

Discurso interrumpido

Enrique Lynch

Universitat de Barcelona
Lynch@trivium.gh.ub.es

Resumen

La teoría de la narración ha sido, desde sus inicios, un campo de análisis propicio para estudiar las armonías y diferencias que se plantean entre la filosofía y la literatura. Este artículo cuestiona en primer lugar que haya habido algo así como una «evolución» desde las formas narrativas primigenias hacia el discurso racional y el lenguaje poético/literario, y cuestiona asimismo que esa pretendida evolución del *mythos* al *logos* pueda fundamentarse desde una teoría de la narración. Se observa que para una definición de relato, resulta central la concepción canónica de trama expuesta por Aristóteles en la *Poética*, descrita como enlace de sucesivas interrupciones del orden de la experiencia del tiempo con la finalidad de representar miméticamente una acción. Sobre la centralidad de la trama del relato da cuenta su papel decisivo en la conformación y eficacia de la argumentación ideológica, que basa su pregnancia en unidad y coherencia de la trama narrativa. Como modelo de crítica de las construcciones narrativas de intención y sesgo ideológicos, el autor propone utilizar como principio metodológico el mismo que sostiene la trama del relato, esto es, la interrupción, pero ya no del sentido del tiempo mimetizado sino de la figura que fija este sentido y produce la ilusión narrativa. Para ello, según el autor, resulta central el papel de la ironía como tropo o contrafigura que, según la sugerencia de Friedrich Schlegel recogida por Paul de Man, al ser integrada a la narración produce su «parábasis permanente», esto es, interrumpe el efecto de consistencia y completitud que caracteriza a los dispositivos narrativos. Una filosofía consciente de su propia narratividad (o de su filiación mítica) sólo puede significar pues, en la época contemporánea, un discurso imbuido de ironía, y, por eso mismo, inhabilitado para devenir ideología.

Palabras clave: narración, trama, ironía, crítica, ideología, mito.

Abstract. *Interrupted Discourse*

From its beginnings, the theory of narration has been a field of analysis favourable for studying the harmonies and differences which are posed between philosophy and literature. This paper questions in the first place whether there has anything like an «evolution» from primitive narrative forms to rational discourse and poético-literary language, and also questions whether this so-called evolution of the *mythos* to the *logos* can be accounted for by a theory of narration. It is pointed out that for a definition of the tale, the canonical concept of the plot laid down by Aristotle in his *Poetics* is central, described as the successive interruptions of the order of the experience of time for the purpose of a mimetic representation of an action. As for the central importance of the plot of the

tale it gives an account of its decisive role in the structure and efficacy of the ideological line of argument, which bases its cogency on the unity and coherence of the narrative plot. As a critical model of narrative constructions with ideological slant and intent, the author proposes using as a methodological principle that which underpins the plot of the tale, that is, interruption, but not in the sense of time as mimesis but of the figure who determines that sense and produces the narrative illusion. To bring this about, according to the author, what is central is the role of irony as figure of speech or counter-figure. This, according to the suggestion of Friedrich Schlegel as reported by Paul de Man, once integrated into the narration produces a «permanent digression», that is, it interrupts the effect of consistency and completeness which characterises narrative mechanisms. A philosophy conscious of its own narrative nature (or of its mythical derivation) can only signify then, at the present time, a discourse imbued with irony and, by the same token, rendered unfit to become ideology.

Key words: narration, plot, irony, criticism, ideology, myth.

Sumario

Puede parecer que el encabezado de este artículo hace referencia a Walter Benjamin; más precisamente, al título propuesto por un traductor español (hoy en día ennoblecido) para algunos de los ensayos más conocidos del célebre filósofo errante de la llamada «escuela de Francfort»¹. Sin embargo, la referencia es totalmente casual. No me ocuparé del característico estilo elidido y balbuceante de Benjamin, sino de la interrupción de una narración, o sea, de la narración que se interrumpe y, más precisamente, del modo crítico/irónico de interrumpir el discurso narrativo.

Permítaseme comenzar con una larga digresión.

I. Filosofía, mito y narración

En la mayoría de los manuales se suele afirmar que la filosofía en tanto que discurso racional y dominio específico del *logos*, viene a sustituir al discurso del mito. Se dice —y naturalmente, la afirmación tiene un fundamento inexcusable— que con la filosofía se impone una noción de verdad sostenida en la correspondencia entre las palabras y las cosas, noción que está en la base de cualquier programa de verificación del saber². Con la aparición de la filosofía, la verdad y la pregunta por la verdad se consolidan como base de un conocimiento cierto, y sostienen además la tradicional oposición entre un cono-

1. Walter BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I*, edición y traducción de Jesús Aguirre, reprint, 1972 (Madrid: Taurus, 1973).
2. Descontada la célebre interpretación heideggeriana de *aletheia* por desocultamiento.

cimiento caprichoso o falaz, apoyado en una opinión subjetiva (*doxa*) y otro conocimiento científico (*episteme*) que nos brinda una versión plausible y objetiva del mundo. No voy a abundar sobre esta cuestión ya muy remanida y sobre la que se han escrito miles de páginas. En principio, sólo me interesa fijar algunos aspectos de la posición crítica que ocupa en ella, a mi juicio y según el criterio de muchos otros, «lo narrativo».

¿Qué se funda aquí? ¿Una diferencia en el orden del conocimiento del mundo que, al parecer, quedó definitivamente planteada en la antigua Grecia? ¿O es acaso una distinción en el plano de las esencias? Ante todo, la diferencia no parece un principio metodológico, sino estar relacionada con una especie de hegemonía. Un discurso autorizado (y autoritario), *fundado*, como lo llaman los racionalistas recalcitrantes, se impone y se solapa sobre otro discurso que, a partir de ese momento, se convierte en discurso *infundado*, y por lo tanto, en referencia que no guarda compromiso alguno con la verdad y queda como mero discursar ficcional, sin motivo o justificación aparente, y que es pensado como dominio típico de lo falso³. Nada más.

Cabe observar que, cualquiera que sea su contenido, la diferenciación entre *episteme* y *doxa*, entre discurso fundado e infundado, deja sin plantear la cuestión de la forma de la enunciación. Ambos discursos se valen del mismo modelo enunciativo: la prosa escrita. Y esto es particularmente remarcable, puesto que el nacimiento de la filosofía no sólo está ligado a la búsqueda de una verdad con fundamento cierto, sino además a la aparición de formas prosaicas emparentadas, entendiendo por «prosa» aquel discurso que no está medido, ni es escandido, o musical⁴. Entre ambas formas prosaicas se establece tradicionalmente una jerarquía, y la prenda de esa jerarquía es la verdad. Si, de acuerdo con los manuales al uso, tomamos como discurso de referencia de ambas su antecedente genealógico —esto es, el mito—, se diría que la prosa filosófica toma el relevo de la función significante antaño asignada al mito *para contarnos la verdad* acerca del mundo, mientras que la otra, la prosa poética o literaria, se hace cargo de todo lo que en el mito servía para la elaboración de la fantasía. La primera se ocupa de lo que ocurre, la segunda de lo que *se nos* ocurre.

Pero lo característico de ambas prosas derivadas del pasaje del mito a la filosofía y la literatura —aunque está claro que no puede hablarse de «literatura» en la antigüedad— no parece que sea su diferencia en cuanto a sus respectivos motivos, sino su *coincidencia* en la organización interna, el típico tratamiento del sentido —in-trascendente y secularizado— que hoy en día identificamos con lo que se llama *narración*. Justamente la narración, el elemento narrativo de ambas prosas, es lo que permite establecer su parentesco

3. Uno de los problemas más evidentes de la discriminación entre filosofía y literatura, o entre *doxa* y *episteme*, es que deja a todo discurso no epistémico sin motivación razonable. ¿Para qué contar algo que *no* es verdadero?
4. La musicalidad de la prosa, reivindicada por ejemplo por escritores como J.L. Borges, es una aspiración o regla poética posterior al modernismo literario.

con el mito. El proceso, entonces, puede describirse así: el paso de la referencia al mundo desde la narración oral (mito) a la escrita (filosofía y poesía) se manifiesta como una sustitución. Un modelo de narración es suplantado por otro modelo, más eficaz o más acorde con la dominación técnica del mundo. De este segundo modelo narrativo el racionalismo o logocentrismo —por decirlo a la manera de Jacques Derrida— descompone dos géneros que, pese a su raigambre común, a partir de ese momento son tratados como irreconciliables.

Ahora bien, ocurre que si atendemos solamente al carácter narrativo de las dos prosas nacidas del mito, desde un punto de vista puramente poético o retórico, la distinción que se establece entre ellas no parece tener fundamento alguno. Que una de esas prosas se reclame como apoyada en principios racionales y objetivos, resulta totalmente irrelevante si quien analiza la diferencia aludida, lo hace desde una teoría de la narración y no desde alguno de los interesados bandos en que se reparte la opinión filosófica. Y, por otra parte, como la diferencia apuntada es retórica, la distinción en sí sólo es atendible desde un punto de vista teórico si quien la formula ha conseguido previamente ponerse a cubierto de toda implicación retórica en la enunciación. Lo cual es a todas luces imposible.

En otras palabras, si la literatura y la filosofía reconocen que su antepasado común es el mito, entonces *sólo* pueden hacerlo subrayando la común raigambre prosaica (o narrativa, como se prefiera) que comparten con éste. La diferencia aludida puede sustanciarse, sí, pero únicamente como diferencia de *contenidos*. Así, la filosofía presume de «contener» (o narrar) la verdad, mientras que la literatura/poesía es presentada como «conteniendo» un montón de fábulas más o menos bellamente presentadas. Es decir, que la raigambre común, «lo narrativo», el elemento característico que ambas formas toman del mito, queda supeditada a una distinción que parece epistemológica o veritativa pero que, bien visto, se limita a una vulgar diferencia de contenidos.

Paradójicamente, la mencionada diferencia pierde peso en cuanto atendemos a la retórica de las respectivas organizaciones narrativas (literaria o filosófica) de las prosas. Se puede admitir sin más la incompatibilidad recíproca de los dos géneros de prosa nacidos del mito en razón de su contenido de verdad, pero ello no implica desatender, al mismo tiempo, que la forma de los contenidos incompatibles es la misma.

Naturalmente, algunos clásicos —como Platón, por ejemplo— ya tenían en cuenta esto. De hecho, pocas escrituras filosóficas hay en las que se encuentren tantos y tan variados procedimientos y argucias narrativas como en los *Diálogos* de Platón. Algunos de estos diálogos (el ejemplo más notorio sería *Banquete*) son verdaderos dispositivos argumentales armados por la articulación retórica de narraciones y metanarraciones, es decir, de argumentos que se apoyan y se entretajan en y con otras tantas narraciones.

En cualquier caso, una tentativa de revertir la tradición que descalifica una prosa en favor de la otra y pone como piedra de toque la relación con la verdad, está perdida de antemano. Hay que aceptar que la filosofía (o la prosa

que a partir de un momento se autodefinió como filosófica) se ganó su prestigio gracias a desbrozar paciente e inteligentemente su discurso de las formas diegéticas tradicionales que se utilizaban para fijar y transmitir la memoria colectiva, el saber y los sistemas de creencias en que se fundaban los hitos de la sociabilidad. Así pues, ha quedado estatuido que los *mythoi* (mitos) originales, vinieron a ser sustituidos por nuevos *mythoi* (relatos) cuyo propósito racional explícito era fijar la verdad a través de dispositivos argumentales consistentes; y, de otra parte, por *mythoi* literarios, cuya función era dar soporte escrito, en la etapa de la materialización de la palabra a través de la escritura, a la fantasía.

Ni qué decir tiene que pretender lo contrario, o sea, la homologación lisa y llana de filosofía y poesía, incluso según el modelo de los románticos alemanes, nos llevaría a afirmar disparates. Kant no tiene nada que ver con Flaubert, y Muñoz Molina —escritor de pocas luces que no obstante inspira su moralina literaria en las Luces— no tiene nada en común con Leibniz, ni siquiera con Voltaire. Independientemente de los respectivos valores literarios o racionales de sus prosas, las obras de estos autores guardan entre sí profundas diferencias que ninguna narratología, venga o no avalada por la autoridad de A.J. Greimas, puede pasar por alto.

El elemento narrativo que la prosa (literario-poética o filosófica) toma del mito es pues una seña de parentesco, pero no remite a un lenguaje primordial cuyos vestigios podemos encontrar en el mito. Y, por otro lado, el hecho de que los hombres prefirieran los mitos como medio de explicar el mundo —cosa que por otra parte nunca dejaron de hacer, como lo prueba el renovado vigor de la ideología nacionalista— no implica que la racionalidad filosófica haya sido el resultado de un «progreso», ni siquiera de una «evolución». No hay un camino necesario que conduzca de *mythos* a *logos*. La filosofía tiene como antecedente al mito pero hay momentos del proceso que conduce del uno a la otra en que la «logización» del pensamiento, como la llama en muchos pasajes Nietzsche, ni siquiera cuenta como alternativa. En todo caso, lo que revela la lectura de la historia del pensamiento como tránsito de *mythos* a *logos* es que el historicismo, esto es, el lado malo de nuestra irrenunciable herencia hegeliana, es muy difícil de erradicar; y si unas veces se expresa como afición inconfesada, otras veces subyace en ese prejuicio ilustrado que se representa los cambios espirituales como un supuesto «paso» de las Tinieblas y la Superstición a las Luces y la Razón, versión moderna de aquella vía ascética que Diotima indica a Sócrates como medio de salir de la Caverna. Tan historicista es afirmar que el conocimiento siempre avanza desde la ignorancia hacia la verdad como sostener, tal como hace Frank Kermode, que las ficciones (narraciones) literarias pueden ser consideradas como mitos que, tras incontables repeticiones, se degradan hasta convertirse en ficciones⁵.

5. Frank KERMODE, *The sense of an ending: essays in the theory of fiction*, reprint, 1968 (Oxford: Oxford University Press, 1981).

Sostengo, pues, la filosofía o la literatura no *nacen* del mito, sino que se acoplan o se asocian o se combinan con éste en tanto que estrategias significativas, es decir que son *otra* manera de pensar⁶.

La filosofía nace de una nueva manera de generalizar los objetos del pensamiento, es decir, de tratar el paso de lo particular a lo universal, que los griegos bautizaron como *episteme*. En la tradición antigua, especialmente entre los griegos, los mitos figuran como *exempla*, formas o historias paradigmáticas que son dignas de ser imitadas. Como tales fueron utilizadas por los poetas trágicos. De modo, pues, que no hay ningún modelo consistente que explique el pasaje del mundo de los mitos⁷ (si alguna vez éste existió o dejó de estar vigente) al orden racional⁸. El mito no es una construcción narrativa prélogica, sino una racionalidad alternativa que comparte con la racionalidad vigente la figura narrativa de la enunciación.

¿Cuál es, entonces, la pauta que cambia en el celeberrimo tránsito de *mythos* a *logos*?⁹. A mi juicio, lo que diferencia un discurso narrativo (*mythos*) del otro (*logos*) es el carácter determinado del segundo, es decir, el hecho de que las nuevas narraciones lógicas conciben el sentido a partir de acotaciones prosaicas temporales fijadas en textos. Los mitos no sólo son orales, sino que no tienen comienzo ni final. Las ficciones (o narraciones) en cambio sí se presentan acotadas, en la medida en que se basan en una estructuración de hechos (*syntaxis ton pragmaton*) o en alguna figura discursiva equivalente¹⁰. Esta diferen-

6. Al respecto, véase: Francis M. CORNFORD, *De la religión a la filosofía*, traducción de Antonio Pérez Ramos (Barcelona: Ariel, 1984) y Geoffrey S. KIRK, *La naturaleza de los mitos griegos*, traducción de Basi Mira de Maragall y P. Carranza (Barcelona: Argos-Vergara, 1984). Sobre el mito como especie de racionalidad alternativa, véase: Claude LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964); Francis M. CORNFORD, *De la religión a la filosofía*, traducción de Antonio Pérez Ramos (Barcelona: Ariel, 1984); Claude LÉVI-STRAUSS, *Histoire de Lynx* (París: Plon, 1991); Geoffrey S. KIRK, *La naturaleza de los mitos griegos*, traducción de Basi Mira de Maragall y P. Carranza (Barcelona: Argos-Vergara, 1984); Claude LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964). Sobre la irreductibilidad de la lógica amerindia respecto de los patrones europeos con ocasión del llamado Descubrimiento de América, véase Claude LÉVI-STRAUSS, *Histoire de Lynx* (París: Plon, 1991). En este último libro, Lévi-Strauss explica cómo los pueblos de México que recibieron la devastadora visita de Cortés y sus hombres no fallaron en la defensa de sus intereses frente a la invasión debido a sus creencias supersticiosas, sino porque la *lógica* de su comprensión histórica carece de la regla del tercero excluido, lo que les llevó a pensar como *razonable* su autodestrucción por obra de un agente externo investido de poderes sobrenaturales. La intersección del orden de la facticidad con el universo trazado y pensado por un mito, es decir, por un relato consistente, es ejemplificado por Marshall SAHLINS en la tragedia del capitán Cook. Véase su *Islas de historia: La muerte del capitán Cook*, traducción de A. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987.

7. Recordemos la definición de Kirk: «Mito es un relato tradicional que cuenta una acción memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano».

8. KIRK, op. cit.

9. KIRK, op. cit.

10. Carlos GARCÍA GUAL, *Introducción a la mitología griega* (Madrid: Alianza, 1992), p. 17, nota 6.

cia resulta decisiva a la hora de establecer el criterio de «verdad» de unos y otros. De las ficciones se presupone que contienen o no «algo» de verdad, algo *creíble*. Los mitos, en cambio, se colocan *illo tempore* y permanecen fuera del alcance de las creencias¹¹.

II. La idea de trama y la trama de las ideas

Más que preocuparnos por determinar la diferencia específica que separa a las prosas filosófica y poética/literaria, importa preguntarnos qué es lo que nos permite identificar un enunciado (o un texto) como narrativo. En suma, qué es un relato. Sobre esta cuestión hay una considerable ambigüedad semántica. Desde tenerlo como dispositivo actancial, a la manera de Greimas, hasta entenderlo como la proyección posible de relaciones de sentido a partir de una «frase narrativa» cualquiera¹².

Si nos referimos —*ratio pro auctoritas*— a la opinión canónica de Aristóteles, el relato (o su efecto) es generado por la trama de una sucesión de hechos fijada según un eje temporal. La trama es la configuración (*systasis*, disposición o estructuración significativa, *mise en intrigue*, la llama Ricoeur¹³) de los hechos que componen una historia. Dicha trama no se deduce ni se abstrae del contenido o información de la narración, sino que se forma a partir de ciertos elementos autónomos que vinculan a esos hechos entre sí. La información de una historia, en términos cronológicos puede o no corresponderse con el sentido referido por la trama de la serie. *Systasis* significa, pues, no tanto «estructura» o «armazón», como podría dar a entender una lectura demasiado apresurada o superficial de la *Poética*¹⁴, sino más bien su derivación necesaria o contingente en figura, tal como indica la idea ricœuriana de una «comprensión narrativa». Comprender narrativamente una serie de acontecimientos fijados en el tiempo es entender que dicha serie dibuja una figura para la conciencia narrativa. El narrador, entonces, se concentra en las relaciones intrasistémicas determinadas en la serie de hechos o la acción que se propone imitar para establecer la necesidad o la contingencia de la acción y sus consecuencias en forma de figura en el tiempo. Asimismo puede subrayar, si cabe, la tensión existente entre esa necesidad y contingencia, como afirma Aristóteles que hacen los buenos poetas trágicos. Ricoeur, apoyándose en los

11. Martin HEIDEGGER y Eugen FINK, *Heráclito*, traducción de Jacobo Muñoz y Salvador Mas (Barcelona: Ariel, 1986), p. 19 *passim*.
12. Miguel Morey, por ejemplo, considera que el enunciado «Patroclo ha muerto» es lo que llama una «frase narrativa», porque su valor significativo lo convierte de hecho en punto de partida o de llegada de otros tantos relatos. Véase la sección «La muerte de Patroclo» en su libro *El orden de los acontecimientos* (Barcelona: Península, 1988).
13. Paul RICOEUR, *Temps et récit* (París: Éditions du Seuil, 1983-85).
14. ARISTÓTELES, *Poética*, traducción de Agustín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974). García Yebra, a mi juicio, incurre en este error de interpretación al sugerir —e incluso argumentar con comentarios como el de Gerald Else— que *mythos* ha de entenderse como «enredo» o «fábula» de una historia, en el sentido de un esquema de la acción narrada.

trabajos filológicos de Else, Dupont-Roc, Lalot, Golden, Lucas, Hardison¹⁵ lo pone así:

El arte de componer consiste en hacer aparecer como concordante esta discordancia: lo «uno a causa (*día*) de lo otro» se impone (*en porte sur*) sobre lo uno después (*metá*) de lo otro» (*Poética* 1452a, 18-22). Lo discordante arruina la concordancia en la vida, pero no en el arte trágico¹⁶.

Los cambios de fortuna que, de acuerdo con el modelo aristotélico de trama trágica descrito en la *Poética*, determinan la agnición y, por consiguiente, la intelección o comprensión narrativa que da lugar al —por llamarlo así— «efecto relato», deben nacer de la configuración (*systaseos*) de la trama¹⁷. Y la trama es entonces la *expresión* de esa tensión significativa.

En la presentación todavía rudimentaria de la *Poética*, la trama de un relato se traza a partir de la articulación de las agniciones y los cambios de fortuna (que, según los géneros, pueden ser de mejor a peor o viceversa) con las relaciones causales y temporales que se establecen entre los hechos de la historia. Esta figura pertenece, como propiedad, a la forma de la historia y, como producto, a la imaginación narrativa que la descubre en ella. En cierto sentido, es esta figura la auténtica *mimesis praxeos*, la imitación de la acción, o lo que convencionalmente tenemos como relato. En otros términos, podríamos describir la figura trazada como la intersección de dos planos: el del orden casual y temporal, representado sintagmáticamente, con el plano simbólico que se despliega paradigmáticamente. Como efecto de esa intersección o fusión significativa, la narración se percibe como un *movimiento* que conduce al narrador (y a su narratario) desde el comienzo, pasando por el medio y hacia un final, movimiento que se reafirma y se confirma en la memoria. El tiempo de una narración *es*, ontológicamente hablando (a diferencia del tiempo indiferenciado de la conciencia corriente), porque *se recuerda*. Ésta era, en principio, la función social más relevante de los mitos: fijar la memoria colectiva en relatos.

En cualquier caso, el comienzo de esas ficciones que a partir de este momento tienen soporte escrito, no es más que un corte en la experiencia, que, como sabemos, es continua; mientras que el final es, como lo llama Kermode, inmanente, y se presenta como pequeño apocalipsis. El relato, por consiguiente, es la determinación de ese corte significativo en la experiencia de las cosas que pasan, la interrupción inteligente del *fluir* de la experiencia con fines de conformar (estructurar, disponer) un sentido que puede ser recordado, fijado en un texto y transmitido a los demás.

Interesa aquí señalar el papel que cumplen las agniciones. ¿Qué son las agniciones sino otros tantos cortes o interrupciones en el *fluir* de la experien-

15. RICOEUR, op. cit., t. I, p. 57.

16. RICOEUR, op. cit., t. I, p. 72.

17. RICOEUR, op. cit., t. I, p. 72.

cia del tiempo? Pequeños *kairoi* que convierten ese flujo indeterminado en un *chronos*, tiempo significado que se puede identificar, recordar, reproducir, repetir. La narración que ya no es mito sino ficción se compone de estas interrupciones, que, junto con el comienzo y el final, resultan decisivas para que pueda hablarse de un sentido narrativo. Aristóteles considera que las tramas (*mythoi*) mejor compuestas son las que se imponen por ellas mismas. Son aquellas tramas que por sus propias conexiones internas se derivan de la acción misma y se sugieren al narrador, lo inspiran. La *Poética* afirma que este tipo de tramas son las preferidas por los espectadores y/o lectores de tragedias, porque las agnicones que están en la base de éstas no son «fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas (*ateknoi*)», sino que pertenecen a la naturaleza misma de la acción narrada. Tesis que James Redfield comenta así:

Las historias (*stories*, es decir, los contenidos) pueden tomarse prestadas, las tramas (*plots*), no¹⁸.

Éste es justamente el enfoque de la *Poética* que la narrativa moderna no comparte con Aristóteles, en la medida en que nuestra sensibilidad y gusto narrativos favorecen y premian a aquellos narradores que son capaces de inventar nuevas tramas apoyándose sobre historias conocidas. El arte y el genio del narrador se demuestran, para nosotros, en la capacidad de introducir una concordancia nueva o inesperada en la natural discordancia de la experiencia del tiempo. En cambio, para Aristóteles la misma capacidad se prueba en quienes consiguen identificar la figura de la trama en la secuencia de los hechos y basar en ella la mimesis de la acción. Cuanto más fieles seamos a la trama «natural», por llamarla así, de unos hechos, mayor contenido de verdad tendrá nuestro relato. La poesía es pues para Aristóteles, más «verdadera» que la historia, porque fija en el relato no sólo lo sucedido por necesidad o contingencia, sino lo que hubiese podido suceder, es decir, lo probable.

III. Ideología y narración

La diferencia de fondo que traza la *Poética* entre poesía e historia por un lado enseña que nuestra actual visión de la narración es *poéticamente* y *epistemológicamente* irreductible a los patrones de Aristóteles. La historia moderna, en tanto que narración, no es una apertura hacia lo probable, no es una conjetura sino una determinación. Pero, por otro lado, enseña también que la elección de una trama para un relato, es decir, la determinación del momento justo en que se ha de cortar o escandir el sentido del tiempo vivido o recordado, es la función áulica del narrador como auténtico fabricante de tramas, sólo que Aristóteles tenía a ese artesano por un descubridor de formas, y nosotros, más que descubridor, lo consideramos un sujeto autorizado a inventar tramas.

18. James M. REDFIELD, *La tragedia de Héctor: Naturaleza y cultura en la Iliada*, traducción de Antonio Desmonts (Barcelona: Destino, 1992), p. 58.

La tarea más afín a la del narrador en este último sentido, como *inventor* de tramas, y en el campo de la construcción de los grandes o pequeños sistemas de ideas, es la que cabe al ideólogo. El ideólogo es, por antonomasia, quien toma prestado del narrador de historias la capacidad de encontrar o configurar una trama para una secuencia necesaria o probable de hechos o argumentos; y, asimismo, quien toma prestado del filósofo, supuestamente comprometido en la busca de la verdad, la vocación de exponer esa verdad en una forma argumentativa consistente y convincente. La ideología es precisamente eso: la intersección o el cruce entre una estrategia narrativa, puramente ficcional, que parece retroceder hacia la más antigua manera del relato (el mito), con un programa argumentativo o hermenéutico, mediado por las reglas heredadas de la vieja dialéctica historicista. La ideología es como la mezcla racionalmente interesada de aquello que la *Poética* presenta en forma distinta, como diferencia entre poesía e historia. En el sentido actual, la ideología es la fusión o la articulación deliberada de dos estrategias discursivas que se nutren del mismo elemento narrativo recabado de los mitos. Una de ellas tiene vocación argumentativa, la otra satisface el deseo del sentido que expresa la primera, y ambas se articulan en una prosa narrativa. La ideología es la forma moderna del mito, más o menos enmascarado, pero mito al fin. La diferencia que la separa del mito antiguo no está en el modo de la enunciación sino en el narrador. En el caso de mito, el narrador es un maestro de la memoria; en el caso del ideólogo, estamos ante un maestro de la interrupción, un virtuoso de la producción de agniciones.

Esta es la razón por la que Paul de Man consideraba que la historia, tal como se la practica modernamente, como narración argumentativa del pasado, tenga o no «base científica» o documental, es un discurso de poder y, sólo en tanto que afirmación de un poder, puede reconocérsele alguna relación con la verdad. El oficio del historiador, en la medida en que ya no consiste en desenmarañar una trama posible dentro de un campo de probabilidades, sino en inventar una trama necesaria dentro de un campo de elecciones determinadas, es en realidad ideológico. E ideológica es, tanto si confiesa o no su afición a las tramas narrativas, toda *historia de la filosofía*.

Toda construcción de un sistema de ideas que se aproxime al modelo poético de la ideología responde, pues, a un propósito narrativo más próximo al de la ficción como construcción de un universo de tensiones probables entre la necesidad y la contingencia, que a una genuina elaboración de la verdad, en el sentido esgrimido por quienes, desde los manuales, sostienen que la filosofía vino en un momento a reemplazar la función significativa del mito.

Vista de esta manera, la fórmula ideológica, cualquiera que sea, en la medida en que funda su «razón» en estrictas conexiones narrativas, parece invulnerable a la crítica. En efecto, un enunciado ideológico es virtualmente irrefutable —como es irrefutable la fórmula historicista que afirma el paso del *mythos* al *logos*—, puesto que sólo se triunfa sobre él cuando se consigue sustituirlo por otro, igual que sucede con una ficción corriente o con una historia cualquiera. La llamada «crítica de las ideologías», si permanece atenta a la naturaleza

narrativa del objeto que pretende criticar, es un proyecto imposible; y los supuestos «críticos», resultan ser a la postre otros tantos ideólogos encubiertos.

El relato ideológico encuentra su fuerza persuasiva en la trama que sostiene sus argumentos y la trama misma, como hemos visto siguiendo a Aristóteles, es una figura construida a partir de la dialéctica de los cambios de fortuna y las agniciones dentro de una comprensión dramática de la argumentación. La figura de una narración semejante, como todo *mythos*, es función de las interrupciones que pautan y diferencian momentos determinados en el sentido del tiempo. Por consiguiente, la única crítica posible (es decir, la única crítica que no se contente en operar por sustitución) es aquélla que es capaz de suspender la construcción de la figura (o sea, el sentido de un relato) que sostiene la conciencia narrativa del relato ideológico. Toda otra metodología crítica es, en definitiva, tan ideológica y narrativa como el discurso que pretende dismantelar. Suspender una figura es lo mismo que mostrar dónde o cómo la figura —o su efecto— se interrumpe. La crítica será algo así como la interrupción de la interrupción, y la única contrafigura que alcanza semejante procedimiento es la ironía, siempre y cuando esa ironía sea practicada de forma consistente y permanente, es decir, sin que sirva al crítico para refugiarse en reaseguro racional alguno¹⁹.

IV. Ironía y/o crítica

Según apunta Paul de Man en una conferencia dedicada a analizar el concepto moderno de ironía²⁰, una narración es un efecto consistente en introducir en la representación de una acción un dispositivo retórico de persuasión que genera la ilusión de un enlace entre un comienzo con un final. La narrativa moderna, desde Sterne en adelante, consigue interrumpir dicha consistencia significativa por medio de la suspensión del sistema tropológico (lo correcto sería llamarlo *tropico*) en que éste se funda. La constante intervención del narrador en la secuencia narrada opera por parábasis del discurso narrativo para dar

19. La expresión «grandes relatos», que, desde la aparición del célebre informe de J.F Lyotard titulado *La condición posmoderna* (traducción de Mariano Antolín Rato. Cátedra: Madrid, 1979), dibujó la seña de identidad de la época presente, no designa otra cosa que las construcciones ideológicas de los filósofos ilustrados y románticos. En ese libro Lyotard denuncia el carácter ideológico de las filosofías modernas precisamente por su naturaleza narrativa. Curiosamente e igual que en tantos otros contextos, la narratividad (y/o la literariedad) criticada por unos viene a ser subrepticamente reintroducida como categoría de análisis por los desplazados. Así, lo que se echa por la puerta viene a ser reintroducido por la ventana. Como ejemplo, véase el reciente libro del antiguo marxista Néstor García CANCLINI, *La globalización imaginada* (Paidós: Barcelona, 2000). Allí un proceso histórico, la llamada «globalización», es descrito como acompañado de «narrativas (anglicismo, de *narrative*, relato) y metáforas» que forman el «imaginario» de los pueblos. Los significantes «narrativa», «metáfora», «imaginario», son otros tantos criptologismos de una vieja conocida: la ideología.

20. Paul de MAN, *La ideología estética*, con una introducción de Andrzej Warminski, traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart (Madrid: Cátedra, 1998), p. 231-60.

lugar a lo que tradicionalmente la estilística identifica como anacoluto. El anacoluto es un artificio que actúa en el nivel sintáctico del relato y consiste en la interrupción de las expectativas generadas por el discurso. El lector ve desviada su atención hacia frases periódicas que lo sorprenden una y otra vez con algo imprevisto, de tal modo que su vocación de sentido se ve una y otra vez desplazada o diferida, postergada indefinidamente hasta que, en ocasiones, se forma dentro del relato, otra secuencia narrativa paralela y autosuficiente, y no siempre armónica con la trama.

Según este modelo, la relación posible entre discurso mencionado y discurso comentado es por fuerza irónica, toda vez que el lector no consigue integrar ambos niveles del relato en un sistema consistente, y entiende dicha armonía incompleta como distancia infranqueable entre las totalidades de sentido designadas por cada uno de esos niveles. A menudo, dicha distancia hace *incomprendible* un texto. De Man se remite a Friedrich Schlegel para proponer, como modelo de ironía filosófica y no únicamente retórica, la interrupción permanente —parábasis permanente— de la alegoría de los tropos narrativos. La narrativa moderna parecería que introduce en el discurso narrativo una ironía diseminada por toda la extensión del relato y no fuera de él, una interrupción que se presenta por doquier en la narración y que inhibe al lector de obtener el «estado de ánimo» (*Stimmung*) característico de su competencia²¹. Según este efecto, la narración se completa en cuanto a su historia, pero permanece incompleta o indeterminada en su trama, e irresuelta respecto de la articulación entre la fábula y la trama. Naturalmente, esta cualidad es propia de las narraciones autoconcientes generadas por un autor que, sabedor de su capacidad demiúrgica, propone un sentido y al mismo tiempo desmantela su propia proposición, como hacía Penélope con su tejido. El relato se despliega como si construyera y de-construyera su proyecto, haciendo imposible una teoría consistente de la narrativa. El modelo de esta pericia típicamente moderna sería el *Witz* romántico, el ingenio, la agudeza, la irrisión, el elemento bufo con que suele identificarse a la ironía. Como estrategia comunicativa, la ironía integrada al discurso de la narración sería una forma paradójica de narrar en la que el narrador teje y desteje la urdimbre de una trama que no se resuelve nunca ante los ojos del lector. De Man lo pone así:

La ironía es la negación radical que, sin embargo, revela como tal, mediante la ruina de la obra, el absoluto hacia el que la obra progresa²².

Según apunta, éste es el meollo de la *Unverständlichkeit*, como pauta característica de toda literatura posromántica²³. Así interpretado, el proyecto romántico no estaría dirigido a hacer y producir textos *comprensibles*, sino, precisamente,

21. MAN, *La ideología estética*, p. 253.

22. MAN, *La ideología estética*, p. 259.

23. Friedrich SCHLEGEL, «Über die Unverständlichkeit», en *K.A.* 2, p. 363-372. Cit. Paul de MAN, op. cit., p. 236.

a lo contrario, a demostrar que por su propia factura la escritura moderna se descompone en dos programas irreductibles: mimético y antimimético, representativo y abstracto, consistente e inconsistente, coherente y absurdo.

Ahora bien, ésta ha sido tradicionalmente una línea contraria al espíritu de toda la historiografía y de la ideología modernas. En efecto, la expectativa del historiador, como la del ideólogo, es exactamente la opuesta: alcanzar una forma sostenida, un sentido, que haga del enlace narrativo propuesto en el discurso, un sistema permanente. El tropo que une las conexiones sintácticas del discurso narrativo, según este enfoque, debería ser fijo y definitivo, terminal, semejante al sistema de Hegel que, según pretendía su autor, consume y clausura el devenir de la filosofía desde Platón hasta Federico II. La historia y la ideología persiguen un desentrañamiento final —como en el sueño marxista de homologación de las leyes de la naturaleza con las leyes de la historia, que también clausuraba el pensamiento y liberaba a la conciencia histórica de su enajenación—, definitivo y radical. Era aquél un sueño en el que todas las preguntas quedaban respondidas.

La conciencia de la ironía, despertada con el romanticismo, ya no consiste en acoplar un tropo de persuasión más a los tropos tradicionales (parábasis, anacoluto, etc.) que movilizaban el sentido narrativo, sino que de golpe se añade como atributo insoslayable del modelo sintáctico constituyente del relato moderno para regular o administrar, sin llegar nunca a resolver, las relaciones siempre tensas e inestables que se entablan entre la fábula, o la historia, y la trama. Vista así, la ironía no sólo se presenta como una nueva manera de leer la historia, sino más bien y sobre todo como una *nueva manera de narrar*. La ironía no sería entonces un contraprocimiento, una especie de diegesis invertida o perversa, sino una conciencia narrativa de nuevo cuño —podríamos llamarla, a falta de un concepto más adecuado: otro *estilo*— que narra pero no puede desprenderse de su responsabilidad en el destino y diseño de la narrativa: el típico narrador que se lee (o se escucha) a sí mismo, todo el tiempo, que interrumpe, obstaculiza o bloquea el efecto de la narración.

La nueva inteligencia narrativa dicta por lo demás un modo inédito de ejercer la crítica. Con ella se inaugura una modalidad de la crítica según la cual ya no se trata de sustituir una urdimbre por otra, mejor, más eficaz o más consolante, sino de mostrar como ese propósito es manifiestamente imposible. En este sentido, la proclamada disolución de la filosofía, advertida por Paul de Man en la más oscura y radical de sus obras²⁴, no sobreviene por obra de una *episteme* desenajenante, en definitiva, por una nueva *revelación*, como pretendían los marxistas y otros viejos y nuevos representantes del redentorismo filosófico, sino por la conciencia insoslayable de la naturaleza literaria del discurso. Si la filosofía asume, por tanto, su naturaleza narrativa no lo hace para despojarse de la ironía desde una retórica o una teoría de la narración que no

24. Paul de MAN, *Alegorías de la Lectura: El Lenguaje Figurado en Rousseau, Rilke, Nietzsche y Proust*, traducción de Enrique Lynch (Barcelona: Lumen, 1990).

puede, no podría jamás, dominar sus procedimientos, sino precisamente para hacerse irónica, como el arte contemporáneo, es decir, para interrumpir toda tentativa de enlace o de consistencia entre un comienzo (llámese *mito*, *claridad* o *lucidez*), con un medio (razón) y un final (liberación) y, por una vez y para siempre, despreocuparse del imperativo de que las cosas (o su representación) tengan sentido.

Enrique Lynch estudió filosofía en Buenos Aires, Barcelona y París. Se doctoró en la Universidad Autónoma de Barcelona con una tesis sobre la teoría del lenguaje en Nietzsche. Es profesor titular de Estética en la Universidad de Barcelona y autor de numerosos libros y artículos sobre el ámbito común que comparten filosofía y literatura. Su últimos libros son: *Sobre la belleza*, Madrid: Anaya, 1999, y *El espejo del reino*, Barcelona: Plaza y Janés, 2000.
