



Perfiles Latinoamericanos

ISSN: 0188-7653

perfiles@flacso.edu.mx

Facultad Latinoamericana de Ciencias

Sociales

México

Enriquez, Eugène

El relato de vida: interfaz entre intimidad y vida colectiva

Perfiles Latinoamericanos, núm. 21, diciembre, 2003, pp. 35-47

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11502103>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El relato de vida: interfaz entre intimidad y vida colectiva*

EUGÈNE ENRIQUEZ**

Perfiles Latinoamericanos 21
Diciembre 2002

35

Resumen

He aquí una reflexión en torno al relato de vida como un terreno cruzado por la historia individual, narrada desde la crónica, la epopeya y el mito, y por la historia colectiva. La potencialidad liberadora y de toma de conciencia que puede tener el relato de vida para el propio narrador lo acerca a la humanidad, a la solidaridad; pero el riesgo de contar por el puro placer narcisista está muy presente en sociedades que como la contemporánea son altamente individualistas.

Abstract

This is a reflection on life stories as a field where both the individual story told in the chronic, the epics, and the myth, and the collective story are present. The potential to liberate and build awareness that life story can have for the narrator brings him closer to humanity, to solidarity, but the risk of telling his story for the mere narcissistic pleasure of doing it so is constantly present in societies as the contemporary that are highly individualist.

Palabras clave: relato de vida, narrador, historia individual, historia colectiva, crónica, epopeya, mito, memoria.

Key words: life story, narrator, individual story, collective story, chronic, epics, myth, memory.

Hoy día se suele vincular la moda de las “historias de vida” con la desaparición o, cuando menos, el debilitamiento de los “grandes relatos” (J.F. Lyotard), es decir, de las

* Algunas partes de este texto serán publicadas conjuntamente en un documento de circulación restringida del Réseau des Histoires de Vie de Québec.

** Fundador y miembro directivo del Comité Internacional de Investigación en Sociología Clínica (AIS). U.F.R. de Ciencias Sociales y Profesor Emérito, Universidad de París VII.

ideologías dominantes (que se confieren un carácter científico y quieren alegar la *ultima ratio*), como el marxismo, el liberalismo puro y duro, e incluso el de la emancipación humana y el progreso infinito. Este ocaso de las ideologías sería correlativo de una creencia menor en la virtud y en la fuerza de lo colectivo (cuya traducción habitual es: son las masas las que hacen la historia) y del ascenso del individualismo y del sujeto creador, tanto de sí mismo como del mundo. Dicha interpretación encuentra un refuerzo en la desaparición de las novelas que se proponen ofrecer una visión de las acciones, los usos y las costumbres de una época (no hay en el horizonte ningún Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoi, tampoco un Stendhal ni un Dostoievski), e igualmente en la disminución del interés por las novelas psicológicas en las que los héroes se distinguirían demasiado del común de los mortales. Además, la ola de *reality-shows*, testimonios por televisión de individuos “sin cualidades” sobre sus problemas de todo tipo, apoya esta interpretación.

Dicha manera de comprender la centralidad de los relatos de vida es, por supuesto, justa; pero sigue siendo periférica. Así como no se puede explicar un psicoanálisis sin examinar la relación particular que en el análisis se establece entre los dos protagonistas, de igual modo el relato de vida debe ser aprehendido desde el interior para que sea posible captar las demás razones (al parecer más esenciales) que condicionan su creación y su difusión.

Por eso partiremos del relato mismo,¹ de lo que lleva consigo para luego, y sólo en ese momento, volver a las condiciones sociológicas de su producción y poner de manifiesto sus efectos y sus aportaciones.

El relato, oral o escrito, es en principio la expresión de un ser vivo, que se reconoce como tal, que narra sucesos, que evoca su experiencia, sus sentimientos, sus emociones de manera concreta, que habla de su universo social y que envía un mensaje cuyas claves entrega a los otros. Si está bien construido, si es capaz de despertar la imaginación y hacer soñar, hechizará a quienes lo escuchen, pues los hará salir de sí mismos y los invitará a un viaje imprevisto e imprevisible. No olvidemos que cada ser humano es un “aislamiento absoluto” (Fourier) para todos los demás que, si saben escuchar, acogerán un discurso que no habla de ellos y que, sin embargo, los llama. Como lo dijo Italo Svevo “la vida no es ni bella ni mala, es original”, y cada uno puede ser seducido por la originalidad del prójimo, al que reconoce como un semejante y como un síntoma y un símbolo de su propia vida. Porque, por original que sea un sujeto, lo que dice siempre expresa la condición humana, lo que puede sobrevenirle a cualquier ser que haga prevalecer la abertura sobre el cierre.

¹ Nos inspiramos, en varios casos, en el bello texto de W. Benjamin: “Le narrateur” en *Écrits Français*, París: Gallimard [versión en castellano: “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus, 1991].

El narrador comienza su relato. Él sabe (aun si no conoce este verso de Boileau) que “el momento en el que hablo ya está lejos de mí”. Habla entonces para acercarlo a él, para hacer el tejido de su existencia *hic et nunc*, para decirse que el individuo que rodea esta enunciación, y ningún otro, es él mismo, aun si parece lejano, extraño, “umheimlich” (dotado de una extrañeza inquietante, para retomar el vocablo de Freud). Trata de volverlo “heimlich” (familiar). Se comporta como aquel que mira viejas fotografías que lo representan (tal como R. Barthes lo definió en *La chambre claire* [*La cámara lúcida*]) y se dice: soy yo este rostro, esta apariencia, esta acción que realicé en ese momento. Soy yo y no soy yo. ¿Qué debo hacer para integrarlo en mi existencia actual?

Tiene entonces la voluntad:

a) De reconstruirse, de dar una forma (G. Simmel) a estos contenidos que no son sino acontecimientos inconexos, “sobresaltos” de su vida, sentimientos fugitivos, horas sin significados preestablecidos, trizas, fragmentos, “huellas” (M. Lieris), documentos (G. Bataille; pero, ¿documentos de qué?). Siente, como decía P. Valéry, que “estas horas vacías / y perdidas para el universo / tienen raíces ávidas / que labran los desiertos”. Del desierto de su vida, de esta *waste land* (T.S. Eliot) que ha recorrido sin saber adónde podía llevarlo, hace una “historia”, traza una trayectoria.

b) De dar un sentido (un significado y una dirección) a los pensamientos, a las acciones anteriores. Él trata de dejar que el sentido se encauce en él, de tomar conciencia progresivamente de lo que le ocurrió sin intentar, empero, interpretarlo rápidamente, pues esto equivaldría a matar o acabar con el torrente que lo sumerge y que le habla, en la medida en que es hablado, conscientemente.

c) De prepararse para el futuro, mejor aún, de “frecuentar el futuro” (para retomar la hermosa expresión de A. Tabucchi), ya que piensa que el esclarecimiento del pasado y también del presente puede dar una forma visionaria a la experiencia. Se proyecta en el porvenir en la medida misma en que el presente de la vida (las experiencias pasadas revivificadas en el enunciado actual) invita a trascender el presente, este presente insistente y fugitivo, porque siente que (como cualquier otro) nunca está por completo en el instante actual de su vida, que, por intenso que sea, sólo es un momento de una historia desconocida.

d) De dar a la “voluntad de vivir” (Schopenhauer, Nietzsche) todas sus posibilidades. Se ve entonces movido, a menudo sin saberlo, por el deseo de “una trascendencia de los límites”. Si quiere dejarse transportar por el “río desordenado de la vida” (Simmel), si cree que “todo individuo es un ser histórico” (W. Benjamin), hará suyo, como antes que él lo hicieron F. Lassalle y S. Freud, el verso de Virgilio “Flectere si neque superos, acheronta movebo” (“si no puedo recurrir a los poderes celestiales, convocaré a las divinidades del infierno”). Llegará entonces a correr riesgos, a situarse del lado de la

transgresión (ya que todo riesgo es una ruptura en el orden del mundo y por lo tanto destruye las normas y las acciones habituales) y tal vez a arriesgar la vida. “Hablar es ya sublimar”, nos dice Castoriadis; es también confrontarse con la muerte o con cierta muerte que todo fracaso representa. Pero, como lo dicen los japoneses, hay una “nobleza del fracaso”, pues el fracaso es consustancial a toda vida que merezca este nombre.

e) De contar a otros lo que él es, sus dudas, sus esperanzas, sus remordimientos, sus inhibiciones y sus afirmaciones, su tristeza, su sufrimiento; lanzar su mensaje (como una botella al mar) a sus semejantes, a pesar de toda la dificultad que supone comunicar una experiencia profundamente arraigada. Tiene el deseo de compartir su vida con personas que lo escuchan —a menudo con una “tercera oreja”—, que lo interrogan, que lo ponen a reflexionar, a añadir elementos, pormenores al “viaje” al que los convida, y que aventuran interpretaciones de las cuales él debe abstenerse para no sucumbir a las justificaciones y a las racionalizaciones. Desde luego, el relato escrito parece escapar de tal posibilidad. Sin embargo, en la escritura, nunca estamos solos, estamos “siempre en compañía” (W. Benjamin); nos dirigimos a otros, suputamos sus reacciones, sus preguntas, es decir, su censura. “La escritura del yo” (G. Gustdorf) es una escritura para los otros, para que el mundo reaccione, por “egotista” que dicha escritura pueda ser.

f) De no ceder a la tentación de transformar el relato en novela, porque la novela está hecha para un lector *aislado*, un individuo separado de los otros, para los “happy few” (como los denominaba Stendhal, que justamente desconfiaba de los otros, y quería acallarlos en él), y cuenta una historia terminada cuyo sentido se adquiere de una vez por todas. Napoleón sólo pronunciará su famosa frase, “Qué novela es mi vida”, durante su exilio definitivo. Esto sería optar por el cierre y no por la abertura, impedir el nacimiento de una palabra viva que puede engendrar otras formas o dar vida, sentido, prolongación a lo que parecía definitivamente detenido. El autor del relato, además, no es un profesional que pudiera escribir o decir en voz alta una novela tras otra; no es más que un modesto artesano en sus comienzos, que trata de ensamblar elementos heteróclitos utilizando un saber espontáneo y sin poder decir, al principio, si será capaz de hacerlo. Por su modestia, su humildad, incluso su turbación, puede convertirse en el poeta de su vida (y la poesía, al contrario de la novela, es ininterrumpida). Tal vez así se transforme, un día, en un verdadero “compañero” que dé muestras de excelencia.

g) Y prolongándose en su intimidad y tomando “los caminos misteriosos que van hacia el interior” (Novalis), comenzar a desprenderse de sí mismo, a salir de una vocación egocentrista, para darse cuenta de hasta qué punto forma parte de la historia colectiva en la que participa todo el tiempo (la de su familia, de su región, de su clase, de su etnia, de su nación), y cómo lo más particular que le sucede, lo más secreto, pue-

de ser tan parecido a lo que les sucede a otros; comprender este entrelazamiento de su historia individual y de la historia colectiva, y tratar de transformarla o al menos de modificar la relación que tiene con ella y de alcanzar una nueva libertad.

Para que tal plan se pueda realizar, es esencial explorar la relación del narrador, del que cuenta, con tres elementos estructurantes de todo relato (y que rompen lo real cuando llegan a faltar): la crónica, la epopeya y el mito.

La crónica

Cada uno conserva a su manera y evoca los “anales” de su vida (como los grandes “analistas” [autores de anales] chinos vinculados a la gloria del emperador y de su imperio, o como los cronistas de la Edad Media que informaban de todos los sucesos destacados del reino). Señalemos, de paso, que ser “analista” (autor de anales) de la propia vida es requisito obligatorio para emprender un “análisis”; Freud no se equivocó al plantear que la rememoración es la condición necesaria para toda perlaboración. Conservando, bien o mal, sus anales, el “narrador” se transforma progresivamente en historiador, y es capaz de categorizar y de jerarquizar los sucesos y las experiencias. Lo hace sabiendo, a diferencia del historiador alemán Ranke, que es imposible “describir la historia tal como efectivamente se desarrolló”. Está más bien en la situación de alguien como Fabrice Del Dongo, pero que trataría de cazar los hechos menores, las minucias, los fragmentos, los fantasmas subyacentes que hacen soñar y que permiten construir. Porque son ellos los que emergen durante este trabajo de rememoración y de exposición que suscita siempre en el que habla “el problema del pensamiento” (Tocqueville), indispensable para toda elaboración de sentido, para todo cuestionamiento. Ellos nos dicen que estas “remembranzas” hablan de momentos, de acciones que pasaron y que ya no volverán, tanto los más bellos como los más terribles. De ahí, correlativamente al recuerdo, surge la necesidad del olvido, para no correr el riesgo de quedar totalmente empantanado en el pasado. Al lado del “deber de memoria”, necesario para fundarse y refundarse (y sobre el cual volveremos), hay un “deber de olvido”. Olvidar, no para perdonar a los otros ni para perdonarse a uno mismo sus faltas, sus malas acciones, sus incomprensiones, sino para no quedar atiborrado de imágenes inútiles, de fantasmas del pasado, y para no ceder a la nostalgia de un momento o de una época caduca, o incluso para no caer en la melancolía pura, “cultura de la pulsión de muerte” (Freud).

Primo Levi nos da un ejemplo de este llamado mortífero en *Los hundidos y los salvados*: él sueña recurrentemente que se encuentra en una campiña muy verde con la cual se siente en armonía y que lo pone feliz, cuando de pronto comienza a sentirse mal. Es

justo en ese momento cuando escucha la palabra literalmente ladrada que lo sacaba del sueño en el campo de concentración: Levántate. Podemos preguntarnos, además, si acaso la voluntad de atestiguar, y por ende de rememorar, todos los detalles de esta “experiencia límite” (R. Antelme), de dejarlos invadir progresivamente la vida, de no poder alejarse de su aspecto fascinante no contribuyó en gran medida al suicidio de P. Levi, y también al de B. Bettelheim o al de J. Améry. No examinaré más a fondo esta hipótesis, que merecería ser sustentada más ampliamente en una teoría del trauma y de sus efectos a largo plazo, pero que tiene para nosotros un carácter obsesivo. ¿Acaso el pasado no tiene también un carácter mortífero? ¿Recordar no es a veces dar importancia desmesurada, una *presencia* insistente, un oscurecimiento definitivo del porvenir? La pregunta queda a discusión. En todo caso, es necesario un trabajo de duelo, que destierre la nostalgia y la melancolía, para poder transformar el pasado no en un callejón sin salida, sino en un llamado del futuro. Esto sólo es posible si el narrador adopta, sin saberlo forzosamente ni quererlo en forma consciente, lo que hemos denominado una “ética de la finitud”; ética que, a diferencia de las grandes éticas clásicas (de la convicción, de la responsabilidad, de la discusión) no apela exclusivamente al intelecto, al razonamiento, a la voluntad explícita, sino también, y lo que es más importante para cada uno, a la interrogación de sus sentimientos, a la exploración de sus afectos, a la expresión de sus dudas, no para hundirse en ellas, sino para, al contrario, trabajando sobre sus límites, sobre el carácter irrevocable de la muerte, sobre el abismo que bordea sin cesar, encontrar la fuerza necesaria para desterrar los pesares que lo traspasan y para aceptar el ascenso de las pulsiones de vida.

No sólo es necesario el olvido, sino que tampoco se puede rememorar todo. Como en la poesía y el teatro de Maeterlink, hay “sobresaltos detrás de la puerta” y ésta no se puede abrir. Si el “camino hacia el interior” del que habla Novalis permanece siempre opaco, el camino del interior hacia el exterior, del inconsciente hacia el consciente está lleno de baches y de vías definitivamente cortadas. “Lo que buscamos, lo que nos busca” (Arnim), estos seres, estos instantes, estas cosas innombrables o indecibles, este “no pensamiento” (J. Rancière), están ahí, al alcance de la mano, se oyen sordamente pero siguen siendo irrepresentables. Sólo nuestros sueños los acogen e incluso ahí son sometidos a la censura. Así, es verdad que “estamos tejidos de idéntica tela que nuestros sueños” (Shakespeare); sin embargo, hay sueños que están activos en nosotros y a los que nos podemos acercar, pero que está prohibido tocar si no queremos ser consumidos completamente. Volvemos a encontrar de este modo el *unheimlich* y el *heimlich* que ya habíamos evocado y que hacen que cada vez seamos más conocidos y más extraños para nosotros mismos, lo cual constituye nuestra complejidad, nuestra división, pero también nuestra riqueza, porque hay afectos desconocidos que nos atraviesan. De algunos de ellos tomaremos conciencia; otros estarán cercanos, otros se

han callado para siempre. Esta mezcla de palabras y de silencio nos constituye en seres humanos; es decir, en seres jamás explicables por completo.

Sin embargo, como lo hemos advertido, a pesar de todo hay que acordarse de todo lo posible, para no caer en el ciclo de la repetición (otro aspecto de la pulsión de muerte), pues, como lo dice con fuerza G. Santayana, “el que olvida o rechaza la historia está condenado a repetirla”; pero, al mismo tiempo que vuelve presente, efectivo, eficaz este pasado en el cual está involucrado y en el cual se involucra de nuevo, el “recitador” debe poder tomar distancia respecto de los recuerdos para no sucumbir a su carga demasiado angustiante y demasiado benéfica. Por eso, como cronista de sí mismo, contará su crónica con una pizca de humor, “cum grano salis”, dando muestras de ironía en su discurso, y mostrándose “frívolo” (la frivolidad en el siglo XVIII ocultaba y expresaba lo grave y lo poético, nunca lo serio mortífero. El narrador le vuelve a dar esta función, porque sabe que lo trágico les sienta bien a los héroes antiguos, que lo serio es privativo del burgués bienpensante e incapaz de cuestionarse, y que lo grave, etapa de sublimación y de la creación de sí mismo (poiésis), debe disimularse para alcanzar su objetivo; en el caso contrario se confunde con lo serio, esto es, con lo patético aburrido), y dando muestras de elegancia (de gracia, de “chic”, de “clase”), en otras palabras, de *distinción*, que permite al relato distinguirse de todos los demás, ser particular, específico, y ser dicho con las palabras seleccionadas necesarias, sin trivialidades pero también sin florituras.

Así, adoptando semejante conducta, puede decir lo que más lo inquieta, pero con palabras que lo protegen de la tristeza siempre subyacente, incluso en los relatos que parecen no reflejar más que instantes de felicidad. Y procediendo de este modo, escapa de la repetición (las cosas del pasado no habían encontrado palabras para decirlas), y al hacer esto puede convocar, a su memoria y en su texto, a su familia, su clase, su región sin que éstas lo invadan. Reconoce así su filiación, respeta “el principio genealógico” (P. Legendre), la historia colectiva que lo ha formado y el niño que hay en él (“The child is the father of man” escribió Wordsworth y sabemos cuánto le gustaba a Freud de este verso su justeza teórica y evocadora), para poder transformarse, salir de sí mismo, superarse (“El hombre es lo que debe ser superado”, Nietzsche) y convertirse en otro siendo él mismo, porque él se vive como “work in progress” (Joyce).

La epopeya

El relato se presenta como una “epopeya” del sujeto que supera bien las pruebas como en los poemas antiguos (la Odisea o la Eneida). Pero, a diferencia de ellos, el sujeto no resulta siempre vencedor de los obstáculos acumulados o no tiene, naturalmente, una

muerte gloriosa. Muy a menudo, por el contrario, continúa viviendo situaciones dolorosas, y si bien su relato puede fascinar al grupo que lo escucha, tiene por objetivo en principio y esencialmente permitirle ejercer su sagacidad y reencontrarse en él. Además, el sujeto no tiene nada de héroe “extraordinario” que provoque admiración o veneración. El héroe no es otro que aquel que habla, un hombre “cualquiera”, “sin cualidades”, “el primero que ha llegado”. Es “don cualquiera”. Fue Baudelaire el primero (y las páginas de W. Benjamin sobre este poeta son particularmente esclarecedoras) que percibió que el héroe de la modernidad era el hombre perdido en la muchedumbre y el que estaba deseoso de mostrar su originalidad saliendo de la multitud, de lo que Freud llama “la formación colectiva” donde cada uno tiene el deber de desarrollar conformismo e incluso mimetismo. De donde, para Baudelaire, resultan las figuras del héroe moderno: el criminal, el apache, la joven mantenida, la lesbiana, el dandy —todos antiburgueses—. Asimismo, Baudelaire² puede escribir en “El salón de 1846”: “El espectáculo de la vida elegante y de miles de existencias flotantes que circulan en los subterráneos de una gran ciudad —delincuentes y jóvenes mantenidas—; *La Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur* nos demuestran que no tenemos más que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo.” El heroísmo se mete por todos lados. En el “Salón de 1845”, Baudelaire escribe: “El heroísmo de la vida moderna nos rodea y nos presiona... aquél será el *pintor*, el verdadero pintor, que sabrá arrancarle a la vida actual su lado épico para hacernos ver y comprender, con colores y contornos, cuán grandes y poéticos nos encontramos con nuestras corbatas y nuestras botas de charol.”³ En definitiva, para Baudelaire y Benjamin: El heroísmo moderno no tiene nada que ver con la gloria y la grandeza; es como lo escribe M. Abensour: “un heroísmo de la tristeza y del sufrimiento”. Benjamin figura igualmente entre los héroes modernos: el poeta (Baudelaire), el revolucionario (Blanqui), el filósofo (Nietzsche), los que oponen resistencia al orden establecido. No podemos más que sorprendernos por la cuasisimilitud de la categorización del hombre moderno en Baudelaire y Benjamin por una parte, y en Freud (quien se levanta contra “la mayoría compacta” y acepta ser visto como “el enemigo del pueblo”),⁴ y en Reich (el hombrecito que toma conciencia y que puede convertirse en ese momento en “un gran hombre”).

Digamos que para todos estos autores, el héroe de la epopeya moderna es el hombre que sufre y a la vez resiste la presión de la uniformidad. Se dio cuenta de que, como decía Bachelard, “la opinión pública no piensa”, y que, para él, su salvación está

² Citado por M. Abensour en su excelente artículo: “Héroïsme et modernité” (*Magazine Littéraire* no. 408, 2002) en el cual habla de W. Benjamin, lector de Baudelaire.

³ El subrayado es mío.

⁴ Estas dos expresiones se tomaron de Ibsen, cuya obra marcó profundamente a Freud.

en un pensamiento exigente consigo mismo y con su vida. Por eso está dispuesto a exponerse ante los demás. Es, entonces, un individuo *individuado* (que tiende a la autonomía) y no *individualizado* como los demás (individuos heterónomos, conformistas, masificados),⁵ que se vuelve creativo hablando y poniendo en orden los pedazos de su rompecabezas personal (D.W. Winnicott), que a medida que avanza el relato, y a partir de las preguntas que recibe, pasa de una forma a otra, está continuamente en formación, en gestación, en germinación. Pone atención en las palabras que utiliza, para no ser un simple *Sprachschöpfer* (hacedor de palabras) (como lo sería Shakespeare a decir de Wittgenstein); así, no se queda en los juegos del lenguaje, trata de dar “un sentido más puro a las palabras de la tribu” (Mallarmé); utiliza lo que los antiguos griegos llamaban la *parresia* (el discurso verdadero o la franqueza en el discurso) para dar a probar lo que los japoneses denominan habitualmente “Mono no aware”, el sentimiento profundo de las cosas.

Movido por una ética de la finitud, no desdeña, sin embargo, las otras tres éticas (que ya mencionamos antes), en particular la ética de la discusión, pues espera que de la discusión sobre lo que presenta con seguridad saldrá impresionado, conmovido, pero indiscutiblemente enriquecido, aun cuando él y los otros hayan “removido los infiernos”.

En eso él se eleva, su vida adquiere la forma de una leyenda, leyenda que puede resultarle una carga, pero que no le impide continuar interrogándose y, si es preciso, destrozando su leyenda. La vida no se detiene y como en toda epopeya hay pruebas, riesgos, puede rozar la muerte o la locura, o abandonarse a ellas (Nietzsche, Van Gogh), o salir adelante si está bien asistido (tal como Freud rodeado de sus discípulos, o los pintores impresionistas apoyándose los unos en los otros bajo la vigilancia benévola de Pissarro) y que participa también de una epopeya colectiva. De este modo se opera una “trascendencia de sí” e igualmente una “trascendencia colectiva” (G. Simmel).⁶ Esta trascendencia colectiva es aquella de la que nos hablaban todos los reformadores y todos los revolucionarios. Pero pobre de él si ha mentido, si no ha estado a la altura de su tarea, pues quienes que lo oyeron creyeron lo que había dicho (por supuesto, sin pensar que ya había dicho todo; el inconsciente se opone a esto). Un ejemplo del furor de las personas timadas se nos da en la bella pieza de J.M. Synge *The Playboy of the Western World* [El farsante del mundo occidental], en el momento en que el padre reaparece; padre cuyo hijo se vanagloriaba de haberlo matado (o al menos eso había

⁵ Castoriadis insiste más en la heteronomía, Arendt en la masificación.

⁶ Simmel escribe: “Un signo cierto de que trascendemos continuamente nuestros límites es que los conocemos como límites.”

confesado). Como parricida es un héroe, ya que provoca espanto y admiración; como embustero seductor no merece más que el desprecio, sino es que también golpes. Nadie puede jugar a ser Edipo impunemente.

El mito

Cada uno de nosotros ve bajo la égida de un *mito originario* (J. Lacan había señalado la existencia de un mito personal en el neurótico; generalizamos esta idea de mito personal a todos los individuos aunque los mitólogos hayan atribuido siempre al relato mítico el objetivo —aunque no sea el único— de dar coherencia afectiva e intelectual a un grupo); éste organiza nuestra vida. Dicho mito nos es prácticamente impuesto (o cuando menos lo interiorizamos) por nuestras pertenencias y nuestras identificaciones que, sin constreñirnos completamente, balizan la vía que debemos adoptar. La pertenencia a una familia, una clase, una etnia, una religión, una nación, etc., y la identificación con ellas están ahí como puntal, apoyo o determinación; desempeñan un papel en la formación de nuestro superyó y de nuestro ideal del yo; nos indican lo que para nosotros deben ser el bien, lo bello, lo verdadero, lo justo, lo permitido e igualmente el mal, lo feo, lo falso, lo injusto, lo prohibido. Si bien es cierto que contribuyen más o menos a la formación de nuestro mito, no todas las piedras que aportan son del mismo grosor y de la misma resistencia. Porque en ellas se filtran los sucesos destacados y las experiencias que hemos tenido (o que se nos han contado con tanta insistencia que han quedado grabados de manera duradera en nosotros). Sea cual sea el “aspecto” que adopten, terminan proporcionándonos el relato interior que teóricamente debe guiar nuestros pasos. En pocas palabras, nos construyen. Evocándolas en su discurso e intentando aprehender su mito en sus aspectos esenciales, el narrador se impone la tarea de desmistificarlos, desmistificarse, demitificarse, deconstruirlos y, al hacer esto, deconstruirse él mismo. En este movimiento del pensamiento y de la palabra, el orador aprende a desprenderse de este mito fundador. Este desprendimiento sólo es posible en la medida en que se comprende y respeta el mito (descifrar, deconstruir no es menospreciar o rechazar), porque en él vuelven las palabras de nuestros padres y del conjunto de nuestros primeros educadores, las palabras de la tradición. Ahora bien, la tradición puede ser aceptada por el beneficio de la duda, rehecha, transformada. En ningún caso puede ser ridiculizada, porque en ella está presente el principio genealógico. Ridiculizar una tradición es ceder al fantasma y al vértigo del autoengendramiento. Por otra parte, el autoengendramiento desemboca siempre en la paranoia, el miedo, el menosprecio o el asesinato de los otros. Para darnos cuenta de ello, no tenemos más que leer las obras de Sade en las cuales los libertinos rechazan y hacen pedazos cualquier filiación, o examinar el genocidio camboyano que tenía co-

mo pretexto la construcción del hombre nuevo a partir de derribar todas las tradiciones.

Se trata entonces, conociendo y reconociendo el mito fundador, de mantenerlo a distancia, de despegarse de él, de transformarlo poniéndose a pensar, a imaginar y a emprender acciones con otros, de elaborar una nueva historia y querer otra historia de sí para poder ser uno mismo, es decir un ser provisto al menos de una "parcela de originalidad y de autonomía" (Freud). El paso del mito al pensamiento y a la acción innovadora (no olvidemos que, aun si nos conformamos con relatar, ya estamos en la acción ya que "decir es hacer") es el comienzo de un proceso de liberación y lo va a escandir continuamente porque en el relato "somos por completo" (W. Benjamin), y también, como decía P. Valéry, "alma, ojo, mano" y reedificamos nuestra identidad.

El narrador entra en movimiento, se pone a crear, con aquellos que lo rodean o de los que sueña una historia personal y común, y arrastra a sus interlocutores en la epopeya que lo atraviesa y que él está creando poéticamente.

Haciendo esto, se convierte en el autor de un nuevo mito que tal vez más tarde pueda volver a cuestionar, o a enmendar. Lo que es más, se transforma en "salvador del alma", pues ha salvado su posibilidad de pensar y de imaginar; ha salvado su fantasma y su relación con la realidad; es decir, esta capacidad de ser siempre nuevo, estar abierto a la experiencia, bien dispuesto a la sorpresa. Él no se salva solo, también salva las "almas" de aquellos que lo rodean (tal vez sea capaz de salvarlas todas, como en esa antigua herejía cristiana presentada por Orígenes, "la apocatástasis"), salva al grupo, en acto y en devenir, la posibilidad de un conocimiento sensible que se traduzca en actos responsables.

Salvándose y salvando a los otros el narrador se mantiene y los mantiene vivos. Ya no tiene miedo a la muerte; no solamente al instante final, sino tampoco a esa muerte solapada que se introduce en todos los momentos de la vida y que nos deja inertes y vacíos. Puede decir, como Kafka: "cuando comprendemos plenamente la vida, no nos sentimos angustiados de tener que morir. La angustia de la muerte es sólo el resultado de una vida que no se ha realizado. Es la expresión de una traición". Incluso si duda de lo que le puede aportar su evolución, continúa su trabajo sobre él como si hubiera escuchado el consejo que da Krishna a Arjuna (en el Bhagavad-Gita): "Combate como si el combate sirviera de algo / trabaja como si el trabajo sirviera de algo".

Al final de nuestro periplo, vemos que contar su vida puede tener efectos de transformación por la toma de conciencia de lo que somos y del peso del ambiente social; puede permitirnos entrar en una historia colectiva en la cual participamos; y nos permite actualizar nuestros conocimientos (de un oficio, de una civilización, que sin estas revelaciones desaparecerían). Cada narrador lleva una parte de la memoria del mundo. Es el eco, la caja de resonancia de todo un mundo, porque sabe, como lo ha

mostrado acertadamente M. Halbwachs, que nunca está solo aun cuando tenga la sensación de estarlo. Pero pobre de aquel que cuente su vida por el puro placer egoísta de querer interesarse continuamente en sí mismo, que se mueva por el solo deseo narcisista. Como hombre narciso, se ahogará en su espejo o, cuando menos, habiendo sido incapaz de amar a los otros, caerá enfermo. Enfermo de egoísmo, de miedo a los otros, de miedo a morir. El individualismo furioso no conduce más que al contentamiento momentáneo de sí y al temor constante a los otros y al futuro. El relato de vida corre entonces el riesgo de exagerar las tendencias narcisistas y mortíferas de nuestra sociedad. Y probablemente el éxito actual de las historias de vida, de los testimonios, de las confesiones, se debe a este surgimiento del individuo masificado y deseoso de saber todo sobre él y los otros, en un nivel anecdótico, pero sin querer saber nada en el fondo. Sin embargo, cuando el relato responde a las condiciones que ya hemos precisado, llega como el principio de un proceso de liberación y de acercamiento de los seres humanos. Hablar a los otros pidiéndoles reaccionar, escuchar al que habla con intensidad para comprenderlo, es dar pruebas de solidaridad humana, de amistad, tal vez de amor. Es poner en práctica "el bello poder erótico humano" como lo escribe el poeta P.J. Jouve, que hace de cada ser un representante vivo de la especie humana.

recibido en julio de 2002

aceptado en septiembre de 2002

Traducción de Laura Manríquez

Bibliografía

Antelme, R., (1945), 1978, *L'espèce humaine*, París, Gallimard, reedición.

Abensour, M., 2002, "Heroïsme et modernité", *Magazine Littéraire*, núm. 408.

Barthes, Roland, 1989, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 7ª edición.

Benjamin, Walter, 1991, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.

Castoriadis, C., 1975, *L'Institution imaginaire de la société*, París, Le Seuil.

De Tocqueville, A. 1961, *De la démocratie en Amérique*, 1835, París, Gallimard, reedición.

Freud, S., 1981, "Au delà du principe de plaisir", en *Essais de psychanalyse*, París, Payot.

Lacan, J., 1975, *Écrits*, París, Seuil.

Reich, W., 1973, *Écoute, petit homme*, París, Payot.

Synge, J.M., 1907, *The Playboy of the Western World*, Londres, Allan and Unwin.

Winnicott, D.W., 1975, *Jeu et réalité*, París, Gallimard.