



La estructura narrativa del ser humano (2ª parte)

Enrique Anrubia
Universidad Católica de Murcia (UCAM)

I. HISTORIAS DE MANOS, HISTORIAS CON LAS MANOS, HISTORIAS QUE NO SON HISTORIAS.

“... no siempre mis
manos son sílabas”
J. Hirsch.

Las manos y las palabras son, antes incluso que el arte, los órganos de comprensión del mundo y de la vida. En las manos el mundo se hace presente para sí mismo con la forma de la disponibilidad, del hacer; son la reflexión física, el sitio donde el mundo se hace y descubre sus posibilidades. Sin embargo, las manos no son el único acceso humano a los secretos, a las posibilidades del mundo. Las palabras y las historias compuestas con ellas también le aprenden al mundo sus secretos. De hecho, esa pluralidad de interpretaciones sobre lo que acontece y sobre lo que descubrimos en el mundo, se viste y se modela bajo una forma narrativa, con los aderezos de la vestimenta de las narraciones y las historias que nos contamos.

Hacer *-facio-* con las manos y contar historias se implican sustancialmente en el terreno de lo humano puesto que no sólo hay historias y artefactos, sino también historias sobre los artefactos *-ars factum-*, de la misma manera que hay objetos que vitalmente obligan a contar una historia sobre ellos. Un ejemplo de este tipo de relatos puede verse en *Retorno a Brideshead* de Evelyn Waugh, donde en la mansión victoriana, Brideshead, cobra en la historia vigencia de personaje que interactúa, y donde los habitantes y huéspedes de la casa y la casa misma se entrecruzan para protagonizar la trama del relato.

En el caso de las historias con las manos, el mismo Dante puso de relieve como la acción de los sujetos revela lo que son esos sujetos al explicar que “en toda acción, lo que intenta principalmente el agente, ya actúe por necesidad natural o por libre voluntad, es explicar su propias *imagen*. De ahí que todo agente, en tanto que hace, se deleita en hacer; puesto que todo lo que es apetece su ser, y puesto que en la acción el ser agente está de algún modo ampliado, la delicia necesariamente sigue... Así, nada actúa, a menos que [al actuar] haga patente su latente yo”.

Las acciones, o las historias manuales, varían conforme a su modo de ser y su conformación histórica. También existen acciones que no nos dicen quién es el hombre, sino *cómo* es. Las historias que nos interesan son aquellas que, como dirían Putnam, hacen comparecer la voz del hablante o donde se muestra al individuo como protagonista y dueño de la historia, esto es, intérprete de su propia vida. Las acciones, las historias de manos, donde el agente muestra quien es, no son acciones donde la fabricación prevalece sobre “el poner en juego” la vida del mismo. Las acciones que se creen autosuficientes por sí mismas, que no necesitan de los demás, ni de las narraciones, son procesos vitales sujetos a la materialidad de la naturaleza, donde el querer hacer prima sobre el querer ser, donde mostrar lo relevantemente humano queda ocultado por el fabricar, o donde, como diría Arendt, la acción humana queda escondida y arrinconada por el *homo faber* y

el *homo laborans*. Una vaga distinción entre uno y otro se vería en que mientras, por un lado, el *homo faber* sería propiamente el hombre productivo, que intenta hacer los instrumentos para la vida más duraderos y hacer el mundo habitable materialmente hablando, considerando incluso que lo producido es incluso más esencial que el productor, por otro, el *homo laborans* buscaría los productos del ornamento y de la esfera de lo estricta y únicamente social, donde lo esclarecedor es el “estricta y únicamente”.

Fabricar, construir, la producción técnica o la satisfacción de las necesidades primarias -secundarias o trigésimo terciarias- no pueden ser obviadas, ni dejan de ser humanas o menospreciadas; pero el peligro llega cuando este tipo de acciones desfiguran el apremiante menester de hacer humana a la misma condición humana. Para Arendt, acciones con las manos del tipo “tener un empleo”, sería algo significativo para la persona y necesario según su misma biologicidad -de algo hay que comer-, pero la acción que mostraría lo distintivamente humano no sería el empleo sino el trabajo -aunque en la terminología de Arendt, “trabajo” sería un término inserto en la idea del *homo faber*-.

Podrían parecer dos títulos de un mismo libro, pero mientras que tener un empleo es tener trabajo, buscar un empleo también lo es. No en balde definir, como hace Gehlen, al hombre como tarea para sí mismo por ser un animal inacabado es muestra de que por naturaleza el trabajo es una característica vinculante y distintiva de dicho animal. El hombre, dice Arnold Gehlen, sería no solamente el ser que necesariamente ha de tomar una posición por cualquier tipo de motivos, sino también, en cierto modo un ser “inacabado”, es decir: un ser que estaría situado ante sí o ante ciertas tareas que le habrían sido dadas por el mero hecho de existir, pero sin resolver. (Gehlen, 1974: 10)

Asimismo, también el héroe de la épica griega -y en su origen la palabra “héroe” no era más que un nombre que se daba a todo hombre libre que participaba en la empresa troyana y sobre el cual podría contarse una historia- o el elegido por Dios de numerosos textos sagrados, tenía un misión, se le encomendaba un trabajo, pese a que su empleo fuera curtidor, enfermero o pastor de ovejas, como Moisés.

II. DISCURSOS E HISTORIAS: LEYENDO A SÓCRATES.

"No se puede conocer todo,
porque no hay un todo que
conocer"
C. Geertz.

Es sintomática la manera coloquial en que un interlocutor le dice a otro su opinión sobre la falsedad de lo que aquél le está narrando. “Dejarse de historias” parece algo tan provocativo como “contar cuentos” en un ámbito donde lo que se espera de alguien es que mencione hechos, leyes y causas.

Es cierto que quien se dedica a contar historias goza de la vulnerabilidad de la misma. Pero no tanto porque olvida los patrones de verdad científicos, sino porque la apelación al oyente es máxima en la narración. Una historia no puede ser contada privadamente o solipsísticamente, o si se hace no alcanza su sentido pleno. Una historia puede ser reservada y transformarse en ella en un secreto, o en una historia que sólo está hecha para unos pocos, pero nunca es independiente del “público” que la escucha, porque ella misma no bascula sobre valores de verdad o falsedad, sino de sentido.

Por el contrario, y como dice Marín, nos encontramos la idea de “discurso”:

“quien pronuncia discursos parece más dispuesto a contar lo que hace y lo que hay que hacer, porque ya tiene las cosas bajo control y puede disponerlas según su juicio. Pronunciar discursos exige controlar lo que se cuenta antes de contarlo. Por eso suelen dar discursos quienes tienen poder. Por el contrario, quien cuenta historias es propenso más bien a contar lo que le pasa, precisamente porque lo único que puede o sabe hacer por controlar las situaciones es contarlo. Lo primero quizás sea más heroico y más ejemplar: permite abrir brecha hacia fuera. Pero lo segundo es más humano y permite abrir un adentro, una hondura. Quien sólo puede pronunciar discursos paga, por lo general, un precio muy alto: la soledad. Los discursos y quienes los escuchan no da compañía; eso sólo lo consiguen las historias. Es más, quienes cuentan historias, o creen que son las historias las que nos hacen más humanos, aunque también más inermes, suelen ser desoídos e incluso menospreciados por los pronunciadores de discursos” (Marín, 1997: 27-8)

Algo por el estilo le sucedió en el s. XIX al comerciante alemán Heinrich Schliemann cuando, en contra de la opinión y la “sabiduría” de los historiadores de la Academia, encontró los restos arqueológicos de Troya y otras ciudades tomando los anales épicos de la Antigua Grecia como relatos que realmente contaban la historia sucedida. Schliemann no hizo otra cosa sino creer que la *Odisea* y la *Ilíada* eran igual de verídicas y humanamente vivibles -o no- que un texto decimonónico sobre las costumbres coloniales de los lores ingleses. Los que pronunciaban discursos, frente a los atriles finamente decorados y embarnizados de sus clases magistrales, tuvieron que callar ante la creencia de un historia de vida narrada por musas, héroes y dioses. Schliemann no hizo, quizás, y salvando el obstáculo teórico que haya que salvar, nada más que entender la sentencia de Aristóteles cuando atribuía mayor certeza y universalidad a la tragedia que a la historia. La tesis aristotélica iría encauzada en el sentido de que la narración de la vida de un ser que logra acciones esforzadas y valerosas sean del tipo que sean, un héroe, está más cerca de la verdad que la historia en cuanto que puede ser participada y tomada como modelo para la vida de otros. Así, las narraciones, la poética, que cuentan verosímilmente las acciones esforzadas de los hombres sería más universalizable que la historia, pues ésta última sólo contaría los hechos particulares y singulares ya acaecidos, y que, por lo tanto, sólo traducen datos concretos de historias que pueden no ser reconocibles para los demás. Desde luego, otra opción sería la de contemplar

la Historia como una narración. Pero eso ya no es Aristóteles. También bajo este matiz convergerían las tesis aquí mantenidas del sentido narrativo de la *Apología de Sócrates* con la *Poética* de Aristóteles (1451 a38 y ss.).

Posiblemente nada haya más apremiante para contar una historia que el tener que hacerlo delante de gente que le obliga y exige a uno a recordar y a detallarla, y más inclusive, si el tipo de historia que se le exige contar es, *a priori*, antitética y discordante con la versión que tienen los oyentes; es decir, con su discurso. Ese tipo de historias suelen ser demandadas por las personas que desean dictaminar lo correcto o incorrecto de esa historia, hasta el punto de que esa demanda puede ser síntoma de creer que el otro “no se conoce realmente a sí mismo” y no entiende que son ellos, los oyentes, quienes fallarán la sentencia adecuada. Eso es ser juzgado, y nada más semejante a ello es sentarse en la palestra delante de un tribunal. También a Sócrates le tocó contar su historia en un juicio cuando la ciudad de Atenas le acusó de no adorar a los dioses, de sofista y de pervertir a los jóvenes con sus enseñanzas. La acusación era del tipo de las que implicaban en los comentarios de la defensa de uno el camino que ha vivido para llegar a ser lo que es. Ese modelo de exposición, en el que contar lo que uno es no consiste tan sólo en explicarlo sino que en la misma explicación uno se arriesga su forma de vivir, es la que Sócrates expresó en la *Apología*. Allí las acusaciones no son sólo de cosas que ha hecho o dicho hace poco tiempo, sino también de sucesos y teorías de juventud, del pasado, y de presencias, gestos y actos que puede hacer posteriormente, en el futuro. Lo que allí se juzgaba no era algún acontecimiento de la vida de Sócrates, sino la vida de Sócrates. Por eso, su alegato es un justificar que le compromete por entero, ya que el tipo de narración que se da es el tipo de narración en la que en la explicación de su vida le va la misma, siendo lo que cuenta, no algo ajeno a él, sino el meollo que le ha permitido, que le permite, y que le permitirá vivir, a saber: la capacidad de poder decirse quién es él y cómo es el mundo y los individuos que le rodean. Sin embargo, la arenga que Sócrates da disiente de la que recibieron sus amigos Cebes y Simmias en el *Fedón* - hay que decir que en el *Fedón* Sócrates ya ha sido condenado a la máxima pena y está esperando en prisión a que se ejecute la sentencia de muerte-. En la *Apología*, Sócrates no quería, ni tenía, que demostrar nada, pues la vida que uno cuenta no se verifica por razonamientos o deducciones racionales sino que se muestra, se enseña; y se enseña de tal manera que el enseñarla la hace pública, la hace compartible, puesto que al compartir-*se* uno hace que los otros puedan participar de la historia de uno.

Bajo este sentido puede entenderse también lo que Sócrates dice al comienzo al público: “No protestéis atenienses, sino manteneos en aquello que os supliqué, que no protestéis por lo que digo, sino que escuchéis. Pues, incluso, vais a sacar provecho escuchando, según creo. Ciertamente, os voy a decir algunas cosas por las que gritaréis. Pero no hagáis eso de ningún modo. Sabed bien que si me condenáis a muerte, siendo yo cual digo que soy, no me dañaréis a mí más que a vosotros. [...]. Ahora, atenienses, no trato de hacer la defensa en mi favor, como alguien podría creer, sino en el vuestro”. (30c 3 y ss.. De esta forma la *Apología* convergería o estaría en la línea mantenida por la *Poética* aristotélica, en la que la primera sería una historia

más que un discurso, puesto que es un modelo -heroico o no- reconocible y asimilable por otros hombres. También puede decirse que la Apología no es un tipo de discurso sino una historia por que no está todo controlado. Obviamente, es su vida la narrada, pero podría haber sido de otro modo. La contingencia de la vida humana que mencionábamos en boca de Gadamer más arriba, impide de por sí el control y la libertad absoluta sobre la Naturaleza. En el caso de la vida de Sócrates el hecho de su falta de control es debido a que, por un lado, podía haber elegido vivir de otro modo, esto es, a impredecibilidad última arraigada en la libertad misma, y, por otro, a la relación azarosa que el sujeto mantiene respecto a lo *exterior*.

El hecho de que Sócrates muriese condenado o beber cicuta, obviando que si se declaraba culpable la pena sería menor, manifiesta que, por una parte, aceptar su culpabilidad y afirmar que la vida que había llevado era un vida de mentiras era tanto como morir, donde la muerte más pesada sería silenciar su propia voz, no poder narrar o narrarse, no poder relatar, y, por otro, que en su discurso de alegato se mostraba que la vulnerabilidad del ser humano también sale a la luz en las interpretaciones que otros pueden dar de uno. En cambio, en el *Fedón*, el argumento que Sócrates da para explicar por qué ha decidido “dejar” que le condenen es de otro tipo. La apelación a un mundo incorruptible e inmutable, a la inmortalidad del alma, a la verdad, etc., explica Sócrates, es la elucidación racional que da a sus amigos íntimos por la cual no se ha de estar triste ante su pronta partida, pues todo “está controlado”; él lo sabe y ellos no se habían dado cuenta. Es decir, les suelta un discurso en toda regla. Quizás un argumento a favor de esta posición sea explicar que, para los estudiosos de Platón, la *Apología* pertenece a la teoría del propio Sócrates, ya que es muy posible que debido a las técnicas de memorización métrica el discurso de Sócrates fuese aprendido por Platón, en cambio, el *Fedón* si es considerado por los especialistas obra de “madurez” platónica.

III. DONDE NO HAY POESÍA: HEMENÉUTICA DEL SENTIDO HUMANO.

“cantamos porque el niño y
porque todo
y porque algún futuro y
porque el pueblo
cantamos porque los
sobrevivientes
y nuestros muertos quieren
que cantemos”
M. Benedetti

La cuestión no es, sin embargo, que el hombre sea el único animal que cuenta historias; sino que es el único que necesita contar su vida para poder vivirla como propia: comprendiéndola. Hace ya tiempo que la filosofía de la vida y la hermenéutica han llamado la atención sobre lo que llaman la

estructura narrativa de la existencia humana. La vida del hombre segrega y recibe el sentido en forma de historias, de relatos con los que la vida se expresa al tiempo que se hace aprehensible en un preciso sentido: como mía y como humana. El acto de la comprensión -también el de la autocomprensión- está mediado por historias. Vivimos para contarla porque contamos historias para poder vivirlos. Contar la propia vida es recontar o inventariar nuestro nombre: sustanciar (1) -en el plano biográfico- lo que nos ha pasado, hemos hecho y dicho en un relato cuya urdimbre es el “yo”, el sí mismo de cada uno. Como ha dicho Jorge V. Arregui, “el solo procedimiento de los mortales para establecer su identidad es contársela, narrarse a sí mismos su vida”. Sin embargo no todo es esencialmente narrable.

La afirmación de que no todo es nombrable o explicable no va encaminada en el sentido de que no se pueda relatar, que no se pueda hablar sobre ello o que no hayan historias que merezcan la pena contar sobre ese hecho. Más bien sucede lo contrario. Es a lo que no encontramos sentido en un primer momento sobre lo que más historias hacemos, quizás por la necesidad humana de dar con él (2) o, quizás, porque no todos los sentidos comparecen desde su inicio, sino que hay que rastrearlos -contar muchas veces esa historia y de formas muy distintas-. Porque dar un sentido es hacerlo humano, y hasta tal punto es así que el mal, considerado en todos sus ámbitos, es considerado siempre como un sin-sentido, como algo que no pertenece a la naturaleza humana. Y pese a todo, como dice Tolkien en su célebre *Hobbit*, “las cosas que es bueno tener y los días que se pasan de un modo agradable se cuentan muy pronto, y no se les presta demasiada atención; en cambio, las cosas que son incómodas, estremecedoras, y aun horribles, pueden hacer un buen relato, y además lleva tiempo contarlas”. Las desgracias, enfermedades o calamidades del tipo que sean, junto con las acciones excepcionales o lo sobre-natural, suelen ser incluso más relatadas que no los hechos que acaecen bajo el curso de la normalidad de la vida, es decir, de lo que suponemos como “bueno” para nosotros. Este relatar, o esta cuasi-exigencia del ser humano de contar lo que le pasa para hacerlo vivible, abre la distancia perceptiva entre el sentido humano y el sentido literario. Es el punto de inicio para percatarse de que la literatura de la vida no acontece ni subyuga a la vida misma. De que no somos exclusivamente historias.

Caer en el error de equiparar en el mismo plano las historias de vida y las historias sobre la vida, de igualar literatura y mundo, relatos y biografía, es tanto como creer que tiene el mismo valor vivencial la lectura de *Perdidos en el Himalaya* que el subir al Everest. La vida que cuenta historias no puede ser un historia más. Que necesitemos existencialmente en nuestra vida contar historias, hacer poesía o explicar nuestra biografía, no condiciona a que de ahí se siga que nuestra vida, o nosotros, seamos solamente historias, versos o explicaciones: que el hombre sea solo la interpretación que él mismo u otros le dan. Posiblemente ayude a comprender en alguna medida la muerte de un familiar el leer la *Elegía a Ramón Sijé* (3), pero en nada se puede creer que el que se haya muerto sea semejante a la explicación de por qué se ha muerto, o al canto plañidero que declara los sentimientos de dolor, tristeza y rabia que se sienten. Y probablemente sea así, porque los poemas no lloran, no sufren,

y difícilmente logran hacerse cargo de que significa no perdonar a la tierra ni a la nada.

Una postura semejante a la expuesta vendría dada por la Hermenéutica más radical, donde el esquema conceptual que gobierna dicha argumentación es la concepción gadameriana de la ontología de la obra de arte. La esencia de la obra de arte -el objeto estético, y, por tanto, también la literatura y las historias-, el ser mismo de esa entidad, o la contestación a “¿qué es ese objeto?” vendría definido, dice Gadamer, por el total de interpretaciones que se han hecho sobre el susodicho a lo largo de la historia. Las interpretaciones históricas configuran la naturaleza del objeto definido. Así, por ejemplo, un Cristo románico sería para nosotros una obra de arte, obra de un artista único, que puede ser instalado en museo y ser susceptible de entrar en el tema de una tesis doctoral o de entrar en el conjunto arquitectónico de una guía de carreteras que cita lugares de interés patrimonial. A pesar de esto, para el artesano que lo hizo, el Cristo no era ninguna obra de arte, sencillamente, porque la noción de “arte” tal y como la entendemos ahora no existía en su época, más bien la vería como “su forma de ganarse la vida”. De la misma forma que para un monje cisterciense postrado ante él, el Cristo no sería tampoco, ni una “obra de arte”, ni “su forma de ganarse la vida”, sería la imagen de Dios que le inspira sus oraciones. Y así, podríamos revisar a lo largo de la historia el paradigma que se ha tenido con respecto a nuestro Cristo románico. Por ello, Gadamer, ante la pregunta “¿qué es el Cristo románico?” diría: el conjunto histórico y relativo de las interpretaciones que se han dado de él. La esencia, el ser, de la obra de arte queda fundamentado en la exégesis que se ha dado sobre ella. El Cristo románico sin interpretar, ni sería un Cristo, ni sería románico.

Esta cosmovisión teórica también se ha llevado al caso del hombre, y del sentido humano de la vida. El ser del hombre quedaría definido tan solo como las innumerables versiones que de él mismo se han dado a lo largo de la Historia de las Ideas y las Culturas. Versiones, unas mejores que otras, por supuesto, pero sólo versiones. No obstante que el ser de un objeto sea únicamente las interpretaciones históricas que de él se dan, o que la esencia de las cosas sean relativas a la cultura, no es modo alguno equiparable a creer que la esencia y las entrañas de lo humano son iguales que los objetos estéticos, porque la esencia de un ser que cuenta las historias, que da las interpretaciones, no es en sí misma susceptible de ser tomada como mera interpretación, como otra historia más.

El pasaje de Tolkien muestra muy correctamente que lo que no tiene sentido en el ámbito de la vida humana, sí puede tenerlo en el de la literatura. Las historias de desgracias, o las de lo sobre-natural, pese a que pueden no tener un sentido en ellas mismas, sí pueden ser contadas. Lo literario, la dimensión estética, puede ir más allá de la Naturaleza, puede ser fantástico, puede mentir, puede descubrir nuevos espacios para hacerlos humanos; pero el precio de tener esa condición es a costa, el menos, de que siempre le quedará un reducto al que no le puede dar “cualquier versión” porque no es una versión más: los órganos lingüísticos del bípedo con manos que cuenta historias.

La capacidad de contar historias no es una historia más, ni tampoco lo es la muerte para las historias sobre ella, o los hechos extraordinarios; pero no lo son, no en tanto que no se pueden contar historias sobre ellos, sino porque son los hechos que nos hacen contar historias, es decir, los hechos que nos hacen ser terrenos y humanos: ser contadores de historias. Tal vez, por ello, y en el caso de la muerte, los griegos acertaron al definirse como “nosotros, los mortales”, porque en ser mortal se encuentra una de las condiciones vitales por la cual contamos historias.

Pero la problemática que está de fondo, que late en esta cuestión, es la tensión, ya explicitada hace tiempo, que existe entre el arte y la vida, la poesía y la vida o la vida y las historias que contamos de ella. Se trata de un dilema temporal, donde el conflicto estriba en saber quién es primero en la esfera de lo humano: si el arte que imita la vida, siendo ésta más primaria, o al revés.

El platonismo, más que los textos platónicos en sí, es una de las corrientes que ha desprestigiado las historias de los artistas, sin darse cuenta de que las tesis del mismo Platón también lo eran, aunque de otro tipo. Su conocido pasaje de la República donde echa de la polis a los poetas por ilusionistas, esto es, de presentadores de la eikasia, la ilusión, ha sido de sobra comentado. Sin embargo, Platón no los expulsa por su misma producción poética, sino lo que le disgusta se cifra, más bien, en que un orador nos pueda convencer de leyes y acciones justas con argumentos que en realidad no son sino falsas sombras del auténtico conocimiento. Así, que el problema no es tanto de la poesía en sí, del producir poéticamente, sino cuanto de la legitimidad de cierta poesía (4). Platón no niega la poesía, sino una clase de poesía. Aún así, el discípulo de Sócrates ha pasado a la historia de la filosofía como el gran detractor de los que cuentan historias.

Pero la poesía no es, ni tradicionalmente ha sido, un ámbito cerrado a la filosofía. Los primeros textos que son considerados como filosofía dentro de la tradición europea son, ellos mismos, poemas, como lo atestigua el caso de Parménides (5). Considerar que son la filosofía o la antropología -o cualquier otra rama que se autodesigne de científica- las disciplinas que solamente ellas nos contarán la teoría acertada de lo que somos, es tanto como pensar que los filósofos o los antropólogos tienen, por no se sabe muy bien que don, un acceso privilegiado desde el cual contemplar la realidad, tal y como se contempla un cuadro, un amanecer o una célula microorgánica. Teorizar, pensar acerca del mundo y del hombre, más bien, se inserta dentro del entramado de miles de puntos de vista, donde la unión y la comprensión de esos puntos de vista puede ayudar a acercarse a una mejor interpretación. Y, quizás por eso, teorizar, que viene del griego theorien, es etimológicamente la participación en los festejos dedicados a la divinidad, al theos. De ahí, que la metáfora más acertada para saber qué es teorizar sobre el mundo venga dada, más que por la idea de un palco de teatro desde donde se contempla el mundo, la de un carnaval donde uno juega -con su interpretación arrastras- el papel de espectador/autor en el mismo nivel que el mundo de la cultura y las interpretaciones de los demás.

Pero esto conlleva que la interpretación correcta no está nunca asegurada, sino que se “va asegurando” al ritmo que ella misma se configura y reconfigura una y otra vez, a la par que vamos configurando y reconfigurando nuevos sentidos de nuestro vivir humano. La verdadera poesía da plenitud, dice Havelock, y por lo tanto no es una verdad que esté hecha, sino que se hace: “contiene en sí un germen de relación con todos los motivos que pueden tener lugar en las variedades posibles de la naturaleza humana” (Havelock, E. A: 1996, 32), de la vida.

También literatos como Oscar Wilde imprimieron su sesgo reflexivo en afirmaciones tan radicales como “La Naturaleza imita el Arte”. Y, efectivamente, cierta razón tenía (5) puesto que el arte siempre tiene una dimensión no imitativa, relacionada directamente con la tesis de que la naturaleza desde sí misma no ofrece al hombre una interpretación de lo que es, sino que es el hombre quien debe “inventarla”. Los grandes románticos alemanes como Goethe, Schiller, Shelley, etc., eran también de esa opinión. Que la poesía, la estética o el arte están ontológicamente por encima de la vida o de la misma historicidad del hombre, que el genio artístico, la fantasía, la creación, la facultad del gusto o la idea de lo sublime son superiores vitalmente a la reflexión de la vida, o la razón mundana, son posturas que se reflejan en la contestación que Mallarmé le dio a Degás, cuando discutiendo de estos temas le esputó: “No es con las ideas, mi querido Degás, con lo que se hacen los versos, es con las palabras”.

Pero la palabra sin un mundo al que asirse, sin una realidad que interpretar es un nombre vacío, un nombre que no nombra, una sílaba que no se puede leer (6). Su error estriba en creer que las palabras tienen existencia propia al margen del ser que las nombra, o dicho con otras palabras, en creer que el hombre es meramente palabra, únicamente interpretación. Pero, como hemos visto, la esencia del hombre se resiste a esta postura. Cierta es la posición que ve en el lenguaje, en el ámbito estético y en la hermenéutica una estructura teórica desde la cual partir para conjeturar las entrañas de lo que somos y de lo que decimos que somos, pero ser un buen punto de partida no agota la reflexión, ni afianza mayor o menor certeza en las conclusiones.

La reflexión sobre lo humano, el saber qué somos, qué dejamos de ser o a qué podemos llegar, parte, no sólo de no saber el acierto final -sobre todo porque no se nos asegura nunca-, sino de entender que responder a qué es el hombre se responde de forma vital, a saber, a lo largo de la vida de uno. Si así es, la respuesta que se dé nos hace poner en juego nuestro mismo ser, pues contiene en ella nuestra misma forma de vivir, nuestras acciones y nuestros discursos, lo que Clifford Geertz llamó *ethos*. Por eso se necesita interpretar nuestra vida, porque en el sentido que a ella se le dé nos arriesgamos, como dice Benedetti, el “porque todo”.

El conflicto entre arte y vida, o hermenéutica y realidad se confabulan en el ser humano en forma de tensión. Es la resistencia de una a dejarse avasallar por la otra la que define la relación entre ellas. Ni el hombre es mera interpretación, ni somos historias, ni tampoco podemos vivir sin ellas. Pero, se puede pensar equivocadamente, que esta solución puede pecar de

ecléctica, de quedarse en un término medio neutro. Nada más alejado, pues la tensión entre arte y vida, e interpretación y realidad, viene marcada por lo que hemos empezado este capítulo, en lo primero que se encuentra el hombre: el no tener por naturaleza una interpretación que le diga qué es y qué es el mundo que le rodea. De esta forma, esa tensión, o ese conflicto, se incardina no sólo en la realidad más íntima de la persona, sino en lo más humano entre lo humano: Saber que no se sabe nada y tener que conocerse a uno mismo.

Por eso encontrar la interpretación de lo que se es juega un papel crucial. Pero no sólo crucial sino que es inexcusable, no se puede obviar o dejar de lado. Poder hacerlo sería tanto como dejar de vivir, o dejar que la vida no fuera vida humana. La cuestión estriba en nombrarnos correctamente, atinadamente, o como dice Tolkien en reparar que “los nombres verdaderos cuentan la historia de quienes los llevan”. Ahora se trata de acertar en la historia.

IV. NOTAS

- (1) La mediación narrativa del ser humano consiste en, como decía Ortega, convertir los objetos de viaje en equipaje, es decir, contar la historia que somos como parte de lo que somos, hacerla recuentos. Esa era, por cierto, el significado de la palabra griega *ousia* (sustancia) en el habla ordinaria: el hatillo o ajuar con el que los individuos contaban -por herencia o por ganancia- como parte central de su patrimonio.
- (2) Aunque es más probable que en este tipo de historias, más que el hecho sin-sentido, se explique el por qué se cree que no tiene sentido, o el por qué se cree que es excepcional o inhumano.
- (3) Puesto que la Elegía de Miguel Hernández nos brinda un modelo sobre como interpretar la muerte en el plano humano.
- (4) Concretamente aquella que basa su modelo de conocimiento en la imitación. Tanto en el Libro X de la República como en otros diálogos platónicos se muestra acorde con la idea de enseñar poesía, y de profesar su admiración por Homero. De hecho, en el Ion, para Platón el poeta es poeta inspirado por una musa “interpretativa”, de tal forma que el cantor o el rapsoda no son técnicos puramente sino que son comunicadores de inspiración a partir de los poemas homéricos. Quizás por ello, cuando Sócrates le dice a Ion que recita bien a Homero y no a los demás poetas nunca cuestiona si la creencia, si la historia que se narra es real o no, verdadera o no. Por que lo que sí que es real es el efecto que éste tiene sobre el público oyente. El efecto es tan real, que la metáfora, según Bowra, es innecesaria debido a que se busca la realidad misma del mundo.

- (5) Llamo poema a los escritos de Parménides, pero no entiendo que ha sido hoy en día cuando se le ha visto como un poema, si no, sobre todo, porque en la época en el que lo escribió aquello era un poema.
- (6) Como dice Jacinto Chozza de Wilde, las tesis del literato irlandés logran gran valor una vez aplicado a su autor las dosis necesarias de un “coeficiente de reducción” contra su cinismo y su grado de exageración.
- (7) Esa posición de hacer supremo al Arte, por encima de la vida o de la realidad, acabaría sin más en una tesis nominalista de la teoría del arte, donde las palabras ya no referenciarían nada, ya no dirían nada del mundo colindante. El puro arte, el arte como algo ajeno a la realidad implica su desapego total de la vida, de tal modo que se vuelve un sinsentido, no da un verdadero significado, volviéndose inalcanzable, incomprensible, y hasta, a veces, inhumano. A eso es lo que se llegó con algunas vanguardias de principios del s. XX y los movimientos postvanguardistas de mediados de siglo. Era el arte como fin en sí mismo, “l’art pour l’art”, donde hacer un poema era, según Duchamps, recortar papelitos con nombres, ponerlos en un saco y componer los versos a partir de los que se extraían.

V. BIBLIOGRAFÍA:

ARISTÓTELES, 1992: *Poética*. Gredos, Madrid.

ARREGUI, J. V., 1984: *Acción y sentido en Wittgenstein*. Eunsa, Pamplona.

ARREGUI, J. V., CHOZA, J., 1992: *Filosofía del hombre. Una antropología de la intimidad*. Rialp, Madrid.

CASSIRER, E, 1944: *Essays of Man*. Yale University Press.

D’ORS, M., 1987: *Curso Superior de Ignorancia*. Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.

FRANKL, V., 1999: *El hombre en busca de sentido*. Herder, Barcelona.

GADAMER, H. G., 1960: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. JCB Mohr, Tubinga.

GEERTZ, C., 1973: *The interpretation of Culture*. Basic Books, Nueva York.

GEHLEN, A., 1974: *Der Mensch. Althenaion Verlag, Franffurt*.

HARENDT, H., 1958: *The Human Condition*. University of Chicago Press, Chicago.

HAVELOCK, E. A., 1996: *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad al presente*. Barcelona, Paidós.

MARÍN, H., 1997: *De dominio público*. Eunsa, Pamplona.

PLATÓN, 1993: *Diálogos*. Gredos, Madrid.

SALINAS, P., 1990: *La voz a ti debida, en Antología Poética de la Generación del 27, edición de Arturo Romareda*. Castalia, Madrid.

© Enrique Anrubia 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario