



[CAPÍTULO CINCO]

Narración y artesanía: un decir en la literatura

~ ÉDGAR ANDRÉS LEAL GIL ~

*La huella del narrador queda adherida a la narración,
como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro.
Narrar historias siempre ha sido el arte de volver a narrarlas.*

Walter Benjamin

El narrador, nos dice Benjamin, «—por muy familiar que nos parezca el nombre— no se nos presenta en toda su incidencia viva. Es algo que de entrada está alejado de nosotros y que continúa a alejarse aún más» (2008, p. 59). En ese sentido, Benjamin pone de manifiesto que el narrador, el narrar y la narración, a pesar de estar presentes en un plano familiar, en sí, no se encuentran presentes. Esta especie de paradoja es recurrente en las palabras del filósofo judío-alemán. La familiaridad, por permanecer en lo ordinario, corre el riesgo de la naturalización, la banalización y el hábito. Habituar se significaría, pues, no asombrarse. Es común que en la actualidad la palabra “narrativa” sea asociada a cualquier cosa que se dice, incluso se asocia con una falacia, a una mentira.

Walter Benjamin, con una profundidad majestuosa, avizora que la narración no es algo inocuo, a pesar de que se muestre como tal¹. Parafraseando

1 Por esa paradoja entre lo inocente que es peligroso y lo peligroso que es inocente, no puedo dejar de recordar a Hölderlin: «Pero el hombre vive en cabañas, recubriéndose con vestido recatado [...] Y por eso se le ha dado el albedrío y un poder superior para ordenar y realizar lo semejante a los dioses y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que con él cree y destruya, se hunda y regrese...» (Hölderlin citado por Heidegger, 1974, p. 109).

a Heidegger, de cierto modo es *la más inocente de las ocupaciones*, pues la narración es «inofensiva e ineficaz. ¿Qué puede ser menos peligroso que el mero lenguaje?» (Heidegger, 1973, p. 108). ¿Por qué tomar de ese modo la narración? La narración se funda en lo artesanal. El artesano es aquel que lleva a cabo un oficio y trabaja un material; el artesano se ensucia las manos y su ropa; el artesano es anónimo y sus creaciones no tienen relevancia; incluso, desde el arte hay perspectivas que ven al artesano de un modo peyorativo, alguien que maneja muy bien un oficio, con suficiencia técnica, pero no tiene gran cosa por decir². No obstante, en Benjamin se da un giro a ello, pues en el trabajo del artesano hay «una relación estrecha entre el alma, el ojo y la mano. Esta antigua coordinación del alma, el ojo y la mano es de origen artesanal y la hallamos en el arte de narrar» (2008, p. 95). El artesano tiene cuerpo, lo maneja y, de cierta manera, deja que este lo maneje con relación a una materia, sea madera, arcilla, tejidos... Empero, cabe preguntarse: ¿Cuál es el material del narrador, de la narración?

La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesano —el campesino, el marítimo y, posteriormente, también el urbano—, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el “puro” asunto en sí. Más bien, lo sumerge en la vida del

-
- 2 Al respecto, Sennett comenta en su *Artesano*: «La recompensa emocional que la artesanía brinda con el logro de la habilidad es doble: el artesano se basa en la realidad tangible y puede sentirse orgulloso de su trabajo. Pero la sociedad ha obstaculizado estas recompensas en el pasado y sigue haciéndolo hoy. En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se la ha divorciado de objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación; la realidad tangible, cuestionada por la religión, y el orgullo del trabajo propio considerado como un lujo. Si el artesano se destaca por ser una persona comprometida, sus aspiraciones e intentos reflejarán estos problemas generales del pasado y el presente» (2009, p. 18).

comunicante para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro (p. 71).

«Si la relación que existe entre la narración y su objeto, la experiencia humana, no es en sí misma una relación artesanal; si su tarea no consiste en trabajar de forma sutil y sólida la materia prima de la experiencia, la propia y la ajena» (2008, p. 95), la materia de la narración es la vida, la experiencia y, por tal motivo, Benjamin se sitúa en el narrar como un arte³ y como un oficio. La vida no se da solamente en los grandes acontecimientos (obra de arte), sino que está latente en lo cotidiano (el taller del artesano). El oficio del artesano se trata, pues, de vincular las manos con el cerebro, el cuerpo con lo espiritual. En ese sentido, se desplaza la concepción platónica y, por supuesto, cartesiana, que separan de manera radical el pensar y el sentir. Un narrador como artesano de la palabra, mientras narra, siente y piensa, piensa y siente. Por tal razón, la narración se muestra multidimensional, pues intrinca lo impersonal y lo personal, lo natural y lo cultural; el vínculo amistoso entre el ser humano y las cosas, poniendo en crisis lo verídico y abriendo posibilidades donde coexistan verdades, y no solo la verdad, con V mayúscula.

Richard Sennett, con respecto a lo artesanal, nos dice:

La idea de artesano evoca de inmediato una imagen. Si se atisba a través de la ventana de un taller de carpintero, se ve en el interior un hombre mayor rodeado de sus aprendices y sus herramientas. Reina allí el orden, distintas partes de sillas juntas y cuidadosamente sujetas; el olor fresco de la viruta de la madera llena la habitación; el carpintero se inclina sobre su mesa de trabajo para realizar una

3 La narración es origami. Mientras el origami es el arte oriental del pliegue del papel, la narración es el arte del pliegue de las palabras.

delicada incisión de marquetería. El taller está amenazado por una futura fábrica de muebles (2009, p. 17).

Y prosigue, dejándonos palabras claves alrededor del oficio artesanal que se vincula al del narrador: «El artesano representa la condición específicamente humana del compromiso [...], un compromiso a través de la práctica, pero no necesariamente de modo instrumental» (2009, p. 17).

Por su parte, Marc Bloch, desde el estudio de la historia, reclama de cierta manera lo artesanal, al igual que Benjamin en cuanto a la narración; en otras palabras, un modo narrativo de estudiar la historia. Bloch equipara al historiador con el artesano, pues lo sitúa en el plano de los oficios, donde la experiencia posee preponderancia al igual que la sabiduría de trabajar con las manos: «Al igual que el tacto de la mano, existe un tacto de las palabras» (Bloch, 1996, p. 52), un tacto próximo a la narración. En ese sentido, el historiador es artesano, al tiempo que es un narrador. Se encuentra así en una «extrañeza frente al mundo, y, en ese ver, como si fuera la vez primera, radica el lenguaje de la experiencia, puesto que rompe con la continuidad del mundo, con su precedencia en el lenguaje informativo u objetivo» (Benjamin, 2007, p. 102). Concebir la narración, la historia o la investigación desde una perspectiva artesanal, es decir, de la narración, pone de manifiesto una crisis con el lenguaje que se pretende usar⁴. En ocasiones, hemos escuchado en boca de escritores, como Fernando Vallejo, que no es importante lo que decimos, sino cómo lo decimos. Al parecer, ya todo está dicho, pero ¿está dicho de todas las maneras posibles, acaso?

La artesanía, al narrar narraciones, es una posibilidad más que no responde a lógicas prefabricadas ni a guías, sino que se encuentra vinculada a la experiencia, a la capacidad que tenemos de decir y, sobre todo,

4 Como si el lenguaje no nos usara a nosotros. Como si no se expresara y nosotros solamente somos un medio. Como si el lenguaje o nosotros fuéramos un medio, algo ajeno y separado, y no el mismo. No tenemos lenguaje, somos lenguaje.

de haber escuchado. En ese gesto podríamos decir que reside una belleza inexplicable. Bloch, antes de preguntarse por el *tacto de las palabras*, continúa diciéndonos:

No hay menos belleza en una ecuación exacta que en una frase justa. Pero cada ciencia tiene su propia estética del lenguaje. Los hechos humanos son, por su misma esencia, fenómenos muy delicados, muchos de los cuales escapan a la medición matemática. Para traducirnos bien y luego para penetrarnos bien (¿pues acaso es posible comprender perfectamente lo que no se sabe decir?), es menester de una gran finura de lenguaje, un color justo en el tono verbal. Allí donde calcular es imposible se impone sugerir. Entre la expresión de las realidades del mundo físico y la de las realidades del espíritu humano el contraste, en resumen, es el mismo que existe entre la tarea del obrero fresador y la del violero; ambos trabajan al milímetro, pero el fresador utiliza instrumentos mecánicos de precisión; el violero se guía, ante todo, por la sensibilidad del oído y los dedos. No estaría bien que el fresador se contentara con el empirismo del violero ni que el violero quisiera imitar al fresador. ¿Es acaso posible negar que, al igual que el tacto de la mano, existe un tacto de las palabras? (Bloch, 1996, p. 52).

La materia y las “herramientas”⁵ con las que se trabaja condicionan y, si se quiere, determinan la forma de trabajar y, por supuesto, lo que sale de dicha materialidad. No se trata, pues, de decir que la única posibilidad es la narración. Bloch lo deja claro: «Cada ciencia tiene su propia estética

5 En el contexto de la narración, la literatura y el arte, al usar palabras como herramienta, siempre temo que se me aparezca Oscar Wilde y con su mirada socarrona de Dandy me reprenda diciéndome: «Detesto la vulgaridad del realismo en la literatura. Al que es capaz de llamarle pala a una pala, deberían obligarle a usar una. Es lo único para lo que sirve».

del lenguaje». Sin embargo, la extrañación que provoca lo artesanal en la narración vapulea el lenguaje convencional, a pesar de que se sitúe en la cotidianidad, en lo consuetudinario. De repente, es precisamente ese elemento de extrañeza el que hace particular el narrar y adentra al que escucha y lee en una puja con el lenguaje. De una u otra manera, la narración es aproximarse al tacto de las palabras, es adentrarse en su mundo, que parte del lenguaje cotidiano que se presenta «equilibrado y seguro hasta entonces (pues), estaba de pronto convulsionado por la acción de un terremoto. Todo se derrumbaba, se quebraba, se fragmentaba. Había penetrado en el reino de las palabras [...]. El mundo se desmigajaba ante mis ojos» (Kadaré, 2007); un mundo que soslaya la palabra convencional.

Siguiendo el hilo que nos deja Kadaré, Benjamín nos dice:

Mediante la palabra el hombre se halla unido al lenguaje de las cosas. La palabra humana es el nombre de las cosas. Así, no se puede plantear más la idea, que corresponde a la concepción burguesa del lenguaje, de que la palabra corresponda a la cosa casualmente, de que constituya un signo de las cosas (o de su conocimiento) puesto por una determinada convención. El lenguaje no brinda jamás puros signos. Pero resulta equívoca también la refutación de la teoría burguesa por parte de la teoría mística del lenguaje. Para esta, en efecto, la palabra es, sin más, la esencia de la cosa (Benjamin, 2007, p. 101).

Lo místico y lo burgués del lenguaje lo podríamos situar en ese diálogo platónico entre Hermógenes y Crátilo que media Sócrates; lo convencional y lo natural; los nombres dados por un consenso y mutuo acuerdo entre los hombres, y nombres provenientes de los dioses. ¿Quién tiene la razón? ¿Quién lo explica mejor?... Desde lo narrativo, como bien lo dice Benjamin, la narración no explica. En ese sentido, yo diría, alrededor de la discusión planteada por Platón, que Hermógenes y Crátilo tuvieron razón; sin embargo, ninguno la tuvo completamente.

En la narración, las palabras (el lenguaje) no son un simple instrumento, una pertenencia del ser humano; las palabras (el lenguaje) se muestran como una criatura viva que nos dice cosas, que exige una escucha⁶.

Eso místico de la narración se revela en que:

El relato (la narración) está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la misma historia de la humanidad; no hay, no ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos, y a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de culturas diferentes, incluso opuestas. El relato se burla de la buena y la mala literatura; internacional, trans-histórico, transcultural: el relato está allí, como la vida (Barthes, 1970, p. 9).

Y sigue estando, a pesar de la mirada catastrófica, cruda⁷ y lamentable de Walter Benjamin. Está, pero no lo está, del mismo modo que el Mesías, al que, en ocasiones, se refiere el mismo Benjamín, Mesías que aparece y desaparece en la historia.

6 Escuchar las palabras. Recuerdo una entrevista realizada a Jorge Eduardo Rivera, primera persona que tradujo *El ser y tiempo* de Heidegger al español. Jorge Eduardo Rivera Narra que, durante sus estudios en Alemania de filosofía, se hacía una pregunta fundamental. Jorge Eduardo Rivera se confiesa profundamente cristiano. La pregunta era ¿Cómo un creyente ferviente podría hacer filosofía? La pregunta —cuenta Jorge Eduardo Rivera— ronda por los pasillos de la facultad de filosofía en la Universidad de Friburgo, hasta que llega al mismo Heidegger, quien lo invita a su casa, con la intención de abordar su pregunta. La respuesta de Heidegger fue: “La filosofía se hace con palabras. La filosofía crea en nosotros una sensibilidad a las palabras, nos hace escuchar, nos enseña a escuchar. Si se hace filosofía y se atiende a las palabras y se escucha lo que dicen las palabras, se va a estar mucho más sensible a la palabra de dios.” (2013, minuto 57:37).

7 Forma de pensar que compartía con su entrañable amigo Bertolt Brecht.

Esta presencia de la narración, siguiendo a Roland Barthes, se da porque esta se presenta como un acontecimiento. «El acontecimiento es una vibración» (Deleuze, 2012, p. 102), es un susurro que, en la actualidad y su totalitarismo, es inaudible para nuestros ensordecidos oídos. Perdimos la capacidad de oír; por ende, de escuchar. Solo escuchamos lo espectacular, lo estruendoso, lo que nos grita, lo que nos explica, pero lo escuchamos sin darle atención, sin concentrarnos en eso, ni siquiera para repudiarlo. Ante el ruido, asentimos con una sonrisa inexpresiva, casi tonta, como si permaneciéramos en una perenne somnolencia, anestesiados. La narración, al ser un acontecimiento, exige detenimiento, escucha; atención, aguzar los sentidos, puesto que «la primera componente o condición del acontecimiento (es) la extensión. Hay extensión cuando un elemento se extiende sobre los siguientes, de tal manera que él es un todo y los siguientes son sus partes» (2012, p. 102). Esto dibuja lo expresado por Barthes en torno a la narración, donde «una conexión de ese tipo todo-partes forma una serie infinita que no tiene un último término ni un límite» (2012, p. 102).

Pareciera que hoy en día no pudiéramos darnos el privilegio de parar un poco ante la vertiginosidad y percibir esa conexión. Y es eso lo que avizoraba Benjamin al anunciar el alejamiento del narrador hasta su desaparición. Nos tomamos muy en serio a Benjamin, de una manera pesada. El desaparecido no está aniquilado, el alejado no se fue para siempre, pues en algún momento puede aparecer y aproximarse, como el *flâneur* que camina entre las multitudes y hace «botánica al asfalto» (Benjamin, 1972, p. 50), que se adentra en ellas protegiéndose tras el anonimato para escuchar, para ver, para caminar sin correr, para ser en apariencia uno más. El *flâneur*, como el narrador, permanece, solo que no los vemos ni los escuchamos, pues no encontramos “una distancia correcta” ni encontramos “el ángulo visual adecuado” para percibirlo. Paradójicamente, cuanto más lejos se presenten, más cercanos están. Y no es para menos, pues cumplen esa condición inexorable de la narración; la lejanía aproxima, la cercanía aleja.

De repente, lo contradictorio en esas palabras sartrianas no sean más que un reclamo, como el de Benjamin que dibuja y presenta las objeciones hacia la experiencia, o más bien la pobreza de experiencia, y la desvinculación de la narración con la vida; en otras palabras, de la forma con el contenido; un movimiento paradójico que se presenta como una negación que percibimos como tal, aunque resuenen en otro sentido como una afirmación. No es sí; lo lejano es cercano.

La narración no pretende la Verdad⁸; no es su interés y, por tal motivo, resulta sospechosa. De la sospecha se pasa a la invalidación y de la invalidación a la invisibilización; una mirada peyorativa que se valida y legitima, precisamente porque la narración se muestra como una de las más inocentes ocupaciones, una ocupación que, por ser ingenua, es peligrosa. La narración resulta desinteresada, pues para el narrador «la recompensa de relatar historias es poder dejar que se vayan» (Arendt, 2008, p. 105). Hay, en ese sentido, una puesta en cuestión acerca de la pertenencia, de la instrumentalización, la originalidad y de esa búsqueda necia por lo novedoso. La narración y el narrador, al narrar, no buscan la novedad, pues esta es lo más viejo que hay.

La narración es un modo de resistencia. No obstante, la resistencia se ha convertido en un accionar beligerante que grita, que responde con cierta violencia, que responde, que contesta; una resistencia que, en ocasiones, en lugar de resistir, se doblega y termina por convertirse en eso que en principio se resistía. La resistencia de la narración es una resistencia íntima siguiendo el hilo de Josep María Esquirol; una resistencia discreta que no corresponde totalmente a «un fenómeno político consistente en la oposición de un pequeño grupo al dominio impuesto por una ocupación

8 Va en búsqueda irremediabilmente de la genialidad, del genio o de lo genial... que no es más que aquello que hace nacer, nacer de nuevo; es lo que nos da a luz o hace que demos. En busca siempre de una narración genial, genital, génesis, genética, ingenua...

o por un gobierno de carácter totalitario» (2015, p. 13); no es una resistencia heroica ni tampoco pretende el poder con el fin de imponerse; por el contrario, la narración es próxima a la resistencia íntima, porque «su renuncia no busca gloria, ni siquiera el reconocimiento de los demás; su postura no se exhibe como una bandera; no se convierte en nada brillante ni se usa para ningún tipo de ostentación» (p. 14); una resistencia que «... tiende a ser más reservada que llamativa» (p. 14), es decir, una resistencia narrativa que no pretende tener la razón, porque sabe que tener la razón no basta, pues razón no hay, más bien surgen razones. Ese desinterés, ese distanciamiento por la razón es lo que permite tomar distancia del hecho, mirarlo en perspectiva, con desapego, para poder narrarlo y, a través de ese acomodo del acontecimiento en una historia, obtener una brújula para orientarnos en el mundo (Arendt, 2005), orientarnos con otros de manera generosa y modesta.

La narración es inútil; no produce ni reproduce; no ofrece una explicación del mundo desde supuestos cuantitativos ni cualitativos; no se suscribe a nada; no refuta ninguna cosa; no ofrece conclusiones ni resultados; no sirve para nada; es cháchara y charlatanería; es cotidianidad, y ¿a quién le interesa la residual cotidianidad?; no aporta; se muestra como un silencio⁹, un murmullo en medio de la gritería muda; brinda un saber científico de la realidad... solo busca narrar...

Esa mirada hacia la inutilidad proviene de concepciones totalitarias, como las del iluminismo. La racionalidad exacerbada se apoya en una lógica formal que es «la gran escuela de la unificación» (Adorno & Horkheimer, 2019, p. 35). La narración no es medible ni mide; no cuenta, sino que narra. Ahí radica uno de los principales argumentos del pensamiento racional contra este oficio, puesto que el número se convierte en el canon de estas concepciones, y «todo lo que no se resuelve en números

9 «No debe confundirse el mutismo con el silencio. El primero es la negación de la palabra, el segundo es su condición de posibilidad» (Mèlich, 2004, p. 26).

y, en definitiva, en lo uno, se convierte para el iluminismo en apariencia» (p. 24).

Unidad es la palabra del orden, y ordenada es precisamente lo que no es la narración. Es entrópica, amorfa (y no porque no tenga forma, sino porque el movimiento en el que se halla lleva a unas infinitas formas que no son fijas, ni inmutables, ni preestablecidas); es ingenua, múltiple, explosiva... y su naturaleza no recae en «la pura objetividad» (p. 43).

La narración también se muestra peligrosa al no representar un fundamento de dominio. Esa relación de dominado con el dominador, tan próxima a Freire y su cacareada relación de oprimido-opresor, es recíproca y perversamente consentida; de manera que la medida de un lado proyecta la del otro. Adorno y Horkheimer lo expresan así: «El iluminismo se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres, pues el dictador sabe cuál es la medida en que puede manipular a estos» (p. 57). Medir, medir, medir es el fin. La medida da certeza, da un suelo sólido el cual pisotear. ¿Y qué pasa con lo que no es posible medir?, ¿con lo desconocido? Los números y lo medible dan al hombre «la ilusión de haberse liberado del terror cuando ya no queda nada desconocido» (p. 57); sin embargo, no nos damos cuenta de que lo terrorífico no es eso que no conocemos, sino que, por esa confianza ciega ante esa ilusión, quedamos «cada vez más determinados como cosas, como elementos estadísticos» (p. 66). Explicar y medir resulta lo único aceptable hoy en día. Lo que no es medible no es comprobable y lo que no es comprobable no explica... y lo que no explica prácticamente no nos sirve para nada.

La explicación es un valor supremo, todo. Absolutamente todo debe ser una explicación. Sin ese elemento transparente lo que se dice o se muestra carece de sentido y utilidad. Benjamin nos dice que «En todos los casos el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha» (Benjamin, 2008, p. 64). Narrar, escuchar, aconsejar... palabras pasadas de moda, y más aun cuando, en esa escucha, esa narración y ese aconsejar no llevan a una solución, Por eso «estamos desasistidos de consejo tanto

en lo que nos concierne a nosotros mismos como a los demás. El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso» (p. 64).

Al comienzo de este apartado se hace referencia a una narración recuperada por Montaigne. Al respecto, Benjamin nos dice:

Heródoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días (pp. 69-70).

La narración, al no explicar, no demuestra; por el contrario, muestra; no se sitúa en lo dicho, sino en el decir; busca dar lecciones¹⁰. No obstante, acá leemos esa palabra no como aleccionamiento emparentado con el castigo, la autoridad, el disciplinamiento, el dogmatismo y adoctrinamiento, sino como ese gesto de posibilidad donde «no se puede dar una lección si uno no está dispuesto a aleccionarse» (Mèlich, 2004, p. 19). Y si uno no está dispuesto a ello, «se halla situado en un universo totalitario» (p. 19) que demuestra «que no hay interpretación o tan solo hay una» (p. 19).

La narración y el narrador dan una lección al dar su palabra, al dar qué pensar, qué leer; al donar preguntas y, más que nada, posibilidades de preguntarse¹¹. Su generosidad radica en esa apertura. La explicación se

10 En este sentido leemos la palabra lección: «Una lección es una lectura y, a la vez, una convocatoria a la lectura, una llamada a la lectura. Una lección es la lectura y el comentario público de un texto cuya función es abrir el texto a una lectura común. Por eso, el comienzo de la lección es abrir el libro en un abrir que es a la vez un convocar. Y lo que se pide a los que, en el abrirse del libro, son convocados a la lectura no es sino la disposición en lo que ha sido abierto. El texto, ya abierto, recibe a los que convoca, ofrece hospitalidad» (Larrosa, 2000, p. 138).

11 En palabras de Cioran, María Zambrano es una narradora. En una entrevista que

muestra mezquina, puesto que el que explica no da nada al otro, lo encierra y cierra en esa única posibilidad que es la explicación.

Estas lecciones que se dan desde la narración desplazan el uso ordinario de esa palabra asociada al disciplinamiento. Podríamos decir que las lecciones dadas desde la narración no disciplinan, sino que indisciplinan; no cierran, abren; no centralizan, sino que habitan los márgenes; no prescriben, crean y también destruyen. Son lecciones que nos dicen; no pretenden fijar lo dicho como demostración, como explicación.

La narración no explica (pues no se sitúa en lo dicho); dice y nos dice, porque el decir es lo que no está dicho. El decir se desdice, «el decir es desdecirse y pueden reunirse y darse al mismo tiempo» (Levinas, 1987, p. 50). Contiene una potencia virtual (Levi, 1999); no es solo lo que es, sino lo que podría ser. El decir es un gesto infinito¹² más que una acción totalizadora, o, si se quiere, una acción¹³ que no culmina; el decir es un vehículo, un medio, y lo dicho es un fin, un objetivo.

Al respecto, y correspondiente a lo que nos dice Benjamin sobre el narrador, la narración y la experiencia, estas tienden a su desaparición por el aplastante y avasallador progreso. El progreso explica y da respuesta porque todo está dicho, y lo que no está dicho carece de valor práctico y teórico; son solo suposiciones, divagaciones. Así pues, se da «el encarcelamiento que lo dicho ejerce sobre el decir» (Levinas, 1987, p. 48).

«En el lenguaje como dicho todo se traduce ante nosotros, aunque fuese a precio de una traición [...]; lenguaje esclavo y, sin embargo, indispensable» (Levinas, 1987, p. 99); una traición análoga a esa negación de la vida, del cuerpo, de lo animal y lo no racional como pago para la suscripción

da el alegre rumano, le dice a sus entrevistadores que a ella: «Acudí siempre en la inquietud y la búsqueda, ella iluminaba mis carencias. Cuando la visitaba con 2 o 3 interrogaciones retornaba con mil ¿Cómo no estar agradecido?» (2011, p. 8).

12 Equivalente a la caricia de la que nos habla también Emmanuel Levinas.

13 De hecho, el decir es una acción, un verbo. Lo dicho, ya no es una acción, no es ni siquiera inactiva sino reactiva (Deleuze).

a una civilización bárbara. Lo dicho traiciona ese lugar (in) finito e incierto del vivir, pues si la vida tuviese una explicación, qué sentido tendría vivirla, ya sean explicaciones teológicas o científicas, explicaciones metafísicas¹⁴ que necesitan de un lenguaje esclavo, dominado, totalizado. Y recordemos que el lenguaje esclavo esclaviza; el dominado domina y el totalizado es totalitario; no obstante, ese mismo lenguaje encarnado en el decir libera y es anárquico.

El decir no se impone como lo dicho, no representa ningún tipo de autoridad; contrariamente, se presenta hospitalario. El narrador dice, narra y sospecha que a aquellos que les narra son otros radicales y que «su rostro se niega a la posición, a sus poderes [...]; que lo sensible, aun apresable, se transforma en resistencia a la aprehensión» (Levinas, 1977, p. 211).

El decir es un juego¹⁵, pero no solo un juego verbal, puesto que «anterior a los signos verbales que conjuga, anterior a los sistemas lingüísticos y a las cosquillas semánticas, prólogo de las lenguas» (Levinas, 1987, p. 48), es un juego porque es «proximidad de uno a otro, compromiso de acercamiento» (p. 48). El decir acoge, es hospitalario con lo otro, mientras que lo dicho se presenta con hostilidad; selecciona, incluso diseciona¹⁶; en otras palabras, en el decir se funda esa fusión de horizontes gadamerianos, que no es más que abrirse a la alteridad radical de lo otro.

En ese juego inocente, próximo a la narración, «se trata de alcanzar el decir anteriormente a lo dicho o deducir de él lo dicho» (p. 97). Levinas nos dice que el lenguaje de lo dicho es un lenguaje esclavo; sin embargo, es necesario, *indispensable*, ¿y por qué?, porque en ese mismo se da el decir. Lo que acontece es que ese lenguaje termina por esclavizarse al sostenerse

14 Toda explicación es metafísica.

15 Levinas mira al juego como algo superfluo. Nosotros percibimos el juego como algo serio (más no pesado), próximo a la del adulto que ha vuelto encontrar «la seriedad con que jugaba, cuando era niño» (Nietzsche, 2009, p. 104).

16 Volviendo a Nietzsche, el decir lo encarna el niño mientras que lo dicho es camello y también león.

en lo dicho. De repente, alcanzar ese decir anterior se da al desdecir lo que se dice, pero más que nada lo que ha sido dicho. La narración desde lo dicho con humildad, se insubordina a la correlación del decir y lo dicho, «esto es la subordinación del decir a lo dicho» (p. 48); se rebela (revela) no de manera hostil, sí desde *una resistencia íntima* que no niega lo dicho ni lo vilipendia, sino que sabe que «lo dicho surge en el decir» (p. 98) y el decir «es aproximarse¹⁷ al otro» (p. 100).

En esos sentidos, la narración es un volver a casa, es volver a la posibilidad de decir una palabra encarnada, habitada, que sea espacio donde se fundan de nuevo esos lugares donde otra vez podamos sentarnos alrededor de la chimenea y escuchar al abuelo contar la misma historia de siempre, aunque cada vez que la cuente nos llegue de manera distinta; al tío que llegó de viaje o a nosotros mismos contando los acontecimientos de un día cualquiera. «Narrar historias siempre ha sido el arte de volver a narrarlas», y así la narración se convierte en canto, en una musicalidad que nos orienta en la oscuridad como a ese niño presa del miedo:

Se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo que canta, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna, o bien el canto de Orfeo (Deleuze & Guattari, 2004, p. 318).

17 En esa proximidad de la narración «la distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación» (Ranciere, 2010, p. 17) y de toda transmisión.