo simbólico que tendría en particular cuatro efectos nefastos:

- 1) La estupidez colectiva
- 2) La desaparición de los hechos
- 3) La fábula obligatoria
- 4) La inflación de lo imaginario

Antes de ver en detalle de qué se trata, es necesario decir algo sobre la premisa del discurso completo. Esta fiebre narrativa, ¿es de verdad una novedad? La cuestión es importante porque las nuevas patologías tienen necesidad de nuevos fármacos, mientras que para las enfermedades viejas podrían bastar los remedios de la abuela.

---

1. Esta primera parte es una ampliación de una conferencia titulada: “Narrar no es suficiente. El deber del juglar en la época digital”, expuesta el 26 de marzo de 2008 en Sevilla, en el ámbito del décimo Festival Zemos98. Agradezco a los organizadores haberme proporcionado el pretexto para poner en orden una serie de apuntes sobre el relato de historias. Una versión muy reducida, una especie de *trailer*, apareció en el periódico *L'Unità* del 27 de septiembre de 2008 y en *carmillaonline.com*, como reseña del ensayo de Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Editions La Découverte, París, 2007. (Edición en castellano: *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Ediciones Península, Barcelona, 2008).

2. Cfr. Christian Salmon, *Storytelling*.

3. Cristina Taglietti, “Alessandro Baricco: Gomorra, che storia. Il film meglio del libro” [Gomorra, qué historia. La película mejor que el libro], en *Corriere della Sera*, 12 de junio de 2008.

## 0. La novedad

El uso de mitos y narraciones para difundir valores y persuadir a las masas se remonta a milenios atrás. Paul Veyne, arruinando el eslogan del sesenta y ocho parisino, escribió que “la imaginación ha estado en el poder desde siempre”<sup>4</sup>. Incluso el faraón tenía escribas y sacerdotes encargados de alabarlo como a un dios en persona. Incluso en el Antiguo Egipto, se mezclaban los papeles, confundiendo religiones, biografías, política y mitos. Martirios, vidas de santos, etiologías y genealogías han seguido haciendo la misma labor durante cientos de años. Benito Mussolini sostenía que la cinematografía era el arma más poderosa.

En marzo de 2001, Silvio Berlusconi invadió nuestros buzones con un libelo de 130 páginas, un extraño híbrido entre panfleto, octavilla, revista de cotilleos, autobiografía, boletín parroquial y desplegable publicitario. Se titulaba, mira qué casualidad, “Una historia italiana”. Muchos, al recibirlo, percibieron un salto de calidad respecto al pasado. Pero la novedad no consiste, como diría Salmon, en el hecho de que hoy las historias se usan para conquistar el poder y no solamente, *a posteriori*, para justificarlo. Hernán Cortés sometió al imperio azteca manejando a su favor signos premonitorios y antiguas leyendas de Quetzalcoatl. Incluso antes de Maquiavelo, el arte de capturar y mantener el consenso se sirvió siempre de fábulas y leyendas. La verdadera diferencia con el pasado es que ahora las historias llegan directamente a tu casa, saltándose cualquier intermediación, cualquier filtro, como ocurre con muchos productos en la era del consumo vasto y personalizado. Nunca ha habido una época en el mundo en la que la comunicación estuviera desconectada del relato y de las mitologías depositadas en el lenguaje. La narración no ocupa un campo específico (de mero entretenimiento), y no existe un discurso lógico-racional “puro”. Leibniz esperaba que un día, cualquier disputa se resolvería con un cálculo, pero por fortuna aquel día nunca llegó. El positivismo soñó con que la ciencia pudiera emanciparse de una vez por todas de sus errores filosóficos y literarios pero los maestros de la sospecha -Marx, Nietzsche y Freud-<sup>5</sup> descubrieron tres cargas explosivas en los cimientos de la objetividad científica: los intereses económicos, la voluntad de poder y el subconsciente. Este último es mucho más vasto de lo que se creía hace treinta años: no comprende sólo instintos y deseos reprimidos. La ciencia cognitiva ha descubierto que el pensamiento trabaja en su mayor parte de forma inconsciente y que buena parte de estos mecanismos neurales reclaman estructuras narrativas<sup>6</sup>. Las historias nos son indispensables para comprender la realidad, para dar un sentido a los hechos, para contar quiénes somos.

En resumen, el “nuevo orden narrativo”, no es ciertamente nuevo ya que se sirve de narraciones. Sin embargo, los efectos nefastos que he enumerado anteriormente podrían depender de otra innegable novedad: la tecnológica. La televisión, las simulaciones digitales y las Redes podrían haber modificado nuestra relación con las historias, convirtiéndolas en potencialmente tóxicas. De forma similar, la manipulación genética ha producido un cannabis con cantidades industriales de principio activo. Según algunos, esto lo ha transformado en una droga pesada, tan peligrosa como el *crack*. Según otros, es sólo cuestión de desarrollar una nueva cultura de la droga. El temible *skunk* se fuma de forma distinta a la tradicional marihuana, al igual que la *grappa* se bebe de forma distinta al *prosecco*: no en copa, sino en vasitos de licor.

Si de verdad las historias han cambiado, quizás bastará con cambiar la cultura de las historias.

4. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Editions du Seuil, 1983. (Edición en castellano: *¿Creyeron los griegos en sus mitos?*, Ediciones Gránica, Barcelona, 1988).

5. La manifestación y la combinación de los tres pensadores se debe a Paul Ricoeur, *De L'interpretation. Essai sur Freud*, Editions du Seuil, Paris, 1965. (Edición en castellano: *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1999).

6. El estudio que ha sabido mejor que ninguno mostrar el funcionamiento de estas estructuras narrativas es el lingüista George Lakoff. Muy claro, a este propósito, el capítulo “Anna Nicole on the Brain”, incluido en *The Political Mind*, The Viking Press, New York, 2008.

## 1. La estupidez colectiva

En el *Mundo Feliz* imaginado por Huxley, existen dos medios para anular la divergencia: el soma y la hipnopedia. El primero es una droga sintética, inocua, capaz de alejar cualquier preocupación. La segunda consiste en el bombardeo a los individuos con eslóganes edificantes y mantras ideológicos, con el fin de condicionar los cerebros.

Muchas narraciones típicas de la cultura popular han sido acusadas de actuar como el soma. Estudiadas para entontecer a las personas y con efectos colaterales devastadores.

Steven Johnson ha dedicado un libro<sup>7</sup> entero a rebatir la idea de que las historias contadas en la televisión o en la consola son estúpidas y van a empeorar. Sus tramas narrativas, por el contrario, son cada vez más inteligentes, en el sentido de que ponen a prueba nuestras capacidades cognitivas. Cuando se trata de escuchar, mirar, representar una historia, el público prefiere la complejidad a los desarrollos simples y lineales. Si no, no habríamos pasado de *Starsky & Hutch* a *Mujeres Desesperadas*, de *Pac Man* a *Sim City*, de los distintos 007 a *Syriana*. Esta es, sin duda, una buena noticia pero no atañe al problema de los contenidos. Cualquiera puede objetar que un telefilme puede ser muy complejo y al mismo tiempo legitimar la tortura, el abuso de los psicofármacos y el odio racial. Christian Salmon se apoya en un artículo de Žižek para decir algo muy parecido de la serie *24*, la famosa serie de TV donde cada episodio de una hora representa una hora de un día particular. Esta sincronía entre real y virtual pone al público ante un estado de “emergencia normalizada”, una excepción permanente capaz de suspender todo juicio moral. El departamento anti terrorista de la policía de Los Ángeles se puede permitir cualquier cosa porque el tiempo corre y la ciudad está en peligro. Lo que no me convence en absoluto en este acercamiento a las historias y a los *media*, es que el estudioso de turno transforma su hipótesis crítica, incluso puede ser que válida, en el efecto que dicha narración tendrá sobre la gente, como si el público fuese tabla rasa. En la era de los foros, los *blogs* y los *chat* no sería difícil tomarse la molestia de ir a ver qué hace “de verdad” la gente con ciertos contenidos: discusiones, parodias, transcripciones. Por cada juez Scalia del Tribunal Supremo que cita al héroe de *24* para justificar los interrogatorios violentos, existen miles de fans convencidos de que su serie preferida es un espejo de nuestros tiempos, de aquello en lo que se ha convertido Estados Unidos.

La “audiencia” de la cultura popular nunca ha sido pasiva. No lo era en tiempos de los folletines, imaginémoslos ahora. Una historia complicada es siempre rica en matices y potencialidad, aspectos fascinantes y decepcionantes: difícil que pueda dormir la razón. Más bien, incita a criticar, a volverla a contar, a manejarla de forma creativa.

En la época de la participación<sup>8</sup>, interpretar un texto significa “hacer cualquier cosa con él”.

Otra fuente inacabable de soma, para sus detractores, son los videojuegos y las simulaciones digitales, culpables de contar historias que reducen, cuando no anulan, el diafragma que divide realidad y ficción. Así, un adolescente sale de casa y piensa que puede disparar a los transeúntes como ha hecho en la pantalla. Periódicos y revistas del verano de 2007 anunciaban un día sí y otro también el inminente trastorno psíquico planetario en *Second Life*, el mundo tridimensional *online*. La circunstancia parece estar muy lejos de

---

7. Steven Johnson, *Everything Bad Is Good For You: How Today's Popular Culture Is Actually Making us Smarter*, Allen Lane, London, 2005.

8. Henry Jenkins ha definido una cultura participativa en base a 5 características: 1) pequeñas barreras para la expresividad artística y la implicación cívica; 2) fuerte apoyo para crear y repartir las producciones propias; 3) intercambio informal de conocimientos entre expertos y novatos, según la única lógica de la competencia; 4) los miembros están convencidos de que su contribución se tendrá en consideración; 5) los miembros perciben una conexión social entre ellos. (Cf. Giovanni Boccia Arteri, *Share this! Le culture partecipative nei media*, prefacio de Henry Jenkins, “Fan, Blogger & Videogamers”, Franco Angeli, Milano, 2008.)

verificarse. En los años noventa nos han masacrado las neuronas con el sexo virtual que había sustituido al real. Nadie imaginaba que incluso en el mundo hiperreal del porno se estaba insinuando la tendencia opuesta, la que Sergio Messina ha bautizado como *real core*. Personas a las que les gusta mostrarse y contemplarse en toda su naturaleza: desnudas o vestidas, en el salón de casa o en el jardín, con o sin fetiches. Un tráfico gratuito de fotos y filmaciones digitales, con adultos conscientes, y una única contradictoria regla estética: nada de ficción. Basta de tetas falsas, retoques, set satinados. Si tienes el seno flácido y te va enseñarlo, seguro que en la Red hay alguno que estará contento de admirarlo. Si no te va depilarte las cejas, mejor todavía. Si la bañera donde te bañas tiene manchas de óxido, sublime. El fenómeno es de tales proporciones que la industria del erotismo satinado ha debido adecuarse: de las tomas filtradas para imitar a la *webcam*, a las actrices menos en forma que se hacen pasar por amas de casa que se pagan las vacaciones con un poco de porno.

Incluso el divo máximo del porno duro, Rocco Siffredi, ha adoptado con el tiempo un estilo más documental, sustituyendo la toma ginecológica (muy en boga en los últimos años) por enfoques más amplios filmando escenas más largas y no delegando en el montaje (y por lo tanto en la ficción) la eficacia de una escena<sup>9</sup>.

Quien se asusta del surgimiento de las tecnologías de simulación se olvida de que la técnica está relacionada con el engaño desde tiempos de Prometeo<sup>10</sup>. La ciencia se ha servido siempre de modelos virtuales y simulaciones, es decir, de metáforas, incluso cuando parecía que su único lenguaje era la pureza de las matemáticas.

Así que, ¿ningún soma en el “nuevo mundo” de las historias? Creo que se deben considerar distintas las dos perspectivas. Por un lado, está la idea de que las narraciones pueden aplastar el encefalograma y hundirnos en un mundo ficticio. He intentado exponer algunos indicios de que la situación es de verdad muy distinta. Por otra parte, está la hipnopedía, y de ahí, el hecho de que las historias, si se cuentan a menudo, ayudan a inculcar visiones distintas del mundo.

John Bullock, licenciado en ciencias políticas por la Universidad de Yale, ha realizado algunos experimentos interesantes sobre la desinformación. Ha cogido a un grupo de progresistas y les ha preguntado cuántos de ellos desaprobaban el tratamiento a los prisioneros de Guantánamo. Resultado: el 56%. Después ha mostrado a los conejillos de indias un artículo del *Newsweek* en el que se contaba que se había tirado una copia del Corán por el retrete de la base americana. El porcentaje de los críticos aumentó inmediatamente al 78%. Por último, hizo leer a todos el desmentido de la noticia, publicada por el mismo periódico. El porcentaje disminuyó, pero sólo hasta el 68%. Por tanto, la mala información tuvo su efecto aunque fuera desmentida. Otros colegas de Bullock cogieron dos muestras de entre los conservadores. Al primer grupo le dieron a leer las declaraciones de Bush sobre las armas de destrucción masiva en manos de Irak. Al segundo, le mostraron esas mismas declaraciones y el informe Duelfer completo, donde se concluye que Saddam Hussein no tenía armas de ese tipo antes de la invasión americana. Pues bien, en el primer grupo, el 34% de los voluntarios dio la razón a Bush, sosteniendo que Saddam habría escondido o destruido su arsenal. En el segundo grupo, la misma tesis fue sostenida por el 64% de los individuos. De mal en peor: los desmentidos pueden incluso reforzar las noticias falsas<sup>11</sup>.

9. Sergio Messina, “Real core: la rivoluzione del porno digitale”, *Rolling Stone Italia*, septiembre 2008.

10. Cfr. El párrafo *Prometeo ingannatore*, en Andrea Tagliapietra, *Filosofia della bugia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, y las notas sobre los textos de Jean-Pierre Vernant sobre el mismo tema.

11. Shankar Vedantam, *The Power of Political Misinformation*, *The Washington Post*, 15 de septiembre de 2008.

La idea de que muchas personas sean víctimas de un encantamiento malvado nace al encontrarnos, todos los días, con ejemplos de este tipo. Esta gente no razona, decimos, tiene la mente controlada por un poder superior. Consolémonos, porque no podemos hacer nada: es culpa de los periódicos y culpa de la televisión y culpa de las farmacias y de las drogas. Nada de eso. Es nuestro cerebro que funciona así. Lo ha explicado bien George Lakoff con una famosa anécdota: si entras en una clase y ordenas a los estudiantes “no penséis en un elefante”, pensarán inmediatamente en eso con todo lo que rodea a grandes orejas, trompas y colmillos de marfil<sup>12</sup>. Negar un concepto activa dicho concepto en la cabeza de las personas. Y no será una avalancha de datos para respaldar la tesis de “hacer razonar” a quien no piense así.

La “voluntad de creer”, más fuerte en los individuos que cualquier certeza, no es un descubrimiento reciente. El psicólogo William James, hermano del novelista Henry, escribió un ensayo a este respecto en 1897. En él sostenía que las personas, en vez de quedarse en la duda o en la inquietud, tienen derecho a agarrarse a cualquier fe que no crean imposible. No puedo creer que mis cincuenta céntimos son cien dólares sólo porque me es imposible actuar como si lo fueran. Pero sin embargo, si la idea me hiciera sentir bien y no fuese incompatible con la práctica, tendría todas las razones para sostenerla. Muchos contemporáneos criticaron a James por esta extraña teoría de la racionalidad. Hoy sabemos que sus intuiciones contienen aspectos importantes de nuestra forma de pensar. Las emociones, lejos de corromper la razón, son un ingrediente fundamental de la misma. Personas con daños cerebrales, incapaces de demostrar sentimientos y de reconocerlos en los otros, son también incapaces de elegir lo mejor. Nos comportamos para intentar ser felices, no para maximizar la utilidad esperada.

Las historias son eficaces precisamente porque no se dirigen sólo a una parte de la razón, sino que contienen emociones y visiones del mundo, hechos y sentimientos. Es un hechizo potente, pero no faltan los antidotos. Georges Lewi ha afirmado que los “consumidores de hoy tienen la misma necesidad de creer en sus marcas que los griegos en sus mitos”<sup>13</sup>.

Puede ser, pero el caso es que no existe un solo modo de creer y cada uno puede entrar y salir continuamente de estos programas, dependiendo de lo que le oprime o de lo que debe hacer. En un libro titulado *¿Creyeron los griegos en sus propios mitos?*, Paul Veyne ha ilustrado muchas de estas contradicciones aparentes.

Los Dorzé de Etiopía creen que el leopardo es un devoto de la iglesia copta. A pesar de ello, en los días del santo ayuno, se mantienen alejados de él. En los cuentos populares del Antiguo Egipto, el faraón representa a menudo la figura del déspota tonto y presuntuoso. Y sin embargo, en la base de otros cuentos “oficiales”, digamos que la gente del Nilo lo veneraba como a un dios. Incluso los emperadores romanos eran considerados divinidades, seres capaces de hacer magia, y sin embargo, los arqueólogos no han encontrado un sólo *ex-voto* dedicado a ellos. Cuando necesitaban un milagro, los súbditos fieles sabían distinguir entre los “verdaderos” y los “por convenio”. Por último, muchos textos antiguos demuestran que los mismos griegos se reían de su pomposidad, de sus mitos políticos, de sus etiologías y de la fundación de las ciudades. Creían en ellos, pero sin considerarlos verdaderos o falsos: eran retórica, buenos discursos. Lo mismo se podría decir de nuestro comportamiento frente a mucha publicidad. En el fondo, el “*storytelling* aplicado” no es muy distinto a la retórica de los antiguos, la ciencia de la palabra y del relato.

Si de todas formas existen distintos modos de creer, el poder mágico de una historia resulta redimensionado,

12. Cfr. George Lakoff, *Don't Think of an Elephant*, Chelsea Green Publishing, Vermont, 2004. (Edición en castellano: *No pienses en un elefante*, Editorial Complutense, Madrid, 2006).

13. Georges Lewi, *L'Odyssée des marques*, Alvin Michel Editeur, Paris, 1998. Citado en Christian Salmon, *op. cit.*

por lo menos en una cultura donde existe el concepto de ficción y donde muchos niños pueden creer, al mismo tiempo que Papá Noel trae los regalos a todos, pero que sus regalos los han comprado papá y mamá. En el cerebro de los hombres pueden convivir muchas narraciones, aunque sean contradictorias: una creencia no sacia a la otra, al contrario, en muchas ocasiones, la reafirma, la infiltra y la cura con métodos homeopáticos. Si el faraón quiere hacerse creer que es hijo del sol, seguiremos burlándonos de él y contando otros mitos.

La única alternativa que cabe cuando te imponen una historia es contar mil historias alternativas.

## 2. La desaparición de los hechos

Si el cuadro ya está trazado ¿dónde van a parar los datos? ¿Vivimos en un tribunal dónde las pruebas han dejado de contar? Ciertamente que no, las pruebas cuentan, pero, aunque a alguno le disguste, nosotros “no” vivimos en un tribunal. Y en el fondo, incluso un juez admitiría que los hechos no son siempre “cruciales”, capaces de crucificar cristos o salvarlos. No existe ninguna teoría científica que no se pueda adaptar para tener en cuenta los nuevos descubrimientos. El sistema tolemaico, con la tierra en el centro del universo, no fue descartado porque no consiguiera explicar las observaciones astronómicas de Brahe, Copérnico y Galilei. Lo conseguía, pero al precio de cálculos demasiado complejos. El sistema heliocéntrico, sin embargo, hacía lo mismo con menos esfuerzo. Era más elegante, más económico, más bello. Por ello fue elegido. Gracias a los hechos, pero no por sus virtudes.

Intentemos preguntarnos ahora qué es en realidad un “hecho”. Digamos que se trata de un evento acontecido en el mundo: X mata a Y. Aparte de los testigos oculares, para todos los demás el hecho será una frase, es decir la información de que “X ha matado a Y”. El elemento lingüístico introduce de repente una variable más. Para mí que no estaba allí, la verdad de dicho hecho depende del lenguaje y del mundo. Y decir lenguaje no significa decir ambigüedad, esquemas conceptuales, teorías, mitos. De aquí, la idea de que una buena información debe renunciar a las técnicas narrativas, ser pura de palabras, metáforas y opiniones. Si fuera así, la retransmisión en directo televisiva sería la mejor información, porque nos transforma a todos en testigos oculares.

Ni que decir tiene que la elección de los planos, las pausas y la duración de las secuencias son también una forma de lenguaje y que un buen director puede decidir en tiempo real qué hacer ver y qué no. Pero incluso admitiendo que las imágenes cuentan lo que hay que saber, sin truco y sin engaño, ¿estamos seguros que es “verdad” todo aquello que nos sirve?

La tragedia de las Torres Gemelas fue en gran parte retransmitida en directo pero no podemos decir que “aquel” relato nos dijo de verdad lo que queríamos saber. La verdad que nos interesa va mucho más allá de la descripción de los hechos. Más que atacar la mediación “narrativa” de las noticias, sería necesario preguntarse sobre la difusión de una información “inmediata”, sin contexto y sin un significado cualquiera. Estamos demasiado influidos por la idea de que “comprender” es “comprimir”. Si quiero “entender” una serie de números, debo encontrar una fórmula que genere la serie. Pero si la fórmula es tan larga como la serie, no sirve de mucho. Tardo más tiempo en escribirla que en volver a copiar la serie completa<sup>14</sup>. Del mismo modo, un plano de Milán tan grande como Milán sería muy difícil de consultar. A menudo, sin embargo, para comprender dos hechos, es necesario relacionarlos entre sí y eso significa “aumentar” la complejidad de las redes. Si hay tres caminos para llegar de Bolonia a Sasso Marconi y yo abro un cuarto, más corto, hago quizás más fácil el transporte, pero más complejo el territorio. Sobra decir que una historia puede contar sólo un

14. La teoría algorítmica de la comprensión ha sido expuesta por el matemático Gregory J. Chaitin, autor de *Algorithmic Information Theory*.

trozo del mundo: el hecho notable es que dicho trozo, después de la palabra fin, resultará más denso que antes. Para dar un valor a los hechos, para que cuenten de verdad, necesitamos interpretarlos, hacer que se destaquen del fondo. En Bolonia, en el 96, Luther Blissett dirigió una contra investigación concisa en el proceso a los “Bambini di Satana” [Niños de Satanás] indicando las brechas y fallos en la espiral de acusaciones. La mayor parte de los periodistas continuó dando crédito al ministerio público, que a diferencia de Blissett tenía una historia que contar, la de los satánicos que secuestran a los adolescentes y violan a los niños. Entonces Luther decidió inventarse otra fábula: la del Comité para la Salvaguarda de la Moral, una ronda auto-organizada decidida a coger a los satánicos *in fraganti*, para interrumpir las misas negras a son de cachiporrazos. Escribió un documento en el que el Comité se presentaba y daba pistas sobre la investigación. Lo guardó en un armarito del depósito de equipajes de la estación junto con una calavera y un par de tibias. Envío la llave al periodista más reaccionario de la ciudad, invitándolo a retirar el paquete. Como era a finales de julio, el periodista estaba de vacaciones y no picó el anzuelo. Luther reivindicó también, en una pequeña revista local, la broma sin éxito, invitando a todo el mundo a hacer lo mismo. Después, el periodista volvió de las vacaciones. Fue a la estación, pagó caro el depósito y sacó el trozo a toda página en *Il Resto del Carlino*. Luther demostró así que era demasiado fácil inventar bulos sobre el tema del satanismo. ¿Cuántos otros estaban circulando, quizás en el mismo conjunto del proceso? En la ciudad, el clima empezó a cambiar. *La Repubblica*, muy poco a poco, cambió a posturas más garantistas y prestó interés a los “hechos” que Blissett argumentaba desde hacía tiempo. Años después, cuando los imputados fueron absueltos con una sentencia absolutoria y resarcidos por el daño recibido, hasta el *Carlino* pareció olvidarse de haber sacado al monstruo en primera página<sup>15</sup>.

En Milán, en septiembre de 2008, un chico de color fue asesinado a golpes por haber robado en un bar un paquete de galletas. Los días siguientes, una tormenta de preguntas se plantearon sobre lo acontecido. ¿Es el último episodio de una larga serie o un impredecible “salto de calidad”? ¿Es un homicidio racista o una locura insólita? Muchas personas, por buscar respuestas, se hicieron una pregunta “narrativa” y contrafactual: “¿Qué habría sucedido si las galletas las hubiera robado un blanco?”. Se han imaginado la escena, han visto que el final no hubiese sido un asesinato y se han convencido de que el robo era sólo un pretexto para “matar a un negro”. Mecanismos como éste, nos ayudan a comprender que la realidad es mucho más densa de lo que imaginamos<sup>16</sup>. Por qué si no, para comprendernos a nosotros mismos, para construirnos una identidad, tenemos necesidad de una historia. Seleccionamos los hechos sobresalientes de nuestra vida y los ordenamos en un relato. Después, sobreponemos dicho relato a los esquemas narrativos custodiados en nuestro cerebro y haciendo esto nos atribuimos un papel: víctima, verdugo, líder, profeta, don nadie.

---

15. Para una reconstrucción del caso “Bambini di Satana” [Niños de Satanás] consultar Antonella Beccaria, *Bambini di Satana. Processo al diavolo*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2006.

16. Los condicionales contrafactuales (o períodos hipotéticos de la irrealidad) forman parte de nuestro razonamiento cuando intentamos identificar las causas de un hecho. “He provocado el accidente porque había bebido demasiado” significa que “si no hubiera bebido demasiado no habría tenido el accidente”. Esto es verdad todas las veces que la causa coincide con la *condicio sine qua non*. Incluso cuando decimos que “la gasolina es inflamable” pretendemos decir “si le acercase una llama, se prendería fuego”. Los condicionales contrafácticos le han echado el mochuelo a los expertos en lógica, pero sobre todo a los empíricos convencidos de que los conocimientos se pueden adquirir sólo en un ámbito actual y fáctico. La clásica “demostración por absurdo”, sin embargo, no es problemática porque en dicho caso se niega una tesis no para imaginar otros mundos posibles, sino sólo para añadir una contradicción. Incluso una concepción determinista de la historia vacía de sentido el razonamiento contrafáctico porque si los acontecimientos están todos relacionados, negar uno significaría negar el mundo, con el resultado de poder concluir cualquier cosa. No por casualidad, Benedetto Croce pensaba que la historia no podía hacerse con el “si”. Pero como he dicho antes, “si” y “porque” están a menudo relacionados y podría ser muy difícil anunciar los condicionales contrafactuales y ajustarse, sin embargo, a las explicaciones causales.

Para una discusión de estos argumentos cfr. Claudio Pizzi, “I condizionali controfattuali”, en *Linee di Ricerca*, SWIF, 2006, <http://philosophyofinformation.net/biblioteca/lr/intro.php>

No son las historias las que hacen desaparecer los hechos. Son los hechos los que son desmontados por la desinformación, porque pretenden afrontarlos solos. Y haciendo eso, se olvidan de cortejar a sus mejores aliados.

### 3. La fábula obligatoria

La llegada de los *blogs* y de las redes sociales ha contribuido mucho a agravar la fiebre narrativa. Christian Salmon cita un informe de Amanda Lenhart y Susannah Fox<sup>17</sup>, del que resultaría que el 77% de los americanos ha abierto un *blog* “no para participar en los grandes debates del momento y expresar una opinión, sino para contar su propia historia”<sup>18</sup>. Del mismo modo, sería fácil revelar que el 77% de las personas que va a un bar es para tomar una cerveza, pero ello no significa que “sólo” hará eso. Sin querer dar cota al fenómeno de los *blogs*, es cierto que quien abre uno “para contar su propia historia”, acaba en realidad haciendo muchas otras cosas y tiene la oportunidad de ser un ciudadano menos pasivo que otros muchos. Y de hecho, si se lee de verdad la investigación de Lenhart y Fox se descubre que el 64% de los *bloggers* escribe sobre diversos argumentos, que el 55% se interesa por las crónicas, que el 77% busca compartir obras creativas, que el 72% lee noticias de política (en comparación con el 58% de los internautas genéricos).

Salmon sostiene que la invitación a contar su propia historia es la nueva forma asumida en el mercado global de la imposición de consumir. Toma todo lo que quieras del supermercado de los estilos, construye una marca que se llama tú mismo y dalo a conocer con tu propia historia. Facebook enseña. Ya no: “compro, luego existo”, sino “existo, luego compro (y hago comprar)”.

Es un hecho que el disfrute de los individuos es cada vez más molecular. De sacar beneficio del trabajo de las masas, hemos pasado a su tiempo libre, del tiempo libre a la vida privada de cada uno y de la vida privada a la autobiografía. Dime tus deseos y los transformaré en mercancía. Cuéntame qué personaje eres y te proveeré de accesorios.

Todo esto es verdad, pero todavía a veces se comete el error de ver los medios desde un solo punto de vista. Como si todas las estrategias fueran dictadas por los grandes colosos de la comunicación y la gente no pudiese hacer otra cosa que secundarlos. Los grandes medios de comunicación intentan construir un negocio sobre las espaldas de los consumidores, pero no pueden eludir su demanda de contenidos libres y maleables, abiertos y fuera de control. Entre estas dos exigencias existe en la práctica un conflicto, no un dominio en sentido único. El *marketing* se sirve de nuestros relatos al igual que se sirve de nuestro cuerpo para colgarnos las marcas, eslóganes y firmas, pero no por ello desaprovechamos nuestros cuerpos. Karen Blixen escribió que ser una persona es tener una historia que contar. Quizás incluso más de una. Y es normal que la gente disfrute de la posibilidad tecnológica de difundir estas historias, compartirlas, jugar con la propia identidad y negociarla en un mundo más vasto que el jardín de casa.

La fábula es obligatoria, como es obligatorio comer. Desde hace al menos dos siglos, tener un diario es un pasatiempo creativo para las personas. Hoy es incluso el instrumento que permite a muchos el acceso a una cultura participativa, donde el consumismo está omnipresente, pero los consumidores tienen muchas oportunidades de influir desde el principio en sus relaciones con los productos, tanto a nivel simbólico como material.

---

17. Amanda Lenhart, Susannah Fox, “Bloggers. A Portrait of the Internet’s New Storytellers”.

En versión PDF gratuita: [http://www.pewinternet.org/PPF/r/186/report\\_display.asp](http://www.pewinternet.org/PPF/r/186/report_display.asp)

18. Christian Salmon, “Une machine à fabriquer des histoires”, en *Le Monde Diplomatique*, noviembre 2006.

#### 4. La inflación de lo imaginario

En palabras de Annette Simmons, la compleja relación entre hechos e historias se resume así:

La gente no quiere más información. Está hasta el gorro de información. La gente quiere fe. Y la fe mueve montañas, no los hechos. Los hechos no producen fe. La fe necesita una historia que la sostenga, una historia rica en significado y que inspire confianza<sup>19</sup>.

Estas pocas líneas son el virus probeta de la fiebre narrativa. Si hoy las historias “están de moda”, es porque sedicentes “expertos de *storytelling*” han sabido vender, con argumentos similares, sus cursos de nada a los directores y a los carniceros. Pero, ¿qué diferencia una postura inaceptable como ésta, en la que las historias sirven sólo para convencer, de lo que he intentado ilustrar hasta aquí? La respuesta está en la palabra fe. La gente quiere fe si no tiene nada mejor para interpretar el mundo.

William James justificaba la voluntad de creer sólo frente a la perspectiva de una duda que impidiera cualquier elección. Es un error pensar que los hechos por sí solos pueden derrocar a las dudas. Pero también es un error gordo pensar que la fe es la única fuerza que puede hacerlo.

Los eslóganes del manual de Simmons tienen de todas formas un mérito: el de indicar en las técnicas narrativas una posible cura para el estrés del exceso de noticias. Es una sugerencia en la que vale la pena profundizar. Interrogándose en primer lugar, sobre la verdadera naturaleza de dicho estrés.

Gurús y predicadores de la era digital nos ponen en guardia todos los días sobre los riesgos de una sobredosis informativa. Prueba de ello son las cientos de miles de páginas cargadas en la Red en los últimos seis mil días u otros datos equivalentes. Sin embargo, existe una gran diferencia entre “sobredosis” y “abundancia”. Puedo tener la despensa llena de vino (abundancia) sin bebérmelo todo por fuerza de una vez (sobredosis). Y después están las sustancias que no conocen la sobredosis: el aire, las caricias, las galletas de mi tía.

Hace cuatro siglos, con la difusión de la imprenta, Occidente afrontó un paso análogo, de la escasez de libros a una mayor divulgación. Geronimo Squarciafico escribió en 1477 que “la abundancia de libros hace a los hombres menos estudiosos, destruye la memoria y debilita la mente evitándole un duro trabajo”. Hoy nadie se atrevería a decir que una librería bien surtida o una gran biblioteca abierta al público son un veneno para el pensamiento. Es un tipo de riqueza que nos hemos habituado a gestionar<sup>20</sup>, por ejemplo, indicando el nombre del autor, sobre el lomo de un libro y en la tapa, una costumbre para nada obvia en los tiempos de Robert Burton, que ya en 1621 se sentía arrollado por la avalancha informativa:

Oigo novedades todos los días y las “típicas” noticias de guerras, pestes, incendios, inundaciones, robos, asesinatos, masacres, meteoros, cometas, prodigios y extrañas apariciones<sup>21</sup>.

19. Annette Simmons, “The Story Factor: Inspiration, Influence and Persuasion Through Storytelling Excerpt”, <http://www.storytellingcenter.org/resources/articles/simmons.htm>

20. El parangón entre la abundancia de información producida desde internet y la de los libros debida a la introducción de la imprenta ha sido propuesto por Clay Shirky, *Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations*, Penguin Press USA, 2008.

21. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621. (Hay dos ediciones recientes en castellano, una con el texto íntegro editada por la Asociación Española de Neuropsiquiatría y *Anatomía de la Melancolía*, selección de Alberto Manguel, Alianza Editorial, Madrid, 2006).

La diferencia entre el mundo del siglo XVII y el actual es sobre todo una cuestión de dimensiones. En los tiempos de Burton se nos informaba por placer intelectual o por curiosidad de comadres, pero eran pocas las noticias que afectaban de verdad la vida de una persona. Hoy en día, informarse es una necesidad porque el mundo global es pequeño pero denso como un fractal. Como en todo pueblo que se respete, está bien saber todo de todos, porque las acciones y los pensamientos de los otros se observan de cerca. La abundancia de información sería un problema de nada si intentase solamente encontrar, en el marasmo, lo que me interesa. El modo para lograrlo existe ya, son los motores de búsqueda. Sin embargo, la mayoría de las veces, lo que me interesa es el propio marasmo: no un conocimiento en concreto, sino la inteligencia colectiva que gira en torno.

Con respecto a esto, Nicholas Carr sostiene que internet nos ha hecho más estúpidos porque ha cambiado nuestro modo de leer. La Red nos ha habituado a recorrer un texto con velocidad, focalizar la atención en algunas líneas, quizás copiarlas y pasar en seguida a una nueva página, relacionada con la anterior. Hacemos esquí acuático en superficie, en vez de sumergirnos en las profundidades para comprender los secretos.

El género de lectura profunda que un libro impreso puede activar es precioso sólo por lo que aprendemos de las palabras del autor. En los quietos espacios abiertos de par en par de la lectura continua y sin distracciones de un libro, hacemos asociaciones mentales, hacemos deducciones y analogías, parimos ideas<sup>22</sup>.

Según Carr, perder los “espacios quietos” de la lectura profunda significa perder una palestra importante del “pensamiento profundo”, algo que la lectura superficial y fragmentaria fomentada desde la web no podrá jamás sustituir.

Por lo que a mí concierne, no tengo dificultad en usar el surf por las olas de la Red, la escafandra en los abismos de una novela y la alfombra voladora en una noche de estrellas. No creo que la costumbre de utilizar un medio pueda modelar el cerebro de una vez por todas. Estar subidos en el coche durante muchas horas al día no significa que seamos incapaces de nadar en la piscina, pedalear en una bici y pasear por un bosque. La “lectura superficial” es un método para afrontar la abundancia sin que te provoque una indigestión: pruebo varios platos para después saciarme con los que me parecen más apetitosos. Como quien ojea todo el periódico para decidir qué artículos leer con más atención<sup>23</sup>.

Incluso Christian Salmon parece añorar la “pérdida” del pensamiento profundo, pero prefiere relacionarla con el exceso de historias, que transforma la técnica narrativa en un arma de distracción de masas. Las emociones de los individuos estarían capturadas por un número tan vasto de relatos, anécdotas, autobiografías, que incluso a un narrador de talento le costaría hacerse escuchar e implicar a los lectores.

---

22. Nicholas Carr, “Is Google making us stupid?”, en *Atlantic Monthly*, julio/agosto 2008.

23. La idea de que la Red favorece al conocimiento expandido, veloz, pero superficial la han sostenido muchos (cfr. Alessandro Baricco, *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango Libri, Roma, 2006). (Edición en castellano: *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, Anagrama, Barcelona, 2008).

Sin embargo, una de las figuras más típicas de la era digital es el *geek*, “una persona inmersa en su campo de interés, en detrimento de su capacidad social, higiene personal y estatus”. Por todas partes brotan comunidades de acelerados, maniacos de los juegos de mesa, cinéfilos empedernidos, lanzadores de *boomerang*, expertos de *reggae* africano. Gente no menos profunda, en su ámbito, que la nostalgia intelectual que sabía todo de Beethoven y había escuchado en éxtasis todas sus obras en todos los registros posibles. Sin tener en cuenta, que un conocimiento expandido es “por eso mismo” profundo: si he escuchado al menos un álbum de todas las bandas inglesas de los años setenta, no puede decirse que no conozco dicho período de la música inglesa en profundidad. En todos los campos del conocimiento, la Red ha reducido distancias entre los expertos y los *amateurs*: si no en términos del “saber actual”, al menos en términos de “oportunidad” de saber. Y esto, para el intelectual de antaño, es una insoportable amenaza (así como para Squarciafio era una amenaza la difusión de los libros).

En tiempos de inflación, la moneda mala ahuyenta a la buena, pero sólo si es muy difícil distinguir entre las dos. Las historias no son monedas del mismo valor, todas iguales entre ellas. La presencia “en el mercado” de muchas narraciones banales e insignificantes no debería ofuscar las mejores. Por el contrario, debería hacerlas más luminosas y sin duda más frecuentes. Donde hay mucha mierda, crecen muchas flores.

La imprenta de Gutenberg, al aumentar la producción de libros, disminuyó también la calidad del producto, porque en tiempos de abundancia se producen muchas cosas de escaso valor. El éxito, sin embargo, no fue ni una devaluación de los textos, ni una decadencia del gusto y de la cultura literaria, sino al contrario, una mayor difusión.

Quien sostiene que la época de Gutenberg y la de internet no son comparables, invoca a los informes de fuerza existentes. Los grandes conglomerados mediáticos tienen una potencia de fuego tan avasalladora que pueden sepultar a cualquier adversario. Las estanterías de las librerías están ocupadas, por la fuerza, por los *best-sellers* del momento que conquistan así incluso las mesillas de noche de los lectores y las pocas energías reservadas a las novelas. El problema existe sin duda, pero de nuevo, no se pueden evaluar determinadas estrategias de *marketing* presuponiendo la total aquiescencia del público. Existen libros llevados al éxito por el boca a boca y existen novelas que corren el riesgo de ser influyentes a pesar de permanecer en una hornacina. Y tampoco se debe infravalorar el fenómeno, ahora extendido, que está transformando el mercado de masas en una masa de mercados, donde el *mainstream* es solamente un nicho mayor que los otros, pero con un público menos dedicado y menos activo<sup>24</sup>. Siempre ha existido la interacción entre el poder concentrado de los medios oficiales y el poder difuso de los medios *amateurs* para determinar la fortuna de una historia. La cultura popular es un campo de batalla en el que la artillería de gran calibre cede paso a las armas bacteriológicas. Para una narración es más importante ser contagiosa que ser explosiva.

Hace años escribimos que las historias son hachas de guerra que desenterrar. En España, la frase acabó más bien sobre los pins de las librerías FNAC. Pretendíamos decir que las historias llaman a escuchar a una comunidad, como cuando los indios cogen el tomahawk de debajo de la tierra e invocan el camino de la guerra. El hacha del ritual no sirve para combatir: permanece pegada a un palo. Muchos, sin embargo, han entendido la frase en el sentido instrumental: las historias son armas. Excavo, las encuentro, las afilo y combato con ellas. No es así.

Lo imaginario es una ciénaga, un universo anfibio. Llamamos realidad al aflorar de una isla. Donde algunos ven un lago, otros pasan con el agua por el tobillo. Donde algunos ven tierra, otros se hunden en el fango. Las historias son piedras de río. Incluso las más sólidas están hechas de arena y si las pones al fuego explotan como bombas, porque están húmedas por dentro. Se pueden lanzar como armas o como objetos de malabaristas. Con ellas se puede construir un refugio o un dique. Se pueden arrojar al agua para ver las salpicaduras o para hacer emerger un vado. La elección es nuestra, siempre que tengamos en cuenta que hay una comunidad de personas que debe moverse en la ciénaga y nosotros formamos parte de ella. En determinados momentos, será bonito levantar el ánimo de algunos, haciendo el payaso con una piedra sobre la cabeza. Pero el problema de atravesar el pantano se mantendrá sin resolver.

---

24. “La difusión de internet ha permitido abaratar los costes de distribución y almacenaje, rompiendo el vínculo que unía el éxito con la visibilidad. La posibilidad de gestionar un catálogo virtual casi ilimitado ha revolucionado el modelo económico dominante: simplemente, vender incluso tan sólo unas pocas copias al mes de miles de títulos es más rentable que vender miles de copias de pocos títulos”. Para este análisis de la evolución del mercado consultar cfr. Chris Anderson, *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*, Hyperion, New York, 2006. (Edición en castellano: *La economía long tail: De los mercados de masas al triunfo de lo minoritario*, Ediciones Urano, Barcelona, 2007).

Estoy de acuerdo con Salmon cuando dice que la ciénaga ha sido azotada por los bombardeos y hay que tenerlo en cuenta para el uso que haremos de nuestras piedras. Es necesario resistir a la violencia simbólica del poder. Lo que encuentro insostenible es el esbozo de estrategia que toma prestado del último manifiesto artístico de Lars von Trier:

La parte del mundo que buscamos no puede estar circunscrita a una “historia”, o planteada siguiendo “un punto de vista”. Historia, argumento, revelación y sensación nos han apartado de este tema: el resto del mundo, al que no es fácil transmitir, pero sin el cual nos es imposible vivir. El enemigo es la historia. El reto del futuro es ver sin mirar: ¡desenfocar!<sup>25</sup>.

Este elogio del inefable no es otra cosa que una retirada vendida como contraataque. Como lo imaginario es un pantano, y muchos mapas a disposición están mal hechos, mejor renunciar a cualquier recorrido y dejarse guiar por el instinto, por el sexto sentido, que por la mano de dios. Salmon sueña con una contra-narración, capaz de obstaculizar la máquina para fabricar historias. La propuesta tiene un vago sabor ludista: otros nos han enseñado que el control de la máquina es mucho mejor que su destrucción. Hay que aprender a usarla, dar y recibir lecciones de conducción. Estudiar además el mantenimiento, cuidarla.

Si una contra-narración existe, no será una piedra en el engranaje. No será un desmentido inserta en las historias de otros, con el único efecto de volverlas a contar.

Si una contra-narración existe, la máquina mitológica nos ayudará a construirla, y las piedras del río serán la materia prima.

La única alternativa que cabe cuando te imponen una historia es contar mil historias alternativas.

//////////////////////Continúa en página 155

---

25. El manifiesto en cuestión, en francés, se encuentra en: <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod=25617-note-2117.html> (la traducción es mía). Obviamente aparece citado también en Christian Salmon, *op. cit.*



La salvación de Eurídice.  
Una termodinámica  
de la fantasía (segunda parte)

WU MING 2

Por lo tanto, resumamos:

El mundo es pequeño, pero denso como un fractal. Para no andar a la deriva, intentamos ser personas informadas de los hechos. Engullimos las noticias para encontrarnos con más preguntas que antes y las pocas respuestas, demasiado frías para reconfortar el corazón. Pero bueno, simplifiquemos todo para abandonarnos a una fe: una realidad ventajosa, fácil de manejar que entierre el tumulto. Y quizás no habría nada de malo en esta voluntad de creer, si no fuera porque nuestra fe podría ser la realidad ventajosa “de cualquier otro”, el resultado de una hipnopedia. Una buena historia, bien contada, basta con ocultar el truco. Pero una buena historia, bien contada puede incluso ser el antídoto que nos sirva.

En primer lugar, porque cuando se trata de narraciones, nuestro cerebro está más inclinado a la complejidad. Así, para comprender no estamos obligados a comprimir. Muchas dudas sobreviven y la fe se aleja.

En segundo lugar, porque los hechos no se tocan, si son cuerpos inanimados. Pero las historias son máquinas para la transfusión de sangre, dispositivos para activar emociones.

En tercer lugar, porque los hechos no van a pique, si hay una trama que los mantenga atados.

En cuarto, porque necesitamos leer el mundo con la profundidad y el espacio que reservamos a las novelas.

Todo está en entender cómo podemos lograrlo. Cómo podemos escribir novelas de transformación que traduzcan los hechos en historias y hagan emerger un vado, entre ficción y realidad.

Yo me he hecho una idea leyendo los relatos de algunos “diecisietañeros”.

Hace un tiempo, una amiga profesora me invitó a su colegio para dar una conferencia titulada: “¿Qué es la literatura?”. Horrorizado con la tarea, estaba a punto de rechazarla pero después me dije que en el fondo no debía ser “yo”, a la fuerza, quien respondiera a la pregunta, sino que quizás sería suficiente con que hiciera reflexionar a los estudiantes, para ayudarlos a encontrar “su” respuesta. Como primer paso, le pedí a mi amiga que leyera en clase un relato de Donald Barthelme, *El globo*, de 1981<sup>26</sup>. En Italia, el autor no es muy conocido, pero en los Estados Unidos está considerado uno de los más grandes escritores de relatos cortos, al nivel de Hemingway y Carver. David Foster Wallace declaró incluso en una entrevista que la lectura de *The Balloon* le hizo comprender que escribir era todo lo que quería hacer en la vida. La historia es más bien simple: el narrador infla un globo enorme y lo hace colocar de noche sobre los edificios de Manhattan. La estructura ocupa unas cincuenta manzanas. Al despertarse, los ciudadanos lo acogen con reacciones diversas y se preguntan sobre sus posibles funciones y beneficios. Las autoridades deciden dejarlo donde está, incapaces de desinflarlo y convencidos de que, después de todo, a la gente no le disgusta. Pasan veintiún días, la compañera del narrador vuelve desde Noruega, ve el globo y descubre que el protagonista lo ha inflado como “espontánea apertura autobiográfica, relacionada con la escasez y la abstinencia sexual”. Por eso desinflan el globo, lo doblan y lo guardan en un almacén de West Virginia. Como segundo paso, pedí a mi amiga que debatiera el relato, sin exagerar con la exégesis, simplemente para decir que Barthelme, en forma de parábola, nos ofrece su punto de vista sobre el sentido y la función de la literatura.

Los alumnos recibieron el relato con la tarea de transformarlo, re-escribirlo, violarlo a placer y después enviármelo.

Los textos así producidos, pensaba, podían expresar una “crítica creativa” del original, distinta de los comentarios académicos que los estudiantes imitan (o copian) de las antologías cuando deben hacer el tema de

---

26. Se puede encontrar una traducción al castellano del relato de Donald Barthelme en <http://www.lasombrereria.com/aversiones/2008/12/donald-barthelme-el-globo/>

literatura. Esperaba que algunos conceptos, difíciles de expresar en un lenguaje técnico, pudieran encontrar su camino en una escritura narrativa<sup>27</sup>.

Como tercer paso, leí los relatos de los chicos y fui al colegio para discutirlos con ellos.

## 0. Novelas de transformación

El experimento que propuse a los alumnos, respecto a la re-escritura espontánea, se diferencia por el solo hecho de que el relato de partida está ya seleccionado, no se puede elegir. Normalmente, cuando alguno decide modificar un texto de forma creativa, lo hace bajo el estímulo de dos fuerzas contrapuestas: el original le fascina, pero al mismo tiempo le desilusiona por algunos elementos. Si un apasionado de *El Señor de los Anillos* escribe un cuento colateral de la saga, es porque el universo narrativo de Tolkien, aún cuando maravilloso y detallado, no le parece completo.

Cuando se trata de “contar los hechos”, es decir, de transformar el relato de los hechos en un nuevo cuento, nuestra elección está guiada por los mismos elementos: fascinación y frustración. En general, la realidad nos fascina y nos oprime por los mismos motivos: estamos rodeados -es en parte previsible- podemos controlarla, pero a veces nos enfada -es en parte imprevisible- por lo tanto nos lía pero estimula nuestra curiosidad. Si por el contrario, miramos al relato de la realidad, nos fascina cuando es complejo y nos frustra cuando es complicado. Nos fascina con el orden de los elementos y nos frustra con la simplificación.

Experimentamos estos sentimientos al máximo cuando nos encontramos con simulacros de historia, de crónica o de memoria: la Postguerra, Hitler, los Balcanes, la Mafia... Relatos esquemáticos y estereotipos que acaban por ser considerados más reales que la propia realidad cuando, por el contrario, son buenos al máximo para consideraciones de uso. Ese es el aspecto frustrante, pero el vacío que enmarcan es también motivo de gran fascinación porque sentimos que es un lugar ideal donde clavar el cuchillo, para hacer explotar las contradicciones del sentido común y de los ideales proclamados. Dicho vacío es tal porque ha sido “vaciado”: es una nada artificial que alude a centenares de tesoros.

### 1. Transformación expansiva: integrar el texto

En inglés se llama *nitpicking*, buscarle tres pies al gato, y es la operación creativa más simple y primordial que se pueda hacer sobre un texto. Corregir los errores. O bien: dejar los errores donde están y corregir las consecuencias. Uno de los alumnos, por ejemplo, modificó el sistema de amarre del globo, porque el juego de contrapeso inventado por Barthelme no le parecía convincente. Introdujo cuerdas y cabos de acero, que después terminaron por ganarse un papel en el desarrollo de la historia, provocando daños y además una cabeza cortada. Otro intentó explicar mejor cómo las autoridades ciudadanas no tenían capacidad para desinflar el globo.

Si el *Doctor House* se equivoca al enumerar los síntomas de una enfermedad, el fan de la serie experto en medicina le busca enseguida tres pies al gato. Si tiene ganas, puede incluso reescribir el capítulo y transformar la equivocación en un elemento narrativo: no un error de los guionistas, sino un error de House, que incide en la trama y en la salud del paciente.

---

27. “La escuela tradicional enseña a los alumnos cómo leer un texto con el fin de lograr una respuesta crítica; nosotros queremos animarlos a considerar cómo enseñar a los alumnos a relacionarse con un texto de forma creativa. [...] Las historias de los fans no son simples ‘ampliaciones’ o ‘continuaciones’ del original. Son argumentos contruidos en base a nuevas historias en vez de en base a ensayos críticos. Mientras un ensayo literario utiliza un texto para responder a otro texto, la ficción del fan usa la ficción para responder a la ficción”. Henry Jenkins, “How Fan Fiction Can Teach Us a New Way to Read Moby Dick”, [http://henryjenkins.org/2008/08/how\\_fan\\_fiction\\_can\\_teach\\_us\\_a.html](http://henryjenkins.org/2008/08/how_fan_fiction_can_teach_us_a.html)

No siempre una historia tiene problemas de tipo técnico. Otras veces, se trata de agujeros en la estructura del relato. En dicho caso, una “crítica creativa” del texto consiste en hacer más claro un pasaje, más explícito un diálogo, o viceversa: hacerlos más oscuros si resultan demasiado telegráficos. Un tipo de *editing* sin el consentimiento explícito del autor (pero en el fondo, ¿qué es publicar una historia, si no dar una autorización explícita a este tipo de operaciones?).

Cuando la materia prima de la transformación narrativa son los simulacros de crónica que he descrito antes, hacer *nitpicking* significa interrogar a los archivos, a las fuentes orales y escritas, a los testimonios oculares. Hacer la labor de un historiador, pero con objetivos diversos. De hecho, mientras el historiador lleva a cabo sus investigaciones para acercarse a la realidad de los hechos, el narrador sólo tiene que ampliar su base de trabajo, saber lo que ya se ha contado y cuántas versiones alternativas existen de su relato de partida.

No es cuestión de ser exactos, sino de ser conscientes.

Sobra decir que internet y la inteligencia colectiva<sup>28</sup> han aumentado de forma desmedida esta posibilidad de investigación. Un simple apasionado puede rastrear y consultar con facilidad materiales que en el pasado fueron renta de historiadores y periodistas. Tanto es así que la escritura (y la lectura “experta”) de historias que utilizan dichos materiales está cada vez al alcance de más personas. El género de la novela histórica ha cambiado mucho con la revolución digital: si hace tiempo se escribían sobre todo novelas de “ambientación” histórica -porque los materiales rastreados por el autor no académico no consentían otro tipo- hoy se escriben novelas de “transformación” histórica, en las que las fuentes de historia y de información son los materiales de partida de la máquina narrativa. Si antes, la historia era en su mayor parte el telón de fondo, el escenario de un teatro, el vestuario, hoy en día, ello entra a formar parte de la trama en un tipo de realidad mixta, en el sentido de *mixed reality*, todo el espectro que va desde la realidad a la ficción pasando por los distintos cruces de las dos<sup>29</sup>.

## 2. Transformación hermenéutica: interpretar el texto

Antes de empezar a escribir, “mis” alumnos extrajeron del cuento de Barthelme una interpretación mínima: el globo hinchado es una alegoría de la obra literaria. No siempre se dice que un pasaje tan explícito sea necesario para transfigurar una historia. La lengua y las estructuras narrativas de un texto nos pueden sugerir una “crítica creativa” sin pasar de una interpretación explícita.

Sin embargo, cuando la materia prima es una crónica, es decir, un relato de hechos, es raro que la lengua y la trama sean suficientemente vitales para proporcionar una inspiración inmediata. Es más, creo que es engañoso querer contar una historia de este tipo sin tener primero la visión, no tanto de la trama, sino de una óptica del mundo. El riesgo es reproducir una interpretación dada, incorporada a la narración, sin ni siquiera darse cuenta, o peor aún, fingiendo no verla, en nombre de la objetividad, de la separación emotiva y de la naturaleza “literaria” de la propia obra<sup>30</sup>.

28. “¿Qué es la inteligencia colectiva? En primer lugar hay que reconocer que la inteligencia está distribuida por donde hay humanidad y que dicha inteligencia, distribuida por todas partes, puede ser valorada al máximo mediante las nuevas técnicas, sobre todo poniéndola en sinergia. Hoy en día, si dos personas distantes saben dos cosas complementarias, a través de las nuevas tecnologías, pueden entrar en comunicación una con otra, intercambiar su saber, cooperar. Dicho de forma bastante general, en grandes líneas, eso es en el fondo la inteligencia colectiva”. Pierre Lévy, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Editions La Découverte, Paris, 1997. (INFOMED hizo la traducción autorizada del francés. Versión electrónica en castellano: <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf>).

29. El concepto de “continuum virtual” fue introducido por primera vez por Paul Milgram y Fumio Kishino, “Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays”, *IEICE Transactions on Information Systems*, Vol. E77-D(12), 1994. [http://vered.rose.utoronto.ca/people/paul\\_dir/IEICE94/ieice.html](http://vered.rose.utoronto.ca/people/paul_dir/IEICE94/ieice.html)

“El entorno operativo de las nuevas telecomunicaciones se construirá de forma que suministre un espacio virtual con bastante realidad para poder garantizar la comunicación. Nuestro objetivo es examinar la idea de tener, por un lado, el espacio virtual y, por otro, la realidad, ambas disponibles dentro del mismo entorno operativo”.

30. “La alternativa está entre la narración con interpretación incorporada -que es la vieja pretensión del objetivismo histórico- y lo contrario: interpretación con narración incorporada”. Mario Tronti, “Poscritto di problemi”, en *Operai e Capitale*, Einaudi, Torino, 1971. (Edición en castellano: *Obreros y Capital*, Ediciones Akal, Madrid, 2001).

Además, es precisamente la interpretación consciente -explícita en la cabeza del que escribe, aunque disimulada en el papel- la que permite que una novela se convierta en “metahistórica”, es decir, que trascienda las épocas, tanto en la acción narrativa como en la publicación efectiva.

Recientemente, Spike Lee ha dirigido una película sobre la masacre nazi fascista de Santa Anna de Stazzema. Ha recibido muchas críticas por algunas elecciones narrativas que no reflejan la realidad histórica. La asociación de los partisanos lo ha acusado de no haber contado la verdad y Lee se ha defendido diciendo que la película, desde el clásico *disclaimer* inicial, declara que es una obra de fantasía. Desde mi punto de vista, ambos están equivocados. Por un lado, quien reprocha a una historia no ser verdadera y, por el otro, un director que no asume la responsabilidad de haber “interpretado” los hechos, con más razón aún porque las escenas criticadas son harina de su costal, fruto de su fantasía, por tanto de una elección consciente y no de un banal error histórico<sup>31</sup>.

### 3. Transformación visual: orientar el texto

Cualquier relato tiene necesidad de tener un punto de vista. Escoger cuál no es una operación típica de un cierto modo de contar, sino un pasaje inevitable para construir una historia. Sin embargo, cuando el punto de partida de la narración es a su vez una narración, el sentido de la elección cambia de forma radical. En ese caso, de hecho, ya existe un punto de vista, seguramente porque existe ya un relato, es decir el canon que pretendemos transformar.

Jugar con las perspectivas es un aspecto típico de la narrativa de la transformación. ¿Cómo sería *La isla del tesoro* contada por Long John Silver? ¿Cómo sería el Evangelio contado por Judas? ¿Cómo serían veinte años de historia italiana, vistos con los ojos de los criminales de la Banda de la Magliana? En el cuento de Barthelme, el narrador es el que ha inflado el globo. En la historia oficial de Santa Anna de Stazzema, los puntos de vista son los de los supervivientes, de los partisanos, de los oficiales británicos. El que quiere elaborar estas historias no es verdaderamente libre de elegir un punto de vista, sino que debe decidir si mantener el que ya tiene -porque le ha fascinado- o buscar otro, para llenar un agujero que le agobia. Spike Lee decidió representar en su película el punto de vista de los negros americanos que combatieron en la zona de Santa Anna. Una estudiante iconoclasta anuló por completo el cuento de Barthelme y lo substituyó por unas pocas líneas en las que la chica del narrador vuelve de Noruega, pensando lo bien que ha estado allí arriba. Cuando llega a casa, el hombre cuenta que el globo suspendido sobre Manhattan es obra suya y que lo ha colocado allí porque se sentía solo. Entonces ella le da el globo inflado egocéntrico y se va a vivir a casa de una amiga.

Henry Jenkins ha resaltado el estrecho vínculo que existe entre escoger de este modo el punto de vista de una historia y una de las clásicas preguntas que la *media education* enseña a plantearse ante un texto: “¿Qué estilos de vida, valores y puntos de vista se representan o se omiten en este mensaje?”<sup>32</sup>. La observación es importante porque ratifica una vez más cómo las elecciones narrativas que hacemos para transformar una historia son la expresión creativa de la crítica a la propia historia.

En el octavo canto de la *Odisea*, Ulises está en la corte de Alcinoos, rey de los feacios. Ninguno sospecha su

31. La película *Milagro en Santa Ana* fue presentada, por su director, en Italia en octubre de 2008.

32. Henry Jenkins, “How Fan Fiction...”, *op. cit.* Las otras preguntas clásicas de la *media education* son: 1) ¿Quién ha producido el mensaje?; 2) ¿Qué técnicas ha usado para llamar mi atención?; 3) Las personas distintas a mí ¿cómo podrían entender el mensaje de forma distinta?; 4) ¿Por qué se ha producido el mensaje?

verdadera identidad, hasta que el aedo ciego Demódoco, durante un banquete, narra los acontecimientos de la guerra de Troya. Entonces, el héroe, encontrándose a sí mismo en las palabras del poeta, estalla en lágrimas y revela a Alcínoo su nombre.

No es el simple recuerdo, la nostalgia del pasado es lo que hace llorar a Ulises. Ni los hechos cantados por el aedo son tristes por sí mismos: al contrario, celebran la victoria de los Aqueos y la astucia de su campeón. Son dos los elementos que los hacen conmovedores, es decir significativos: la trama del relato y el punto de vista externo del poeta<sup>33</sup>.

Para comprender lo que somos, no bastan los hechos, nos hace falta una historia. Y para que esa historia no sea un simple monólogo, no basta con mirarse el ombligo, necesitamos el punto de vista de otro.

No es casualidad que mucha literatura postcolonial, y en particular el llamado realismo mágico, tenga como trato distintivo la elección de un punto de vista “otro”, atropellado por la Historia y por el imperialismo.

En Occidente, la misma estrategia narrativa llega a poner el relato en manos de los criminales, desviadores, coprotagonistas, animales, objetos. Pero esta ampliación señala también un cambio de estrategia. En la literatura postcolonial las voces que vuelven a emerger sacan a la superficie verdades perdidas: eso es el “otro” y por eso mismo es “verdadero”, porque es un pedazo sacado de la realidad. En las “novelas de transformación”, el acento no está puesto sobre la realidad, sino sobre la alteridad de los puntos de vista. La óptica elegida por el autor para interpretar los hechos no coincide con el punto de vista de un personaje en particular. Incluso el que narra necesita una visión externa, por tanto debe hacer pedazos la propia visión y declinarla con cerebros diversos, ojos extraños, para evitar, en última instancia, ser fan de uno mismo. Descartar esto permite a la novela nacer con una fuerte interpretación pero no morir por exceso de conciencia “política”: se trata de ayudar a comprender, no de explicar.

#### 4. Transformación proxémica: abrazar el texto

En el cuento de Barthelme, el narrador se retira apenas ha colocado el globo. Es un demiurgo burlón que crea el mundo y después lo observa para su propio divertimento. Volverá sólo al final, para dar la orden de recoger la obra y devolverla al almacén.

La mayor parte de las “críticas creativas” de los alumnos hacían referencia precisamente a esta distancia, percibida como artificiosa. En sus relatos, el narrador está obligado a interactuar con los habitantes de Nueva York, a usar el globo de alguna forma, a sufrir las consecuencias de su propia colocación: encallado en un cable de amarre, barrido de improviso por un golpe de aire, linchado por la multitud.

Fue Kant quien sostuvo que el juicio estético es puro, es decir, independiente de la utilidad o bondad del objeto y de su existencia real. Por ello, el verdadero artista tiene que distanciarse de su obra: el error peor que puede cometer es el error del apego sentimental. Al dar vida a algo bonito, no debería tener ni siquiera la belleza como fin, sino que el arte debería brotar de sus manos como una hoja en una rama. ¿Qué decir entonces de una casa? El hecho de que sea bonita o fea no depende de que sea habitable. Pero si no es habitable tampoco es una casa y aunque sea bonita, como edificio será un fracaso. Por otra parte, si la casa es funcional pero feísima de ver, prefiero no vivir en ella. En esto, se parece la narrativa a la arquitectura. No se debería construir una casa sin pensar en las personas que van a vivir dentro.

El distanciamiento predicado por Kant recuerda de cerca la objetividad científica: aunque en este caso la economía, la voluntad de poder y el subconsciente parecen minarlo por los cimientos. Cuando se trata de

---

33. Adriana Cavarero ha bautizado “paradoja de Ulises” a esta necesidad de construirnos una identidad, de comprender el significado, a partir del relato de los otros. Cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 2007.

cumplir una transformación creativa que tiene como materia prima el “relato de los hechos” y como referente una comunidad entera, entonces el arte desinteresado es completamente imposible porque el relato tiene que ver conmigo y el público me comprende. No puedo dejarme vencer por la retórica como quien no quiere la cosa, contemplar lo absurdo sin rebelarme. No puedo cerrar el libro y vivir más allá de la cubierta. Usar las palabras me compromete, es un acto real. Usar la crónica y la historia no es como montar pedazos de cultura: si los miro desde una distancia adecuada, descubro que son pedazos de vida, que todavía viven dentro de mí y dentro de los otros. Puedo usar todos los metalenguajes que quiero pero no puedo ser una “metapersona”. Decir: “llueve, pero no lo creo”<sup>34</sup>. Puedo concederme cualquier actitud: la risa y el llanto, la broma, el juego y la tragedia. Pero no puedo fingirme extraño y distante porque mentiría: *de nos fabula narratur*. Cada historia habla de nosotros. Por lo tanto, también de mí.

Esta implicación no significa entrometerse en la narración, animar a un personaje o a otro, escupir a la cara al lector la propia moral, luchar con las palabras para demostrar una tesis. Significa sólo esto: escribir los libros que se querrían leer y no sólo aquellos que se quieren escribir. Construir una novela como si fuera la casa en la que tuviéramos que vivir. Por lo tanto, ¿estamos obligados a ser serios? En absoluto. Antoni Gaudí construyó en Barcelona distintas moradas de todo menos “serias”. A menudo, sorprendió a los propios que habían encargado la obra, pero no pudo trabajar como si no existiesen. El que encarga una novela no es el arte, el editor o el escritor mismo. Es una comunidad potencial, no ligada a un tiempo y a unos espacios precisos, pero no por ello, menos real. Una acumulación de necesidades, relaciones, mezquindad y conflictos. Es en dicho contexto donde una historia propone su visión. No para mostrarla sino para discutirla.

Muchos escritores se guardan bien de atribuir a la literatura un papel educativo. A menudo afirman lo contrario y reciben un aplauso inmediato. Escribir con intención pedagógica es cosa de presuntuosos y catequistas. A mí me parece que esta falsa modestia es en realidad cobardía bajo triunfos simulados. La palabra “educar” tiene el significado etimológico de “sacar fuera” (del latín *ex + ducere*). El ejemplo clásico es el de Sócrates, el hijo de la lavandera, que ayuda a los interlocutores a crear conceptos y por lo tanto les hace crecer sin inculcar nada. Nuestra idea de educación está ligada a la relación maestro/alumno, pero de una comunidad en su conjunto bien podríamos decir que se educa a sí misma y que cada uno es, a su modo, responsable de lo que la educación saca fuera de él. Ser conscientes de este cambio de dones significa aceptar el propio papel educativo.

El crecimiento es el resultado de un conflicto entre fuerzas contrapuestas: por una parte la identidad, es decir, el mantenerse, seguir siendo uno mismo, por otro la libertad, es decir, cambiar. Cualquier palabra que se dirija a ambas fuerzas es una palabra educativa, que saca fuera la libertad de la identidad: tú eres esto y puedes convertirte en esto otro. Para crecer necesitamos saber quiénes somos y qué queremos ser. Según Miguel Benasayag, en la época de las pasiones tristes, la educación ha entrado en crisis porque al deseo de futuro se responde sólo con amenazas<sup>35</sup>. El crecimiento de los hijos se ha transformado en un adiestramiento, un kit de supervivencia para tiempos oscuros. No se aprende inglés para tener una enorme oportunidad de conocimiento, sino porque es indispensable en el mundo laboral. No se puede perder el tiempo con intereses sin provecho: actividades físicas que no sean *fitness*, juegos que no enseñen algo, conocimientos que no se puedan gastar. Todo se convierte en armadura, coraza artificial impuesta sobre la vida, porque sin la atracción de un futuro posible, no se consigue sacar fuera nada de los individuos.

34. La frase de Goodman ha sido usada por Wittgenstein para hacer ver cómo los enunciados observadores (“llueve”) no pertenecen, normalmente, al juego lingüístico del creer/no creer. Emparejar las dos cosas produce un sinsentido. Del mismo modo, debería producir un sinsentido, en el juego lingüístico de escribir novelas, emparejar “lo he escrito” con “en el fondo, no me interesa”.

35. “Temiendo el poder del deseo, muchos pueden encontrar una cierta utilidad en el uso ‘razonado’ de la amenaza. [...] Profesores y padres pueden verse tentados a utilizar la información sobre los peligros inminentes del futuro como instrumento educativo para el bien de los jóvenes. Ahora, desde el punto de vista psicoanalítico, cada intento de educar a alguien basándose en la amenaza está destinado al fracaso”. Miguel Benasayag, Gérard Schmit, *Les passions tristes: Souffrance psychique et crise sociale*, La Découverte, Paris, 2003.

Decir que una historia tiene valor educativo, no significa transformarla en un encantamiento, escribir con un fondo de moral, o hacerse la ilusión de que puede cambiar por sí sola la conducta de la gente. Para que sea educativa, es suficiente con que se cuente para una comunidad, a partir de la interpretación e imaginando un futuro posible. En primer lugar, está la dimensión “épica” de determinadas novelas de transformación y, no por casualidad, la épica era el instrumento educativo en los tiempos antiguos. Algunos la han llamado pasión civil, pero antes es pasión verbal. Confianza en el deber épico de la palabra y consciencia de su papel trágico. Épico, porque el lenguaje puede poner en crisis el mundo e imaginar uno nuevo. Trágico, porque las palabras son lentas, y el mundo muy veloz.

##### 5. Transformación psicológica: animar el texto

Hubo dos alumnos que escribieron su relato desde el punto de vista del globo, pero con técnicas muy distintas entre ellos. Uno colocó la “telecámara” desde su soporte original, en un tipo de subjetividad descarnada, el otro intentó tener en cuenta las diferencias entre un narrador humano y uno de plástico inflado. Las dos soluciones reflejan dos investigaciones sobre los personajes de una historia: por un lado, nos podemos preguntar qué haría X en la situación Y. De forma similar, cuando escapamos perseguidos por un perro, nos subimos a un árbol sabiendo que el perro no puede hacerlo. Con un conocimiento de este tipo, podemos describir la persecución con “los ojos” del perro. Por el otro, nos podemos preguntar qué experimentaría X en la situación de Y, la operación de empatía que llamamos “ponerse en el pellejo de alguien”. Respondiendo a esta segunda pregunta, podríamos contar la persecución como si fuéramos un perro.

Cuando un narrador de talento construye un personaje desde cero responde a ambas preguntas con un solo movimiento. Él sabe qué haría X porque se ha metido en su pellejo, o mejor: porque es él el que ha creado dicho pellejo. Se podría decir que ha inventado el personaje precisamente a partir de esas preguntas. En una novela de transformación, sin embargo, se deben a menudo hacer las cuentas con personajes históricos, reales. En ese caso, debo responder a las preguntas a partir del personaje. Y las dos respuestas son momentos distintos y no por fuerza relacionados. Puedo adivinar sin demasiado esfuerzo qué haría Hitler en una situación (y en muchos casos, sé ya lo que hizo) pero para hacerlo no necesito saber qué se siente siendo Hitler. La segunda respuesta es un paso más, al que podría incluso no arriesgarme. En cierto sentido, Hitler se mueve ya sólo. Sin embargo, si quiero dar vida al texto que estoy transformando y no tratarlo sólo como una elaboración cultural, debo intentar dar un paso más. Una obra de identificación que en cierto modo es similar al trabajo del actor. Haciendo esto, me arriesgo a encontrarme con una alteridad insuperable. Sabemos ya que los puntos de vista predilectos para este género de relato son aquellos poco representados en la “historia” oficial. Ello significa que habrá también pocos textos relativos a dicho punto de vista. Por lo tanto, reconstruirlo será una empresa compleja. En la literatura postcolonial, esta dificultad se supera en cierto modo gracias al hecho de que los autores son a menudo herederos del punto de vista pre-elegido: una escritora italo-etíope puede contar la agresión fascista a Etiopía “desde la parte” del pueblo agredido. Pero, ¿cómo puede un escritor italiano contar el imperialismo americano en México desde la parte de los mexicanos? ¿Qué hace para ser creíble? Y sobre todo: si elegir desde un punto de vista “otro” forma parte de una estrategia para comprenderse a sí mismo, ¿será un punto de vista “reconstruido en laboratorio” suficientemente “otro” para lograr el objetivo?

El filósofo Tom Nagel, en un famoso artículo<sup>36</sup>, “demostró” que no podríamos nunca decir qué se siente

---

36. Tom Nagel, “What is it like to be a bat?”, en *Philosophical Review*, LXXXIII, 4, 1974. El artículo se puede consultar en: [http://members.aol.com/Neonoetics/Nagel\\_Bat.html](http://members.aol.com/Neonoetics/Nagel_Bat.html)

siendo un murciélago. Y es precisamente porque no podemos interrogarlo y basarnos en un testimonio. Estudiando el cerebro de los murciélagos, podemos llegar a decir solamente qué experimentaríamos “nosotros” siendo murciélagos. Pero, ¿hay algo de verdad que se nos escapa, si sabemos sólo esto? A primera vista parecería que sí: no podemos saber qué experimenta un “murciélago” siendo un murciélago. Pero yo creo que el murciélago no puede comparar esa sensación con ninguna otra y por lo tanto ni siquiera él sabe de qué se trata<sup>37</sup>. Vale para los murciélagos y vale para nosotros, los humanos. Marguerite Yourcenar, en su cuaderno de notas para *Las Memorias de Adriano*, escribió:

Todo se nos escapa. Todos. Incluso nosotros mismos. Mi existencia, si tuviera que contarla por escrito, la reconstruiría desde el exterior, con esfuerzo, como si fuera de cualquier otro. [...] Hágase lo que se haga, se reconstruye siempre el monumento a nuestra manera, pero ya es mucho emplear piedras auténticas. Cada ser que ha vivido la aventura humana, soy yo<sup>38</sup>.

Identidad y cultura no son órganos que se tienen, sino historias que se hacen. No hay un núcleo inalcanzable en el corazón de cada hombre, más duro cuanto más lejos está de mí en el tiempo, en el espacio y en los pensamientos. No hay una pureza que imitar, sino un híbrido de palabras que sobreponer a un híbrido de cuerpo. Según Wittgenstein, si un león hablase no podríamos entenderlo. Daniel Dennett le ha contestado que un león parlante no sería un león<sup>39</sup>. En una novela, el león tiene en la boca una máquina para la traducción simultánea. El animal habla, nosotros lo entendemos, pero sigue siendo una bestia. Y la voz que oímos es la del autor.

## 6. Transformación arquitectónica: construir sobre el texto

En el relato más audaz y descabellado de los alumnos, un grupo de estudiantes italianos consigue pinchar el globo, en un desesperado intento de encontrarle un significado. La explosión resulta tan potente que hace caer las Torres Gemelas y, debido a ello, los Estados Unidos le declara la guerra a Italia y esta última se ve obligada a retirarse de la clasificación de los Mundiales de España (la acción se desarrolla en el año de publicación del cuento, 1981). Sigue un intento más bien alucinante de imaginar las consecuencias para nuestro país de la ausencia de victoria en el Mundial.

Más allá del resultado, por otra parte lleno de intuiciones, saludamos en este relato la entrada triunfal de la invención. Las modificaciones del original vistas hasta aquí tenían todas el objetivo de ajustar el texto, de prepararlo para sostener una nueva arquitectura, que se proyecta y se construye ahora. En su *Grammatica della Fantasia*, Gianni Rodari ha llamado “hipótesis fantástica” al interrogante contrafactual que permite inventar historias. Los ingleses lo llaman *what if*.

---

37. La idea de que un murciélago experimente algo preciso por ser murciélago está relacionada con la teoría que Dennett llama “Teatro Cartesiano”, es decir, la imagen de la consciencia como un palco escénico donde se “presentan” las sensaciones a un público que llamamos Yo. Nadie experimenta nada por ser él mismo, precisamente porque lo es. No hay un enano dentro de nosotros que observa nuestras sensaciones y dice “mira, todo esto es lo que se experimenta por ser yo”. Si existiese un enano de ese tipo, se produciría un efecto recurrente infinito y deberíamos preguntarnos: qué es lo que hace que el enano pueda interpretar esa sensación como la “sensación de-ser-yo”. Fácil, dentro del enano hay otro enano... y así hasta el infinito. Cfr. Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, Little Brown, Boston, 1991. (Edición en castellano: *La consciencia explicada*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1995).

38. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, 1951. (En castellano hay diversas ediciones de *Memorias de Adriano* y el cuaderno de notas, se puede leer en <http://perso.gratisweb.com/Yourcenar/memoriasdeadriano/cuadernodenotas/index.html>)

39. Los “experimentos mentales” de la filosofía son otro de los ámbitos en el que los condicionales contrafactuales están a sus anchas. En este caso, se habla de un mundo posible alternativo al nuestro donde los leones hablan nuestro idioma. Según Wittgenstein, de esa forma los hombres no entenderían tampoco a los leones, porque sus conceptos serían demasiado distintos a los nuestros. Según Dennett, los leones de aquel mundo tendrían un cerebro tan distinto a los leones de nuestro mundo que ni siquiera se les podría considerar leones.

Kafka lo utilizó para escribir su cuento más famoso: “¿Qué pasaría si un hombre se despertase transmutado en un horrible insecto?”. Si pensamos en ello, cualquier relato se puede leer como respuesta a una pregunta de este tipo.

Típica de las novelas de transformación es, sin embargo, una pregunta más específica, que en inglés suena *what else?*, “¿qué más?”<sup>40</sup>. En este caso no es la hipótesis la que tiene que delinear un contexto, sino que es el contexto, con sus carencias frustrantes y su potencialidad fascinante, el que tiene que producir la hipótesis. Es el globo hinchado el que me hace pensar en un globo que explota. Es la ambientación en la isla de Manhattan la que hace aparecer en el relato las Torres Gemelas. Es la fecha de 1981 la que me recuerda a otra, el mítico '82 de los Mundiales de España. Por último, es la pacífica ausencia de significado del globo la que lleva a la materialización de un grupo de estudiantes italianos armados de cuchillo y decididos a mirar dentro del globo. La hipótesis *what if* es la ficha de un rompecabezas que el autor debe construir, una ficha tras otra. La hipótesis *what else* es una ficha que falta, que el autor debe sustituir, diseñando una nueva. Obviamente, la nueva ficha deberá ser “compatible” con el resto del rompecabezas.

A menudo, entre los fans que escriben historias a partir de sus historias favoritas, nacen largos debates sobre los criterios de esta compatibilidad. Según algunos, se pueden aceptar sólo acontecimientos que no se salgan “fuera” del mundo de referencia, rompiendo el “conjunto” de los personajes y de la ambientación. Desde esta óptica, una relación homosexual entre el doctor Spock y el Capitán Kirk no sería compatible con la “continuidad” de *Star Trek*. Del mismo modo, el globo que explota no es compatible con el de *The Balloon*, porque el autor ha excluido explícitamente esa posibilidad. Otros piensan que esta restricción es exagerada y que el único vínculo es: no contradecir el canon original. Spock y Kirk bien podrían ser homosexuales y no haberlo revelado jamás. Sin embargo, Spock sólo podría ser el capitán de la Enterprise en el puesto de Kirk en un relato colateral y autoconcluyente, que inicie y finalice con Kirk en su papel legítimo. Otros, sin embargo, y quizás son la mayoría, mantienen que lo importante es indicar de forma precisa qué tipo de historia se quiere contar: personajes trastornados o coherentes, aquel o aquel otro, universo alternativo u ortodoxo. En nuestro caso, el canon de partida es la propia realidad entendida como relato. Se podría entonces pensar que la compatibilidad, si se quiere ser ortodoxo, debe consistir en el realismo. En *American Tabloid*, James Ellroy ha abrazado una postura similar:

Nuestra narración ininterrumpida es confusa más allá de cada verdad o juicio retrospectivo. Solamente una verosimilitud sin escrúpulos puede poner todo en perspectiva.

Bien visto, no se ha dicho que el vínculo deba ser así de rígido. Se puede ser inverosímil y no por ello producir un universo alternativo. No es en absoluto verosímil que Cary Grant se hubiese encontrado con Josip Broz “Tito” de la forma que imaginamos en nuestra novela *54*. Y sin embargo, el relato se sostiene, porque es más importante la coherencia “del” mundo imaginado que “la del” mundo real.

Es justamente esto lo que preocupa a quien no quisiera confundir la realidad con la ficción, porque la mezcla resultante no especifica con claridad a qué tipo de verdad me tengo que atener. ¿Tengo que creer como si me

---

40. Jenkins amplía este concepto (introducido por Sheenagh Pugh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Seren, London, 2005) y destaca 5 elementos que sirven para provocar el *what else?* 1) Núcleo: pedazos de información introducidos en la narración para sugerir un mundo más vasto pero no del todo desarrollados en la propia historia; 2) Agujeros: elementos de la trama que el lector percibe como inexistentes, pero centrales respecto a la comprensión de la trama o de los personajes; 3) Contradicciones: dos o más elementos de la historia que, más o menos intencionadamente, sugieren alternativas posibles para la trama o los personajes; 4) Silencios: elementos excluidos de manera sistemática de la narración con consecuencias ideológicas; 5) Potencialidad: proyecciones que se expanden más allá de los confines de la historia, a propósito de aquello que habría podido suceder a los personajes. Cfr. Henry Jenkins, “How Fan Fiction...”, *op.cit.*

hablaran de Auschwitz o como si me estuvieran contando Madame Bovary? La respuesta es que una historia necesita de mi confianza hasta la última página, pero más allá de la tapa del libro comienza la búsqueda. Y la búsqueda, la duda, la comprobación deberían ser elementos indispensables de eso que entendemos como “creer” en el mundo real. En la novela de Flaubert nada me indica que lo que estoy leyendo es inventado. Y hasta que no cierro el libro, esto no me interesa. Después, detrás de la palabra fin, todo me dice que aquella historia nunca ha sucedido: me lo dicen otros textos, otras personas, otras fuentes que considero fiables. Es decir, las mismas razones que, en sentido contrario, me hacen creer en la realidad de Auschwitz<sup>41</sup>.

En la transformación narrativa, la historia y la crónica son sólo los ingredientes principales, no el modelo. El resultado “contiene” la realidad -como una escultura de pan contiene agua y harina- pero no la “representa” como una estatua de Moisés representa a Moisés. Si para indagar los hechos usamos la narrativa, y no la historia o las ciencias humanas, es porque queremos permitirnos ser visionarios, demostrar por absurdo y por metáfora, concatenar los eventos con símbolos y analogías, imaginar, cuando nos faltan las pruebas, qué ocurriría si las tuviéramos. Aunque un libro se base en la realidad, lo más precioso que podemos encontrar, entre sus páginas, no es la verdad de los hechos, sino el sentido de su trama.

## 7. Transformación lingüística: hacer hablar al texto

En los años setenta, el estudioso americano Hayden White sostuvo que la historiografía es un producto literario<sup>42</sup>. A la hora de componer sus discursos, los novelistas, historiadores y periodistas usan las mismas estrategias, basadas en la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Es la riqueza del lenguaje simplemente la que nos hace preferir una determinada reconstrucción de los hechos. El método histórico es una técnica narrativa, mientras los llamamientos a la lógica, a la causalidad y a las pruebas son todos artificios retóricos.

De forma más prudente, Paul Ricoeur tuvo que subrayar en qué medida la lengua puede ser un instrumento de conocimiento:

La función de transfigurar la realidad que reconocemos en la ficción poética, implica que criticamos nuestra idea convencional de verdad, y por tanto, que dejamos de limitarla a la coherencia lógica y a la comprobación empírica, para así tener en cuenta la pretensión de realidad ligada a la acción de transfiguración de la *fiction*<sup>43</sup>.

La retórica no sustituye al método científico, pero tiene el derecho de afianzarlo. Es un modo de comprender la realidad, cosa en la que las otras empresas fallan o están obligadas a callar. A menudo conseguimos

41. Nuestra cultura es un sistema complejo, holístico, donde cada elemento se apoya y está relacionado con todos los demás. En este sentido, que Auschwitz fue una tragedia real lo dice “toda” nuestra cultura, y lo mismo vale para la existencia ficticia de Madame Bovary.

Willard V. Quine ha propuesto una imagen del lenguaje y de sus historias como campo de fuerzas: “Todos nuestros llamados conocimientos o convicciones, desde las más fortuitas cuestiones de geografía y de historia a las leyes más profundas de física atómica o hasta de la matemática pura y de la lógica, todo es un edificio hecho por el hombre, que atañe a la experiencia sólo hasta sus márgenes. O para mutar imágenes, la ciencia en su globalidad es como un campo de fuerza cuyos puntos límite son la experiencia. Un desacuerdo con la experiencia en la periferia, provoca un reordenamiento dentro del campo; se deben reasignar ciertos valores de verdad a algunas de nuestras proposiciones”. Willard V. Quine, “Two Dogmas of Empiricism” en *From a Logical Point of View*, Harvard University Press, Cambridge, 1953. (Edición en castellano: “Dos dogmas del empirismo” en *Desde un punto de vista lógico*, Ariel, Barcelona, 1962).

42. Hayden White se introduce en la corriente historiográfica del llamado “narrativismo”, desarrollado en los años 60 del siglo pasado a partir de los trabajos de Arthur Danto, William Gallie y Northrop Frye. (Sus principales obras traducidas al castellano son *Metahistoria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992; *El contenido de la forma*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1992; *El texto histórico como artefacto literario*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2003).

43. Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, París, 1975 (la traducción es mía). (Edición en castellano: *La metáfora viva*, Editorial Trotta, Madrid, 2001).

comprender un concepto, un evento, sólo si encontramos las palabras justas para describirlo. Una similitud puede hacernos comprender la relación entre dos hechos mucho más que una explicación causal. Nuestros propios pensamientos se aclaran en el monólogo interior y no tenemos de verdad una idea hasta que no conseguimos expresarla.

Incluso en los relatos de “mis” alumnos hay trazas de este “método lingüístico”. Por ejemplo, en la versión escrita “por la parte” de la chica que vuelve de Noruega, su hastío en relación con el narrador se condensa en el definirlo como un “globo hinchado”. Esta intuición psicológica no se habría disparado si en italiano no existiese esa expresión idiomática y metafórica. En un idioma en el que dicha imagen no es habitual, sería menos inmediato “descubrir” el carácter presuntuoso de un individuo que, sin motivo alguno, infla un globo grande como una ciudad. Incluso la escena de los alumnos italianos que hacen explotar el globo, después de haberlo apuñalado para buscar dentro un significado, es fruto de las palabras y de las metáforas escritas en el cerebro. No sería posible si no considerásemos el significado como algo que se encuentra “dentro” de un texto, en contraposición a la superficie. Quizás, la escena no habría tenido lugar si no tuviésemos en mente la idea de explotarlo como justo castigo de algo fútil y vanaglorioso, lleno solamente de aire (ver la fábula de la rana que quería ser grande como un buey). En resumen, es gracias a la lengua, a nuestra forma de hablar, por lo que los alumnos han conseguido jugar con el relato de Barthelme, entenderlo y dar forma a sus intuiciones. Ello también, gracias al hecho de que la lengua del texto era ya rica de por sí, cargada de potencialidad y de ganchos para encauzar las metáforas. En nuestro caso, sin embargo, se verifica a menudo lo contrario. El material de partida -la crónica, la actualidad, la historia- está escrito en una lengua pobre, a menudo empobrecida incluso en nombre de la verdad (porque la metáfora está considerada mentira, información vaga, derroche y *tertium datum* que destroza la cadena de la lógica)<sup>44</sup>. Entonces, se usa la lengua como instrumento estético y epistemológico. Porque sólo diciendo “mejor” podemos entender “más”. No se trata de sensibilidad particular, sino de la familiaridad de usar una herramienta del oficio. El escritor no es el albatros de Baudelaire, capaz de grandes vuelos en el cielo, pero desgarrado con sus alas, sobre el puente de la nave. El escritor es un marinero que ha aprendido a volar con las palabras.

## 8. Transformación social: compartir el texto

Cuando un fan de *Harry Potter* escribe un cuento ambientado en la escuela de Magia y Brujería de Hogwarts, se espera que otros apasionados lo lean, lo comenten, lo discutan con él. Cuando una narración X hace referencia explícita a otra narración Y, evoca de repente una comunidad: la de las personas que conocen Y que pueden interactuar a través de Y. El cambio que se crea es muy horizontal porque aunque haya un autor (del relato transformado) y lectores, todos son lectores de Y, en este caso *Harry Potter*, vértice del ángulo y piedra angular de cualquier versión alternativa.

Del mismo modo, cuando discutimos en la escuela los relatos de los alumnos, en realidad estábamos siempre discutiendo, con varios instrumentos críticos, el cuento *The Balloon* de Donald Barthelme. Cada autor era a su vez un lector de dicho texto y se dirigía a otros lectores como él.

Algo parecido pasa con las novelas de transformación, cuando el canon de partida es un relato más o menos compartido, más o menos universal, que llamamos realidad. En este caso, el autor no tiene autoridad exclusiva

---

44. “En torno a A y no-A, en la lengua viva, se da en efecto un tercero, un cuarto, una multiplicidad paradigmática que es, sin embargo, de regla delimitable. En esta multiplicidad de elementos, también hay una multiplicidad de formas de contradicción, dependientes del grado de parentesco semántico de los elementos lingüísticos que se asocian al tipo de predicado”.

“Quien hace metáforas, aparentemente miente, habla de forma oscura y sobre todo, habla de otro, dando una información vaga”.

Extraigo ambas citas -la primera de Harald Weinrich, la segunda de Umberto Eco- del capítulo “Metafora e bugia”, en *Filosofia della bugia* de Andrea Tagliapietra, *op. cit.*

sobre el mundo y los personajes que ha creado porque existen pedazos de dicho mundo que no dependen sólo de su creatividad y que son accesibles a los lectores incluso fuera de las páginas de la novela. En términos de *software*, podríamos decir que una parte del código emergente de dicha historia está abierto y no proyectado. Al menos como posibilidad, cualquiera puede meter mano en el “texto original” y sobre la base de este conocimiento, activar críticas competentes a las transformaciones realizadas por el autor<sup>45</sup>. La inteligencia colectiva que ha permitido al autor no académico descubrir sus elementos, puede hacer lo mismo con un lector.

La diferencia fundamental está en el hecho de que una ficción de los fans presupone el conocimiento del canon. Si no se conoce *Star Trek*, no tiene sentido leer la historia de la relación homosexual entre Spock y el Capitán Kirk. Una novela de transformación busca no alzar una barrera de este tipo, a pesar de que un conocimiento de los hechos al menos “disimulados” o de oídas, puede ser indispensable para apreciar el trabajo del autor. A menudo, se intentan integrar las informaciones más generales y de contexto dentro de la narración, pero se trata precisamente de puntales internos que participan en la mezcla entre realidad y ficción. Creo que es inevitable, entonces, plantearse la cuestión de cómo “poner notas” en el texto. Muchos fans escriben ya sus historias llenas de notas, para explicar algunas referencias, quizás no precisamente ortodoxas (por ejemplo, de historias escritas por otros fans y que algunos podrían no conocer).

Los historiadores de la antigüedad -como Herodoto, Tucídides o Pausanias- no sentían la necesidad de citar las fuentes para dar autoridad y credibilidad a sus afirmaciones. Hoy en día, un historiador que hiciese lo mismo nos parecería reticente, aproximativo y poco fiable. Paul Veyne mantiene que el cambio se produjo con el nacimiento de la Universidad, cuando el estudioso comenzó a dirigirse a otros estudiosos y a tener que mantener sus tesis en controversias académicas. Entonces, se empezaron a poner notas en los textos históricos, copiando la costumbre de la práctica jurídica, en la que se acostumbraba a citar las leyes, las sentencias y las Sagradas Escrituras. Antes de eso, los historiadores no tenían lectores interesados en poner a debate sus relatos.

Los historiadores modernos proponen una interpretación de los hechos y facilitan al lector los medios para controlar la información y formular otra interpretación; los historiadores antiguos controlan ellos mismos y no dejan esta aburrida tarea a los lectores<sup>46</sup>.

Se plantea la pregunta de si no está en curso un cambio parecido de papel y de público incluso en la literatura. “La gente en casa” se está haciendo cada vez más participativa: se relaciona con los medios de una manera activa, quiere interactuar con los productos culturales y participar en la construcción social de su significado. Si nadie les proporciona los medios, ellos intentan como sea procurárselos. Pero una cosa es entrar de cazador furtivo en las reservas de los autores y otra bien distinta es estar invitado a la partida de caza<sup>47</sup>.

////////////////////// Continúa en página 201

---

45. Debería ser ya obvio que por “críticas” entiendo siempre “críticas creativas”, es decir, ulteriores textos de ficción, exploraciones del universo narrativo iluminado por la novela. Se puede decir que el autor, en este contexto, es un fan entre los fans, que propone a la comunidad su ficción a partir del canon “Realidad” (que después, como se ha visto, es más Hiperrealidad al menos en su forma inicial: simulacro de crónica y de historia). Esta perspectiva aclara todavía mejor una característica implícita de las “novelas de transformación” de la Realidad: son “obras en curso”. En primer lugar porque “cada historia escrita por un fan es un *work in progress* (obra en curso). Cuando se acaba por fin la historia y se publica, la ‘obra en curso’ de autor se convierte en ‘obra en curso’ en manos de los lectores”. (Henry Jenkins, “How Fan Fiction...”, *op. cit.*). En segundo lugar, porque el mismo canon, el relato de la realidad, es una obra en curso, que cambia continuamente (como las series de TV que hacen emerger muchas ficciones de los fans).

46. Paul Veyne, *op. cit.*

47. Está claro que no hago referencia sólo a las notas de autor, sino a una colaboración más grande entre el autor y los lectores de la que no puedo prescindir -aunque sea sólo en un plano simbólico- desde aplicar fórmulas *copyleft* o *creative commons* a las obras narrativas. Véase, por ejemplo, la licencia de esta misma publicación.



# La salvación de Eurídice. (tercera parte)

WU MING 2

El mito y la tradición cuentan que muchos aedos, como Homero y Demódoco, eran ciegos. Para los griegos, la vista era el instrumento más fiable para conocer el mundo. *Oida*, el perfecto del verbo *oraō*, significa tanto “se” como “he visto”, y de la misma raíz derivan palabras para idea (*eidea*), imagen (*eidolon*), saber (*eidema*) y ciencia (*eidesis*). El poeta por tanto, no tenía necesidad de conocer como el resto de los hombres y menos aún de distraerse mirando porque sólo así podía hacerse poseer por las Musas y acceder al saber divino.

Esta simbología de la ceguera no tiene en cuenta un detalle: el oído. Los griegos de hecho infravaloraban el tipo de conocimiento que puede tenerse a través de los oídos. Sin embargo, la voz era un vehículo de opiniones subjetivas (*doxai*), en oposición explícita a la verdad universal. Aún hoy, llamamos “voces” a las “noticias no verificadas, cotilleos”. En realidad, es precisamente escuchando al maestro como el joven aedo aprendía las historias de los dioses y los héroes. Y es “escuchando” el relato de los hechos -crónicas, historias y actualidad- como podemos intentar, con los ojos cerrados, las transformaciones narrativas descritas hasta aquí<sup>48</sup>.

Fue precisamente la vista, sin embargo, la que arruinó la existencia de Orfeo, el mítico cantor hijo de Calíope, la musa de la poesía épica, y según algunas leyendas antecesor del propio Homero.

El mito es muy conocido y la versión más clásica es la contada por Virgilio en las *Geórgicas*. Orfeo está enamorado de Eurídice, una ninfa de los árboles, cuyo nombre significa “justicia grande”. Un día Aristeo, hijo de Apolo y Cirene, la sigue a lo largo del río para violarla. Eurídice consigue huir pero le muerde una serpiente y muere. Entonces Orfeo decide bajar a los infiernos para devolverla al mundo de los vivos. Con su poesía encanta a Cerbero y Caronte, que lo dejan pasar. Hasta los condenados interrumpen alucinados su eterno suplicio: la piedra de Sísifo permanece en equilibrio sobre la montaña, los Danaidos dejan de llenar su barril agujereado y al final Perséfone convence a Hades, el Dios de los muertos, para que deje marchar a Orfeo junto a Eurídice. El Señor de los infiernos acepta, pero con una condición: que Orfeo no se vuelva nunca hacia atrás para mirar a su amada, hasta que ambos no hayan salido del reino de las Sombras. Los dos se ponen en camino, suben la escarpadura infernal, y justo cuando siente que la luz le ciega el rostro, Orfeo se da la vuelta y Eurídice muere de nuevo y para siempre.

Realmente, los dioses no aman a quien mira hacia atrás. La fe no admite dudas. La mujer de Lot fue transformada por Yahvé en estatua de sal por darse la vuelta a contemplar cómo Sodoma era destruida por una lluvia de fuego. No es casualidad que fuera precisamente una mujer la que lanzara la última mirada a una comunidad moribunda.

El gesto de Orfeo ha sido interpretado de muchas formas. Según Virgilio se trató de una “locura inesperada”. Orfeo se queda “inmóvil” y “vencido en el ánimo”. Cesare Pavese y Gesualdo Bufalino han explorado ambos la posibilidad de un héroe consciente, que se da la vuelta aposta<sup>49</sup>. Para el escritor piamontés es ridículo pensar

---

48. Recientes estudios antropológicos y pedagógicos han relacionado los cinco sentidos internos y la facultad del intelecto. El oído estaría ligado a la memoria y el intelecto científico, la vista a la imaginación y el intelecto contemplativo. Posteriores investigaciones están tratando de demostrar que tal correspondencia existe también a nivel neurofisiológico. Cfr. Rafael Alvira, *Reivindicación de la voluntad*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1988, y Giuseppe Fioravanti, *Pedagogia dello studio*, Japadre Editore, Roma, 2003.

49. Cesare Pavese, *L'inconsolabile*, en *Dialoghi con Leuco*, Einaudi, Torino, 1946. (Edición en castellano: *Diálogos con Leuco*, Tusquets Editores, Barcelona, 2001). Gesualdo Bufalino, *Il ritorno di Euridice*, en *Uomo invasor*, Bompiani, Milano, 1986 (hay que tener en cuenta que el relato de Bufalino es un ejemplo de transformación visual y psicológica, ya que está escrito “desde el punto de vista” de Eurídice). (Edición en castellano: *El hombre invadido*, Anagrama, Barcelona, 1988).

Para una panorámica de las diversas interpretaciones que el mito de Orfeo y Eurídice ha tenido en la literatura y el arte, consultar Maria Grazia Ciani, Andrea Rodighiero (editores), *Orfeo, variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2004.

que Orfeo actuó por error, por capricho o por amor. “No se ama a quien está muerto” y Eurídice se habría quedado atrás para siempre, en la sangre y en la carne, el sabor de la muerte y de la nada. En realidad, Orfeo descendió a los infiernos para buscarse a sí mismo (“Lo único que se busca es eso”). Es verdad que es difícil pensar en una distracción o una angustia irreprimible, sobre todo a un paso de la esperanza. Pero también es difícil pensar que el pérfido Hades impusiera a Orfeo una tarea tan simple. Si lo hizo es porque sabía que le sería imposible obedecer. Orfeo no es tonto, pero tampoco lo es Hades.

¿Por qué entonces Orfeo no pudo hacer otra cosa que darse la vuelta? ¿Cómo hace Hades para estar seguro de que se volverá?

Un cantor, un narrador es por definición aquel que no da la espalda, especialmente entre la sombra y la luz, entre el infierno y la esperanza, entre pasado y futuro. No da la espalda al que lo acompaña. Si el gesto de Orfeo fuese voluntario, podría demostrar la necesidad de aislarse, de huir de la sociedad. Como gesto inconsciente, inevitable, significa, sin embargo, exactamente lo contrario, es decir quien relata no puede fingir que los otros no existen. Cuando advierte la luz, cuando intuye la esperanza, el juglar necesita compartirla, sentir lo que siente el otro, identificarse para no contar sólo sus sueños. No vuelve la espalda a lo que deberá contar, se niega a practicar el desinterés, el control, porque no es esa su forma de entender, de sentir el mundo. La obra no se puede hacer sin una participación emotiva. Por último no da la espalda a la duda. Hades le pide que tenga fe, que crea en su palabra. Pero Orfeo, el cantor divino, no puede dejar guiarse por la fe porque quien relata tiene necesidad de incertidumbres, incoherencias, potencialidad creativa. No se vuelve para “asegurarse” de que Eurídice lo sigue: para ello le bastarían los oídos, los ruidos de pasos, la respiración. Se vuelve para manifestar su voluntad de no creer, de mantener sus propias preguntas, de que no le impongan las respuestas.

Orfeo no se confundió: es la petición de Hades la que es absurda, irreconciliable con su naturaleza. Mi frustración no es por el error de Orfeo, sino por la injusticia del infierno. Me pregunto entonces cómo podría re-escribir el mito, para salvar a Eurídice de forma creíble, sin intervenciones mágicas de caballos alados. ¿Qué otra cosa se podría hacer para evitar el final?

*What else*, ¿qué otra cosa podría hacer o tener el héroe, que los autores del mito se hayan olvidado de tener en cuenta? Me viene a la cabeza que Orfeo podría ser ciego. En el fondo, es el aedo por excelencia, aquel al que los Argonautas prefieren escuchar, en vez de arrojarse en brazos de las Sirenas. No es un cambio extremo y en el fondo tiene su buen razonamiento.

Pero incluso aunque fuera ciego, creo que Orfeo se hubiese vuelto de igual forma hacia Eurídice. Para darle una mano, para ayudarla en el último paso, el más importante, entre la muerte y la vida, entre la realidad de Hades, sólida como una roca, y ese rayo de luz que invita a soñar, a imaginar el resto. Creo que se daría la vuelta y haciendo eso, en el límite, abriría de par en par una contradicción. Una pausa suficiente para no hacer morir a Eurídice.

Hades llegaría corriendo, para echarle en cara el haberse dado la vuelta.

Orfeo respondería que no había mirado a Eurídice. Y con las palabras, sabemos ya quién habría ganado. Un Orfeo ciego, con los oídos bien abiertos, e incapaz de no volverse hacia atrás, podría salir de los infiernos sosteniendo de la mano al amor de su vida.

***Licencia.***

Creative Commons Reconocimiento-Compartir bajo la misma licencia 3.0 España

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/>

© de los textos/traduccion/fotografias, los autores