

Panza) se estructura el sujeto a partir de la introyección del paradigma transmitido por el sabio, que funge de padre sustituto o hermano mayor.

El acatamiento del tabú promueve el reconocimiento del otro y en el otro el yo se reconoce como en un espejo. Si el otro se sujeta (o yo me sujeto y me proyecto en él) la relación de alteridad es posible. Para ello, hace falta (y se perpetúa la falta hecha) un interdicto originario, que el mito narra de distintas maneras. El mundo sin muerte, sin carencias, sin padres ni hijos, sin reproducción, sin lenguaje y sin trabajo (el Paraíso) se transforma en su contrafigura: la historia.

De aquí, Levi Strauss infiere que no son los hombres los que piensan los mitos (los románticos ya señalaron lo impensable del mito) sino el mito quien se piensa en los hombres. Macrosujeto anterior a los sujetos concretos, el mito es el Otro que habita en nosotros y que irrumpe en nuestro discurso sujetado como emergente de los sueños y los relatos heredados.

El mito levistraussiano es como la lengua en Saussure (estructural y de tiempo reversible), en tanto la historia es como el habla (estadística y de tiempo irreversible). Uno es condición de la otra, y viceversa. Y no su negación, como ocurre con la concepción arquetípica junguiana, en que la historia es cantidad desdeñable, tiempo profano que interfiere en la relación del hombre con lo sagrado. Por medio de un tiempo pasado pero inmemorial (*érase una vez, en aquel tiempo*) el pasado, el presente y el futuro se simultanean en una estructura permanente (el tiempo perdido de la memoria proustiana). Por esto, el héroe mítico puede vivir infinitos episodios que no lo envejecen y que pueden quitarse y ponerse en el relato como los cajones de un armario. El mito nunca termina, es siempre fragmentario, justamente por su capacidad para recomenzar infinitamente. Separado para siempre del origen, se vive como degradado a partir de él y condenado a una repetición de contingencias, donde lo único necesario es imposible. Un mal final para este héroe convierte al mito en novela, dando a su historia un sesgo evolutivo, constructivo. Allí el mito se extenua y reina el tiempo ineluctable, lineal y mortífero.

El hombre, eterno neurótico, se balancea entre la insistencia del deseo por lo imposible y la acumulación de la historia en la contingencia factible. La primera es mítica. Obviamente, la segunda es histórica. De nuevo, dialécticamente, ambos componentes de su condición se necesitan inexorablemente. El hombre crece, envejece, aprende y enseña, pero, a la vez, en su interior, se conserva un niño que pide la teta, llora de miedo y quiere volver al interior de su mamá.

✽

Normalmente, el mito es pensado en su relación con un referente, lo cual insiste sobre su opacidad esencial y plantea una pregunta que suele quedar sin respuesta (como todas las preguntas bien hechas): ¿a qué se refiere el mito? Las respuestas son numerosas. Daré algunas, pero la cosecha será incompleta. Simplemente, se tratará de ver cómo el mito, imposible de extender desde sí mismo, en su inmanencia, busca ser comparado con algo exterior al cual oponerse para permitir, así, sospechar su estructura:

Vladimir Propp: el mito es una narración en armonía con la fe dominante en determinada sociedad, un relato sobre divinidades en cuya realidad cree el vulgo.

Etiemble: el mito es una historia falsa que se toma por verdadera.

Mircea Eliade: el mito es una remota religión que se transforma en historia ficticia.

Northrop Frye: el mito es una historia que se transmite oralmente y que narra hechos no verdaderos.

Georges Dumézil, en su conocida teoría de las tres funciones del mito, encarga a tal tipo de narraciones la transmisión de valores que tienen que ver con la legitimidad del soberano (mágica y jurídica), con la destreza en el empleo de la fuerza física (sobre todo en el combate) y con las condiciones y efectos de la fecundidad, que asegura la continuidad de la vida y del orden.

Se observa, en esta familia de definiciones, que el mito es siempre referido a una construcción exterior, a la cual representa como una metonimia, una palabra que invoca y sustituye, o sea que define y enmascara. Afuera quedan la verdad, lo verosímil, la religión, la construcción de una sociedad. Como el significante, hace hablar infinitamente, siempre abierto, provoca innúmeras acepciones igualmente inadecuadas, rigurosas y resbaladizas. Por esto, es factible que, a lo largo de la historia, se lo recuente un número incalculable de veces. En esto reside la esencia de los mitemas: son historias ya contadas, que el narrador y el escucha saben que ya han sido contadas, y que aceptan ser recontadas con las variantes que sean necesarias. El *érase una vez* resulta, a la postre, el presente continuo de la Historia, en que unas cuantas historias son narradas y vueltas a narrar en una suerte de cuento de nunca acabar.

Historia y mito no son opuestos inconciliables, sino contradictores dialécticos. La historia existe a condición de ser acotada, en su trayecto, por dos mojones míticos: el Origen y la Meta. Aún las distintas estructuras de la historia conforman una geometría mítica: la línea que se dispara como un flechazo, la rueda que gira infinitamente volviendo a su punto de partida, el círculo que rueda a lo largo de una línea describiendo una helicoide, el cono que se forma desde la superficie de la base hasta el vértice para luego degradarse y reconstruirse, como una sucesión de edificios simétricos, etc. Hilo o tejido, siempre es algo basal o externo a la historia aquello que le suministra su cañamazo, sobre el cual los hombres dejamos los garabatos de nuestros significados, evocados por el *canevas* de base, que nos hace significar, que nos significa.

Valéry ha intuído certeramente este estadio relativo del mito al proponerlo como aquello que perece por un exceso de precisión en las palabras. El lenguaje avanza en las tinieblas vacías, intentando llenar los huecos y llegar a la plenitud. Este avance se hace tomando del lenguaje mismo elementos cada vez más aguzados, que dejan atrás a otros, redefinidos como mitos. A su vez, el mito se identifica con esa opacidad hipnótica del lenguaje, ese carácter suyo de ídolo, al cual se venera en su virtud significante, esa textura compacta que no deja pasar la luz y que, sin embargo, destella en todas direcciones. De generación en generación, una sociedad se transmite este tesoro de significados que engendran nuevos significados y devienen significantes, o sea generadores míticos. En torno permanece el vacío, en el núcleo sigue un lugar supuesto y virtual, que entendemos compacto y que nos asegura en nuestra incertidumbre angustiada. O sea, lo indiscreto y lo infinito por ambas partes.

Thomas Mann, en su novela bíblica, nos cuenta la historia de una familia fundadora de tribus, que se reconoce fraternalmente por la comunidad de un Dios supuestamente paterno, un padre que engendra hijos y que no ha sido engendrado, un padre primordial, original y mítico (*Urvater*). A partir del primer hijo, que será el primer padre, se cuenta la historia. Pero entre ese hijo/padre primero y el Origen, la distancia es infinita; por más que transcurran etapas históricas, el último hombre está tan lejos del Origen como el primero. Esta proximidad constituye lo mítico de la historia, así como los distanciamientos sucesivos en el tiempo conforman su contenido propiamente histórico. Por eso, según se asegura en el prólogo de *La montaña mágica*, toda narración es, a la vez, historia y fábula, historia y mito (*Geschichte und Märchen*). Hermano mito, hermana historia. La permanencia sin la cual es imposible pensar el cambio. La alteración sin la cual es imposible pensar la permanencia, que habilita la idea de cambio, y así hasta el infinito. Desde el mismo infinito.

El personaje

Estamos en el campo de la narración. Esto, teóricamente, tiene unas implicancias muy simples: hay narración cuando hay necesaria continuidad entre sectores yuxtapuestos del discurso: cuando hay secuencia. Esta extensión secuencial del discurso implica, a su vez, temporalidad. No el tiempo o los tiempos a los que se refiere el discurso (tiempo atmosférico, tiempo escandido del almanaque, tiempos de la historia, etapas psíquicas en la vida del sujeto, etc) sino la temporalidad inmanente de la narración, que obliga a una temporalidad paralela y estricta de la lectura. Narración hay en los cuentos, las novelas, las acciones dramáticas, las narraciones históricas y hasta en algunos textos teóricos. Hegel, en su *Fenomenología del espíritu*, por ejemplo, nos narra la historia ideal del Espíritu Absoluto, que es otro y el mismo antes de ser quien es, así como en la *Lógica* nos narra la historia ideal del Ser.

Con tal latitud y sencillez, caben en la noción de personaje entidades muy variadas, a las que une una gestualidad antropológica común: su capacidad de actuar, de activar el discurso, de hacerlo pasar o progresar de un estadio al otro.

La mayor parte de los personajes de la literatura son simulacros referenciales de criaturas humanas. Tienen nombre, cuerpo, historia, memoria, amnesia, etc, como los hombres «reales». Pero hay excepciones. El personaje puede ser una construcción de la arquitectura que se monta y se demuele, como en *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier o *La casa* de Manuel Mujica Láinez; puede ser un mero signo geométrico (punto, línea, segmento) como en ciertos cuentos de Felisberto Hernández o Cristina Peri Rossi (es sabido que hay un geometrismo uruguayo); pueden ser hombres que devienen animales y/o viceversa, según veremos; pueden ser hombres que involucionan hasta desaparecer, tal *El hombre menguante* de Richard Matheson; o una biblioteca conjeturalmente eterna y sin límites precisos como *La biblioteca de Babel* de Borges; o seres humanos que pierden facultades o rebobinan su historia hacia el feto (Samuel Beckett: *Malone muere*, *Molloy*).

La teoría ha trabajado mucho el tema en las últimas décadas y no conviene embrollar más las jergas. Se ha hablado de categorías actanciales (Greimas), de dramatis per-

sonae (Propp), de meras funciones (Barthes, Souriau). En la noción de actante de Greimas, que me parece la más sugestiva, hay tres implicancias:

1.º *El sujeto en el sentido tradicional y jurídico de la palabra*: centro de imputación y principio activo que sujeta a los demás componentes de la narración. El personaje es aquí «el que hace, el que actúa, el dueño de la praxis», un operador activo y sujetante.

2.º *El sujeto como sinónimo de discurso*: aquí el personaje es tomado como operador total y complejo, como conjunto de las funciones que componen el campo narrativo. Se identifica, en cierto modo, con lo que tradicionalmente se llama «tema» (el sujeto del discurso). El sujeto en el sentido anterior es sujetado por este otro actante supremo, y se crea un sistema dialéctico de operadores mutuos. El héroe sujeta y es sujetado por el oponente, por los maestros, por el doble, por la maga, etc.

3.º *El personaje como figura de persona (máscara)*: durante el relato, cada operador es reconocido por los demás operadores en tanto lleva algunos rasgos externos que lo identifican. La narración y los otros actantes los reconocen y permiten, así, que los reconozca también el lector. Estos rasgos son muy típicos y tersos en alguna clase de relatos (las novelas realistas, por ejemplo: cada personaje es retratado y contada su génesis, su historia). En otro tipo de narración la identificación es menos clara y debe acudir a la noción de paradigma, que es la manejada en el presente texto.

A Greimas le basta con el modelo sintáctico: el actante es su extrapolación. Creo que a la narrativa no le basta con tan poco. El análisis estructural de los relatos, con lo útil que resulta en tanto permite describir cada narración como un sistema de signos que se definen los unos en relación con los otros (esto es la estructura), es insuficiente en tanto analiza los relatos con abstracción de lo que relatan, como si no narraran nada. La narrativa, en mi opinión, siempre ha narrado, construída o deconstruída, una historia paradigmática, y esta constante, tomada en sentido muy amplio, determina a la narrativa misma. En cualquier caso, cf. Barthes, lo que define al personaje no es lo que él es (como en cierta perspectiva sustancialista) sino lo que hace, no lo que se reduce a su ser esencial, sino lo que le hace participar de la estructura narrativa.

El personaje resulta por fin una figura de actor (en el sentido jurídico: el que reclama un derecho, el que inicia un proceso judicial) así como de *autor*, que en latín jurídico define al vendedor, a aquel que quiere enajenar algo propio a cambio de un precio.

Este razonamiento de Kristeva enlaza con la incorporación del autor tradicional (emisor externo, interventor y propietario del texto) al texto mismo, del cual resulta ser un efecto, un emergente. Para Don Quijote, Cervantes es real dentro de la ficción, tiene la misma realidad ficcional que Sancho. Cervantes, en tanto autor del *Quijote*, es el resultado de esta labor significante. Se supone que existió un sujeto histórico y jurídico al que se puede reconocer como Miguel de Cervantes Saavedra, español de los siglos XVI/XVII. Pero la homologación tipográfica que confunde al autor del *Quijote* con el de *Persiles* es errónea. Cada texto tiene su autor, produce su autor tanto como produce sus personajes. Y, a veces, produce más de un autor, ordena una polifonía de voces narrativas. Es un ser objetivo, fuera de sí, *existente*, sometido a los criterios de veracidad y verosimilitud que el mismo texto propone. Pirandello, Evreinoff, Unamuno y otros han recogido, en este siglo que acaba, el desafío cervantino de producirse como