



HAL
open science

Introducción. Encarnar las ficciones

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. Introducción. Encarnar las ficciones. Líneas: Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques, 2016. hal-01999027

HAL Id: hal-01999027

<https://hal.science/hal-01999027>

Submitted on 30 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dardo SCAVINO

Introducción

Texte intégral

1 Una de las cosas que más me sorprendió cuando presenté el tema de este número fueron las dificultades que surgieron para entender la propuesta. ¿Qué significaba esto de «encarnar las ficciones»? me preguntó más de uno. ¿A qué me refería cuando hablaba del «efecto de los relatos y las imágenes sobre la vida real»? Tal vez no se conozcan muy bien las teorías de Homi Bhabha, Edward Said o Shlomo Sand, me sugirieron algunos colegas para explicar por qué los artículos iban llegando con cuentagotas a nuestra directora, Pascale Peyraga. Debo confesar que estas observaciones me dejaron perplejo porque, cuando mencioné a Bhabha, Said y Sand, no pretendía que los colaboradores conocieran obligatoriamente sus teorías. Me había limitado a citar los nombres de tres pensadores que se ocuparon en las últimas décadas de uno de los problemas más antiguos del pensamiento occidental.

2 Porque el problema de la encarnación de las ficciones se encuentra ya en el centro de la *República* de Platón, y es debido a este problema que Sócrates preconiza la expulsión de los poetas de su polis ideal. Sucede solamente que los motivos de esta expulsión suelen entenderse mal porque suele entenderse mal el estatuto de la mimesis en la obra del ateniense. La interferencia de la *Poética* de Aristóteles no debe ser ajena a esto, es cierto. Pero la posición de Platón es, con todo, transparente. Para él, como para cualquier griego de su tiempo, la mimesis era el arte del *mimētēs*, es decir, del mimo. Sólo que los primeros en practicar esta mimesis no eran, a su entender, los artistas sino el público. Los poetas, por ejemplo, tenían una enorme influencia sobre los ciudadanos porque estos tomaban sus modelos de comportamiento de los personajes de ficción y los imitaban desde la infancia. Los poetas eran los transmisores de los valores y costumbres de una comunidad, y estos valores y costumbres los transmitían a través de héroes positivos y negativos, de sus proezas y flaquezas, de su manera de hablar y actuar. «¿No te has dado cuenta –le pregunta Sócrates a Adimanto– que la imitación comienza en la infancia y al proseguir a lo largo de la vida termina por convertirse en un hábito y hasta en una segunda naturaleza que cambia el cuerpo, la voz y el espíritu?»¹.

3 El comportamiento y el pensamiento de los humanos no dependen, para Platón, de su naturaleza, o su *physis*, sino de esta segunda *physis* que no ha sido creada por alguna divinidad sino por esos relatos (*diēgēseis, mythoi*) que los humanos oyen desde su más temprana infancia. Y esto no es en modo alguno anodino porque Platón piensa que los hombres no tienen el poder de cambiar la voluntad de los dioses pero sí de transformar los relatos de los hombres, y una buena parte de la *República* está consagrada a eso: a ver cómo, cambiando las ficciones humanas, puede cambiarse esa naturaleza segunda.

4 El estatuto de la ficción era, para Platón, eminentemente político porque estaba vinculado con un aspecto fundamental de la polis: la educación de los ciudadanos. Y no es extraño que pensara así porque este vínculo entre la ficción, la política y la educación se encontraba ya en la lengua griega. Entre las palabras que los griegos poseían para hablar de la educación se encontraba *paideia*, por supuesto, que concernía sobre todo la formación de los niños, pero también *kathēgēsis*, que era el correlato léxico preciso del sustantivo *educación*. Así como *educación* se forma a partir de la raíz *duc-*, que encontramos también en *conducción*, *kathēgēsis* deriva del sustantivo *hēgēomai* que significa conducir o mandar. El *hēgēmōn* era el conductor o el mandatario. Y el arte del *hēgēmōn*, claro está, era la hegemonía. La educación de los ciudadanos era una cuestión política prioritaria para el filósofo ateniense, aunque no dejara de lamentar que esta educación estuviera dominada por los poetas. Porque lo importante, para nosotros, es que a partir de *hēgēsis* se forma la palabra *diēgēsis*, la narración. *Hēgēsis*,

diēgēsis y *kathēgēsis* –la conducción, la narración y la educación– forman, junto con *exēgēsis* –la interpretación– un mismo paradigma léxico.

6 Con su concepción de la mimesis, Platón les sugería a sus lectores que los ciudadanos de la polis eran, antes que nada, *mimētai*, es decir, actores que encarnaban personajes, aunque ellos dijeran que se comportaban así porque estaba bien hacerlo, o porque los dioses lo deseaban, o porque así lo habían hecho sus ancestros desde tiempo inmemoriales. El comportamiento sería una actuación naturalizada, es decir, la interpretación de un papel que no se percibe como tal. Esta idea de una actuación se volverá muy corriente, más tarde, con Epicteto, y la mayoría de los autores que hablen de un *theatrum mundi* se inspiran en este estoico. Esta idea, sin embargo, se encontraba en la *República*. Los ciudadanos aprenden a vivir en sociedad educándose con los poetas e imitando los modelos de comportamiento que Homero y otros les proponen, sus códigos del honor y de la justicia, su práctica de la virtud y la prudencia (las identidades y las actitudes sociales eran, para el filósofo griego, performances). Pero Platón no se refería solamente a las ficciones de tal o cual poeta, aunque le reservara una buena parte de sus críticas a Homero. El ateniense aludía sobre todo a esa miríada de *diēgēseis* anónimas que circulaban por la Hélade, es decir, a los mitos que las madres y las nodrizas les contaban a los niños griegos.

6 Platón, en este aspecto, no hacía nada muy distinto de lo que harían hoy muchos críticos. Una crítica feminista, por ejemplo, mostrará que una narración literaria o cinematográfica propone una imagen de la familia o la mujer que contribuye a la reproducción de ciertos modelos femeninos, o de comportamientos masculinos en relación con las mujeres, de modo que ella también supone que existe una relación estrecha entre ficciones y costumbres, o entre *diēgēsis*, *kathēgēsis* y *hēgēsis*. Esa crítica feminista entiende, como Platón, que las actuaciones humanas no dependen de su presunta naturaleza, y que tampoco hay una naturaleza masculina y una naturaleza femenina sino, como sostenía el ateniense, segundas naturalezas constituidas por las *diēgēseis* (aunque tal vez la feminista prefiera decir, como cualquier intelectual moderno, por la cultura). Una intervención crítica sigue siendo en este aspecto una intervención política. Y algo similar podría asegurarse con respecto a un crítico marxista o poscolonial cuando pone en evidencia cómo un escritor naturaliza las relaciones de dominación entre las clases sociales o los grupos étnicos.

7 Platón proponía entonces que en su polis ideal el Estado vigilara esas ficciones que educaban a los ciudadanos, y que las adaptara, como si se tratase de un programa escolar, a los objetivos que procuraba conseguir. Los valores de la república eran, a sus ojos, cosas demasiado importantes como para dejarlas en manos de los inventores de fábulas. Esto no significaba dejar de contar historias sino controlar sus contenidos. Y vigilar la *diēgēsis* suponía practicarla, en su opinión, bajo la vigilancia estricta del filósofo. «Según parece –le dice Sócrates a Adimanto–, hay que empezar por vigilar a los inventores de fábulas: adoptar las buenas y rechazar las malas»². Platón se muestra incluso muy exigente en este dominio, ya que Sócrates propone reclutar en su diálogo a «nodrizas y madres para contarles a los niños las fábulas que hayamos adoptado y modelar (*pláttein*) sus almas con estas historias teniendo más cuidado que si fuese el cuerpo con las manos»³.

8 El verbo que emplea Platón para referirse a este modelado del alma, *pláttein*, es la acción característica de los alfareros o escultores que trabajaban con arcilla o con cualquier otra sustancia plástica, adjetivo que proviene de ese mismo verbo y que va a terminar calificando a las artes homónimas. De modo que el poeta no modela solamente las figuras de sus poemas sino también, diríamos hoy, la subjetividad de su público. Este modelado le otorgaba un poder político mayor. Y si algo lamentaba Platón era que los filósofos no tuvieran, ni por asomo, un poder similar en la polis. Hay que vigilar a los «inventores de fábulas» porque son también inventores de pueblos. Hay que vigilar a los poetas porque, como lo lamentaba Platón, la memoria de los pueblos está compuesta por ficciones.

Platón propone, es cierto, una oposición entre *diēgēsis* y *diánoia*, entre narrar y demostrar racionalmente. A diferencia del filósofo, el poeta ignora la *diánoia*. Convirtiendo al filósofo en *hēgēmōn* de la polis, Platón espera que la *diánoia*, el pensamiento demostrativo, prime por sobre la *diēgēsis*, el pensamiento narrativo. Pero el ateniense sabía fehacientemente que la polis no podía verse privada de mitos, que la política no podía prescindir de las ficciones o que los ciudadanos precisaban lo que Rousseau llamaría una «religión civil». El propio Platón concluye la *República* haciéndole contar a Sócrates el Mito de Er, que anticipa en ciertos aspectos algunas escatologías cristianas. Según este mito platónico, los justos serán salvados y los injustos condenados en una suerte de Juicio Final. Y cuando termina de contar su historia, Sócrates le comenta a Glaucón que si todos estuviésemos convencidos (*peithōmetha*⁴, escribe Platón, el mismo verbo que Pablo de Tarso utilizará para referirse a la fe cristiana), si llegáramos a persuadirnos de que ese mito es cierto, si lográramos subjetivar esa ficción, también podríamos salvarnos. Sócrates no cree entonces que los justos sean salvados después de la muerte, pero piensa que si creemos en esto, vamos a llevar una existencia virtuosa y a salvarnos, como consecuencia, de una vida esclavizada a los deseos desordenados. Platón reivindica incluso el derecho del gobernante a mentir en nombre del bien de la polis, y de inventar mitos como aquel de los ciudadanos nacidos todos de una misma madre, la tierra, para que se consideren hermanos. No hay *hēgēsis* política, según Platón, sin *diēgēsis*, y sin una especie de religión cívica que sirva de *kathēgēsis*; no hay hegemonía política, digamos, sin fábulas políticas que enciendan la fe de los ciudadanos. No hay invención de pueblos nuevos sin invención de nuevas fábulas.

* * * * *

¹⁰En los albores de la modernidad, Homero también se encontraría en el centro de un debate en torno a la encarnación de las ficciones. Una tradición que se remonta a la antigüedad alejandrina, pero que reapareció vigorosamente entre los eruditos del Renacimiento, le atribuía al poeta griego una sabiduría hermética e interpretaba los episodios de la *Ilíada* y la *Odisea* como si constituyeran un conjunto de narraciones alegóricas acerca de los misterios de los dioses y los hombres. A principios del siglo XVIII, Giambattista Vico aseguró en su *Scienza Nuova* que semejante sabiduría, digna de un filósofo, no era propia de un poeta. El saber de Homero era de un estatuto diferente. Él debía adaptarse «a los sentidos vulgares y a las costumbres vulgares de la Grecia de su tiempo», y la mayoría de los poetas se encontraban todavía entonces en esa misma situación, dado que iban «a buscar sus temas en las costumbres vulgares»⁵. En efecto, «este amasijo de fábulas vanas e inverosímiles que componen la *Odisea*», no podría «haber sido escrito por un filósofo grave y mesurado» porque esas «costumbres y hábitos tan rudos como groseros, tan feroces como altivos, tan inestables como irracionales y estúpidos, tan llenos de obstinación como de precipitación», sólo pueden existir, insiste Vico, «entre los hombres de espíritu débil como el de los niños, con una imaginación poderosa como la de las mujeres y con pasiones violentas como las de los jóvenes»⁶. De modo que Homero había sido el poeta de los tiempos heroicos de su pueblo, cuando este tenía todavía un espíritu infantil poblado de seres maravillosos y de hazañas sobrenaturales. Por eso las costumbres de los héroes homéricos son típicas de los «niños de espíritu versátil», de «las mujeres con una imaginación ardiente» y de «los jóvenes con pasiones violentas», pero en ningún caso de un filósofo o un sabio⁷.

¹¹Pero además, explica Vico, Homero no habría sido el creador de esos poemas sino el compilador de un conjunto de poesías que los rapsodas cantaban por toda la Hélade. Esos cantos propagaban bajo una forma mítica o narrativa las costumbres, los valores, las creencias de los griegos cuando estos carecían de escritura. Como diría un siglo más tarde Eugène Lerminier comentando esa misma *Scienza nuova*: cuando no había códigos escritos, el derecho se transmitía oralmente a través «de símbolos y del drama» porque «la imaginación pertenece tanto a la juventud de los pueblos como a la juventud de los individuos». En ese «tiempo feliz», proseguía Lerminier, «todos los pensamientos del hombre se manifiestan y se producen con una graciosa y poética energía» y tanto la religión como el derecho «con sus símbolos y sus imágenes, se alimentan entonces de poesía y, a través de sus misterios y sus alegorías, encantan la fe piadosa de las

naciones»⁸. Los pueblos jóvenes creen en sus leyes, aman sus costumbres, veneran sus valores, porque no obedecen exteriormente, y bajo amenaza, a la ley del Estado. Vico pensaba que durante su infancia y su juventud los pueblos no establecían todavía una diferencia neta entre la poesía, la religión y el derecho porque los miembros de la comunidad conocían a través de los mitos poéticos no solamente los orígenes del mundo en que vivían sino también los modelos positivos y negativos de comportamiento, los rituales que debían practicar, los himnos que debían cantar, las uniones sexuales lícitas e ilícitas, las comidas permitidas y prohibidas y, en general, sus obligaciones para con los vivos y los muertos, los mortales y los inmortales.

¹²Pero esta época poética del derecho de los pueblos se terminaría con los códigos escritos. «Las repúblicas populares», explicaba entonces Vico, «cuya naturaleza es abierta, generosa, magnánima, como la de la multitud que allí reina, y en las cuales se conoce solamente la equidad natural, aparecieron pronto en la escena del mundo acompañadas por los lenguajes y las letras vulgares»⁹. A partir de entonces, «como las leyes son redactadas por medio de la escritura, el secreto se vio develado y los plebeyos de Roma no quisieron someterse más a eso que Pomponius llama el *jus latens*»¹⁰. Los plebeyos querían ahora que las leyes estuvieran claramente inscriptas en tablas «con la ayuda de las letras vulgares aportadas por los griegos»¹¹, de modo que dar o no su acuerdo a esas leyes. La edad poética, e infantil, del derecho se termina entonces con la introducción de la ley escrita, de la ley que ya no es vulgar por lo étnica sino por lo popular o lo pública. El pasaje de la edad heroica a la edad humana, o del derecho oral a la ley escrita, coincidía para Vico con el progreso de los pueblos desde la minoría de edad, cuando pensaban como niños, mujeres o adolescentes, a la mayoría, cuando pensaban como adultos razonables. La poesía pierde así su estatuto de transmisora de las tradiciones étnicas para convertirse en un objeto estético.

¹³Un siglo más tarde los románticos interpretarían las posiciones de Vico de un modo muy diferente: los comportamientos sociales no se explicaban, para ellos, por las leyes estatales sino por los usos y las costumbres de un pueblo, entendido ahora en el sentido del vulgo, es decir, del *Volk*, de modo que las revoluciones cambiarían bastante poco una sociedad si se limitaban a modificar las leyes estatales o el presunto contrato ciudadano. En un discurso pronunciado durante las legendarias sesiones del Salón Literario de 1837, un crítico literario de la generación romántica argentina, Juan María Gutiérrez, explicaría, por ejemplo, que «cada pueblo tiene una literatura y un arte que armoniza con su moral, con sus creencias y tradiciones, con su imaginación y su sensibilidad», de modo que la literatura «es tan peculiar a cada pueblo como las facciones del rostro entre los individuos», y cuando se pretende imponer una literatura o una legislación estatal importadas, no logran arraigarse en ese pueblo dado que tanto la una como la otra, aunque escritas, son el «reflejo» de su espíritu¹². Y por eso los románticos pensaban que la auténtica revolución no pasaba por la mutación del contrato político sino por la educación o por la introducción en una cultura de nuevos valores y nuevas maneras de percibir el mundo: *canticum novum, vita nova*.

¹⁴Vico nos ofrecía así una pista muy valiosa para entender por qué el arte en general, y la poesía en especial, dejó de transmitir los valores y las costumbres de una sociedad y conquistó una autonomía estética. La función de reproducción del *nómos* de la polis ya no la cumplen, en los países modernos, aquellos relatos que pasaban de boca en boca sino las instituciones estatales. La escuela y los medios de comunicación sustituyeron, por decirlo así, a las madres y las nodrizas. Platón terminó expulsando a Homero. La primera novela moderna, *El Quijote*, se burla, por este motivo, del lector mimético de epopeyas: la novela moderna recorrerá a continuación las diferentes variantes de ese lector pre-estatal, como ocurre con *Madame Bovary* o incluso con esa novela que es una historia de amor entre don Quijote y Emma Bovary, es decir, con el *Beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Como lo mostró muy bien René Girard en su celebrada tesis de 1961, la novela moderna pone en escena el destino de esos cuerpos poseídos por una ficción: la «*vérité romanesque*» consiste por sobre todo en mostrar el «*mensonge*

romantique»¹³. Sólo que la «mentira» girardiana aludía, como lo mostró muy bien Jacques Rancière, a las vidas de esos cuerpos consagrados a demostrar, a través de la acción, la verdad de un mito¹⁴.

¹⁵La modernidad introdujo así una división entre dos tipos de relatos: aquellos que siguen cumpliendo la misma función de *kathēgēsis* social, y que provienen de la religión o la política, y aquellos que asumen un estatuto artístico o literario a condición de desactivar esa función. No es casual, en este aspecto, que la novela moderna comience con aquella sátira de un lector que imita a los héroes de sus lecturas y que a su vez defiende la vieja justicia medieval del duelo en vez de acatar la intermediación de la justicia estatal. Don Quijote encarna el anacronismo de un individuo que, en la España de los Austrias, trata de mantener vivas las actitudes éticas y estéticas anteriores al Estado absolutista. Basta sin embargo con que las instituciones estatales comiencen a vacilar, o con que una nueva lucha por la hegemonía se desate, para que la *diēgēsis* literaria recobre, como lo había adivinado Vico, su antigua dignidad platónica, lo que explicaría por qué la crítica literaria o cinematográfica sigue estando más que atenta a las historias que estos relatos nos cuentan.

* * * * *

¹⁶Tal vez no lleguemos a medir hoy la importancia que tuvo para los jóvenes pensadores europeos de finales del siglo XIX una obra como *El origen de la tragedia* de Nietzsche. En este ensayo el alemán lamentaba la desaparición de las mitologías paganas en el continente europeo. Desprovisto de la fuerza religiosa del mito, explicaba este filósofo, los europeos se veían despojados también de las convicciones y creencias de cualquier vida en común y vagaban por la Tierra sin saber cómo estar juntos. El racionalismo burgués era utilitario e individualista y no podía pensar otro elemento de cohesión de la comunidad que no fueran las instituciones estatales. La sociedad burguesa era sobre todo la conjunción del mercado y la policía, y esto era así, para el filósofo alemán, porque había desacreditado la dimensión mítica de la existencia.

¹⁷Nietzsche llegó a creer que, con su recreación de las antiguas leyendas germánicas, Wagner estaba resucitando esa potencia del mito y hasta lo soñó alguna vez guiando los destinos del pueblo alemán. Muy pronto, no obstante, comprendió su error aunque otros alemanes hayan revivido, lamentablemente, esta idea. Nietzsche no renunció nunca a esta concepción del mito, de la ficción, a tal punto que acabaría identificando la voluntad de poder con la «potencia de lo falso» (Deleuze vincularía más tarde esta potencia nietzscheana de seducción y de engaño con los personajes de Falstaff y don Quijote en el cine de Orson Welles pero también con el arte de *légender* que, de acuerdo con el quebequés Pierre Perrault, caracteriza a los pueblos dominados, colonizados, que se inventan un pasado¹⁵).

¹⁸A principios del siglo XX, la lectura de *El origen de la tragedia* de Nietzsche tuvo sobre todo un gran impacto sobre toda una generación de jóvenes judíos de Europa central que terminarían rompiendo con el racionalismo ilustrado de sus padres, la Haskala, para interesarse de nuevo en las tradiciones hebreas y en la interpretación del Talmud. Buscaban en estos textos una nueva comprensión de la comunidad que los alejara del contractualismo ilustrado y el organicismo positivista así como una interpretación de los fenómenos políticos y sociales que los alejara del utilitarismo y el funcionalismo. Y cuando en sus *Reflexiones sobre la violencia* Georges Sorel dijera que esa fuerza mítica, y mesiánica, se encontraba todavía en los proyectos políticos seculares de redención social, esa misma generación de jóvenes judíos encontraría un argumento para adherir a los movimientos revolucionarios, como ocurrió con Walter Benjamin, Carl Einstein, Ernst Bloch o Gustav Landauer.

¹⁹Tras las huellas de Nietzsche, Sorel consideraba que el marxismo no era una ciencia de la historia, como pretendían los ideólogos de la socialdemocracia europea, sino un mito político. Y esto explicaba por qué gozaba de tanta aceptación entre las masas populares. Las «fuerzas que mueven a actuar a los hombres», le escribía a Daniel Halévy en 1907, no son del orden de las «certidumbres» científicas sino de las «convicciones religiosas»¹⁶. Y estas convicciones no provienen de la razón sino del mito (o para decirlo

con Platón, no provienen de la *diánoia* sino de la *diēgēsis*). A esto se debe que no pudieran verse refutadas con demostraciones racionales o empíricas. Un mito, agregaba, es «idéntico a las convicciones de un grupo», «es la expresión de estas convicciones en lenguaje de movimiento», y muchas de «las grandes cosas de la historia fueron hechas por masas humanas que, durante un tiempo más o menos largo, estuvieron dominadas por convicciones análogas a las fuerzas religiosas», es decir, por una fe lo suficientemente fuerte y cautivante como para hacerles «olvidar muchas de las circunstancias materiales que generalmente son tomadas en cuenta cuando hay que hacer una elección»¹⁷.

²⁰Walter Benjamin se inspiró en el pensador francés para escribir el célebre apólogo de sus *Tesis de filosofía de la historia* unos días antes de su muerte. Al inicio de este manuscrito comparó al «materialismo histórico» con el jugador de ajedrez de Maelzel evocado por Edgar Allan Poe: esta marioneta les ganaba a todos los adversarios porque la controlaba un enano contrahecho, ajedrecista experto, escondido debajo de la mesa de juego: la teología¹⁸. Los socialdemócratas calificaban a su historia de «materialista», o «científica», simplemente porque el plan que su secreta divinidad había elegido para redimir a los humanos –la «economía de la redención», se la llamó en otros tiempos– pasaba por el creciente desarrollo de las fuerzas productivas. Benjamin pensaba, en cambio, que escondido debajo de esta presunta ciencia de la historia se encontraba el viejo relato mesiánico del judaísmo. Y en algo semejante estaba pensado Ernst Bloch cuando escribió su extraordinaria historia de Thomas Münzer.

²¹Inspirándose en Nietzsche y Sorel, el revolucionario peruano José Mariátegui sostenía que la fuerza de los revolucionarios no residía en su ciencia sino «en su fe, en su pasión, en su voluntad», y que esta «fuerza religiosa, mística, espiritual», era «la fuerza del Mito»¹⁹. Pero si la influencia de Nietzsche y de Sorel sigue viva hasta nosotros, se debe sobre todo a la interpretación de un contemporáneo de Mariátegui: Antonio Gramsci. Desde una cárcel del fascismo, Gramsci escribía que *El Príncipe* de Maquiavelo no era ni una «fría utopía» ni una «argumentación doctrinaria» sino un mito soreliano, una «narración que actúa sobre un pueblo disperso y pulverizado para suscitar en él una voluntad colectiva», un poco como cuando el propio Sorel aseguraba que la «loca quimera» de Mazzini había hecho más por la unidad italiana que las razonables teorías del conde de Cavour. Porque el mito, según Gramsci, no busca el asentimiento de la razón sino de «la pasión», el «movimiento afectivo», «fiebre, fanatismo de acción». El mito habla de una presunta «voluntad colectiva que ya existía» pero que «ha perdido su fuerza, se ha dispersado, ha padecido un debilitamiento, peligroso y amenazante, aunque no llegue a ser ni decisivo ni catastrófico, de modo que pueden reunirse de nuevo las fuerzas y fortalecerlas»²⁰. Contando cómo esa voluntad estuvo viva en el pasado, antes de que el pueblo fuese dominado por algún enemigo que logró matarla o aletargarla, el mito «crea *ex novo*, de una manera original, una voluntad colectiva que va a orientar hacia objetivos concretos y racionales, aunque este objetivo concreto y racional no haya sido todavía verificado ni criticado por una experiencia histórica efectiva y universalmente conocida»²¹. El mito inventa historia pasada del pueblo que está creando, y llega a hacerlo en la medida que logra encarnarse en las masas y suscitar tanto el odio apasionado contra algún enemigo político como el amor no menos febril por una causa colectiva.

²²Lo curioso es que Gramsci haya reencontrado, en este punto, a Platón, porque a este mito que logra crear un pueblo *ex novo*, a esta fábula que logra encarnarse en las masas dándole nuevas esperanzas, el italiano la llama «hegemónica», y toda su teoría de la hegemonía, que terminará asumiendo una importancia inusitada después de la Segunda Guerra en el seno de la izquierda, se inspira en esa idea de una fuerza movilizadora del mito. Pienso que Homi Bhabha, Edward Said y Shlomo Sand escribieron sus obras en la huella abierta por el pensador italiano. Es más, antes de escribir *La invención del pueblo judío*, Sand había sido uno de los especialistas más agudos de la obra de Sorel. Y si alguien demostró la importancia de un mito político hegemónico para la constitución de un Estado nacional –de la República de Israel, en su caso–, es precisamente este historiador de la universidad de Tel Aviv.

* * * * *

²³Nuestro número de *Líneas* se abre entonces con un artículo de Anne Bardet: «España, entre esperanza y fatalidad: reflexión a partir del análisis orteguiano del Quijote». Porque del mismo modo que Gramsci se preguntaría, muy poco tiempo después, qué narración política adoptar para suscitar una «voluntad colectiva» en «un pueblo disperso y pulverizado», Ortega y Gasset se preguntaba en 1914 si el Quijote no era precisamente ese mito que permitiría unir esa «España invertebrada». Para Ortega, como para Platón, el hombre no era naturaleza sino historia, pero esa historia tampoco era una *res gestae* sino una *historia rerum gestarum*: no tanto lo que ocurrió como la narración de lo ocurrido. Y esa historia, como lo muestra la autora, no era para Ortega una fría disciplina intelectual sino un mito, dado que la mitología reunía, para el pensador español, «las creencias básicas» de que parte el edificio espiritual de cualquier pueblo, «el módulo decisivo, el ritmo mental que penetra íntegramente nuestra estructura psicológica». Una mitología, en resumidas cuentas, «es un pueblo».

²⁴En «Versiones subversivas: *Reto en el paraíso* y la historia alterna de los californianos», Virginia Dessús Colón muestra cómo Alejandro Morales, a través de la historia de dos familias, una anglo-sajona y otra chicana, pone en escena el combate entre dos relatos políticos: el primero, divulgado por el grupo social hegemónico luego de la anexión estadounidense de California en 1850; el otro, propalado por los chicanos que perseveran en recordar las exacciones y las humillaciones sufridas por ese pueblo en manos de los vencedores y tratan de construir una identidad –de *légender*, en términos Perrault, un pasado– que no se reduzca a la versión que el relato oficial propone de esta minoría.

²⁵En su artículo «*Breaking Bad*: un wéstern moderno en la construcción narrativa de la Nación latinoamericana», Cecilia Pita Alva nos sumerge a su vez en el corazón de la narrativa hegemónica estadounidense para mostrarnos la construcción mítica de una alteridad: los latinos. Los autores de la serie, en efecto, habrían recurrido a la epopeya por excelencia del nacimiento de aquella nación, el wéstern, para sustituir a los cowboys por los WASP y a los indios, o los bandidos, por los narcotraficantes mexicanos, representantes, aquí, del conjunto de los latinoamericanos. Y aunque esta serie se dedica a dismantelar el mito del «sueño americano», mostrando cómo un abnegado profesor de química termina convirtiéndose en narcotraficante sólo para llegar a cubrir sus elementales gastos médicos, no deja de proporcionarnos uno de los mejores ejemplos de narrativa «post-colonial».

²⁶Géneros épicos como el wéstern o el policial negro reaparecen también en las películas estudiadas por Pascale Thibaudeau en su artículo «L'invention de la guérilla antifranquiste par le cinéma espagnol des années 50 et 60». El lugar de los indios o los gánsteres sería ocupado ahora por los guerrilleros antifranquistas, y las películas, por supuesto, habrían formado parte de la propaganda política del régimen. Aunque Pascale Thibaudeau se opone a todas aquellas interpretaciones que trataron de exhumar una solapada crítica a la dictadura en esas ficciones cinematográficas, muestra que por el solo hecho de aludir a ese fenómeno de contrainsurgencia silenciado durante años por los medios oficiales, estas películas abrieron una brecha en la narración hegemónica, lo suficientemente importante como para que se filtraran por ella los relatos de la memoria popular.

²⁷Por último, mi artículo «Cuando contar es hacer: la invención de los pueblos hispanoamericanos» aborda un problema semejante: remontándose a los orígenes un mito político surgido durante las revoluciones de la independencia, trata de demostrar que esta fábula política terminaría convirtiéndose en la epopeya hegemónica de las nuevas naciones hispanoamericanas. Si esto es así, o si cada vez que los integrantes de las repúblicas hispanoamericanas dicen, como tales, *nosotros*, están reactivando el mito de la identidad nacional, entonces esta debería encontrarse incluso dos siglos más tarde. Y es lo que tratamos de demostrar a través del análisis de las declaraciones de dos grupos revolucionarios de finales del siglo xx.

²⁸Para terminar, sólo me queda agradecerle a Pascale Peyraga por su invaluable ayuda y su siempre escrupuloso trabajo de edición, a los anónimos evaluadores de *Líneas* por haber contribuido a mejorar la

calidad de estas producciones, a los propios colaboradores por sus valiosas contribuciones y a los lectores por haber tenido la curiosidad hacer clic sobre el enlace para consultar este número de la revista.

Notes

1 *República*, 395c

2 *República*, 377c.

3 *Ibid.*

4 *República*, 621d.

5 Giambattista Vico, *La scienza nuova*, Bari: Laterza & figli, 1911, p. 351.

6 *Ibid.*, p. 352.

7 *Ibid.*

8 Eugène Lerminier, *Introduction générale à l'histoire du droit*, Paris: Alexandre Mesnier, 1829, p. 10.

9 *Op. cit.*, p. 388.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Félix Weinberg, *El Salón Literario de 1837*, Buenos Aires: Hachette, 1977, p. 148.

13 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Hachette, 1999.

14 Jacques Rancière, *La chair des mots*, Paris: Galilée, 1998, p. 87-114.

15 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris: Minit, p. 196-197.

16 Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris: France Loisirs, 1990, p. 38.

17 *Ibid.*, p. 46.

18 Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris: Gallimard, p. 427.

19 José Mariátegui, «El Hombre y el Mito», in: *El alma matinal*, Lima: Amauta, 1971, p. 22.

20 Antonio Gramsci, *El príncipe moderno*, Madrid: Nueva Visión, 1980, p. 154.

21 *Ibid.*, p. 13.

Pour citer ce document

Dardo SCAVINO, «Introducción», *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral, 8/ Juillet 2016 - Incarner les fictions dans le monde hispanique, mis à jour le : 29/04/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/1903>.

Quelques mots à propos de : [Dardo Scavino](#)

Dardo Scavino es profesor de literatura y civilización hispanoamericana. Autor, entre otros, de *Barcos sobre la pampa. Las formas de la guerra en Sarmiento* (1993), *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* (2010), *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012) y *Las fuentes de la juventud. Genealogía de una devoción moderna* (2015).

DARDO SCAVINO - UNIV PAU & PAYS ADOUR, LANGUES, LITTERATURES ET CIVILISATIONS DE L'ARC ATLANTIQUE-EFM, EA1925, 64000 PAU, FRANCE

http://arc-atlantique.univ-pau.fr/live/m/p/scavino_dardo