



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PARA QUÉ SIRVEN
PAUL RICOEUR Y OTROS
EN CRÍTICA Y CREACIÓN LITERARIAS

Tesis

que para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS

presenta

EDUARDO CASAR GONZÁLEZ



FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM

Enero del 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria:

yo no habría escrito esta tesis

sin la insistencia de **Alma Velasco,**

así es que se la dedico y, al mismo tiempo,

la hago corresponsable de todos

los errores que contenga.

Agradecimientos:

A Francoise Perus, mi mejor maestra.

A Luz Aurora Pimentel.

A Ignacio Díaz Ruiz.

A Vicente Quirarte.

A Evodio Escalante.

A Mario J. Valdés.

“Como lo ha expresado un autor,
la metáfora es un idilio
con un nuevo compañero que se resiste
a la vez que cede”

Ricoeur

“No lo saben, pero lo hacen”

Marx

INDICE

Introducción. 6

I La vastedad de la obra de Ricoeur. 22

II *Teoría de la interpretación.* 30

III *La metáfora viva.* 66

IV *Tiempo y narración.* 109

V Textos independientes. 134

VI Crítica literaria. 146

VII Ejemplificando con “Muerte sin fin”. 162

VIII Creación literaria. 183

Conclusiones. 214

Apéndices. 216

Bibliografía. 231

INTRODUCCIÓN.

La reflexión teórica acerca de la literatura la aborda y borda desde ángulos diversos y la toca en partes diferentes, y en distintas zonas; por ejemplo, la narratología que abarca los géneros narrativos dejando de lado la poesía aunque examine algunos procedimientos tradicionalmente poéticos a los que recurre el relato; o el estructuralismo, que se aproxima a la obra literaria desde la noción más universal y amplia de estructura; o la visión psicoanalítica que en buena medida concibe al texto como síntoma de la psíquica oscuridad aclarable del autor o de los personajes. Por supuesto que ninguno de los enfoques se reduce a estos enunciados esquemáticos y aun el más supuestamente mecánico (como el de Taine, por ejemplo) está lleno de matices. Para decirlo en tésitura de moraleja: *El arte y la vida social*, de Plejanov, no es como lo pintan la mayoría de sus detractores.

Concibo a la teoría literaria como el conjunto de las perspectivas y niveles de conocimiento de la literatura. En cada uno de ellos se afinan nociones, se construyen conceptos y se enhebran categorías que pueden operar como indicadores eficaces para la crítica literaria.

Todos somos críticos literarios. Opinamos si una obra es buena o mala, medio buena o más o menos mala en equis y zeta aspectos; opinamos matizadamente o acompañando

nuestro juicio con un puñetazo en la mesa, o en la cara del otro si amanecemos con un bajo nivel de tolerancia.

Todos somos críticos literarios, y eso está muy bien. Lo que sucede es que muchas veces no tenemos lo suficientemente claras las nociones sobre las cuales estamos asentando nuestro juicio. Apenas comenzamos a pensarlas un poco y el suelo bajo nuestros pies se vuelve arena y la arena se vuelve movediza.

La teoría literaria le proporciona un andamiaje a nuestra crítica: la ubica, la sostiene, la potencia. Un ejemplo negativo es el de la confusión, o fusión, entre nuestro juicio y nuestro gusto: frecuentemente, como respuesta a la pregunta ¿cómo está la novela?, la respuesta es muy bien, a mí sí me gustó; casi nunca oímos “muy mal, a mí sí me gustó”, o “es muy buena y me produjo una repugnancia de la que todavía no alcanzo a reponerme”.

Queremos que nos gusten cosas que consideramos buenas, eso nos enaltece, sí, pero distorsiona la relación entre teoría y gusto. No hay que desechar el gusto, la mera preferencia injustificada racionalmente o que no puede reconstruir racionalmente, paso a paso, los avatares de su edificación. Lo que hay que hacer es que la teoría literaria reflexione sobre las relaciones entre juicio y gusto; que deje, en el diseño de su concatenación conceptual, un espacio para el mero gusto inexplicable, para el gusto porque sí; que explique su derecho a la existencia y señale su inevitabilidad, gemela de su legitimidad.

Habría que proporcionarle bases al espectador para que no se sienta como si fuera un monstruo al que le fascinan las cosas malas. Ubicar las relatividades y relaciones entre ambos conceptos deja inmaculada la ética del espectador, actitud sana y amable.

Puede concebirse, pues, a la teoría literaria como la reflexión teórica cuyo objeto es la literatura, esa entidad abstracta. La teoría delimita los contornos, la naturaleza, la función de la literatura, examina el carácter histórico de su desenvolvimiento y especula sobre sus posibilidades, su destino, su ser mismo. El objeto de la crítica literaria, en cambio, es concreto: enfoca una determinada obra literaria. La teoría literaria contribuye a elucidar los conceptos con los cuales juzgamos y con ello posibilita una crítica a conciencia o fundamenta nuestras formulaciones críticas. Los conceptos construidos en el nivel de la teoría abren vías para ver en una obra literaria: para saber qué criticar. Abren preguntas que sin ellos no estarían en la obra ni ocurrirían en nuestra curiosidad lectora.

A la teoría literaria le basta con establecer esos conceptos y relacionarlos entre sí de manera coherente. Pero estos conceptos no se “aplican”, no se bajan simplemente del plano teórico al texto, porque entonces sólo dogmatizan la apreciación. La crítica, en función de una determinada obra, los desenvuelve, desarrolla los que necesita a partir de su acercamiento a una obra específica y, en cierto sentido, los devuelve a la teoría, enriquecidos porque ya han tomado ejemplo (como los hijos pródigos), ya han servido para multiplicar las significaciones de una obra y para rehacer su legibilidad de manera novedosa, desde la óptica de una sensibilidad peculiar.

La teoría literaria, sin embargo, no le resulta muy simpática a mucha gente porque su entramado está hecho con las desagradables líneas de la razón, a las que hay que entender y no solamente sentir. Si la literatura es bienvenida por la manera cómo nos acaricia y nos acuna, por el placer que nos prodiga, por sus frotamientos con nuestra sensibilidad que se despierta o nuestra emotividad que, ahora sí, parece que quiere llorar, ¿para qué usar el tiempo de lectura en cosas teóricas que son dificultosas y son ásperas?... Ay, se tarda uno mucho en su lectura y parece que nunca se terminan, además de que su resistencia a la inteligibilidad inmediata vulnera la autoestima. Si existe la piel y sus distintos grados de humedad ¿para qué entretenerse en el estudio de un sistema nervioso invisible aunque éste sea el que dirige la intensidad y el orden de las sudoraciones?

Pobre teoría, convengamos en que no es muy apreciada. Y entonces se asimilan nociones teóricas de la lectura de críticas literarias distintas, y a veces distantes, sueltas.

Lo cual, por cierto, no es algo negativo. En el terreno de la crítica se pueden reunir en un solo haz enfoques teóricos disímboles, que en su nivel propio, el de la teoría literaria, podrían ser excluyentes entre sí. Una obra literaria específica puede convocar, para su resignificación crítica, el concurso de esfuerzos conceptuales sistematizados de manera diversa por los enfoques teóricos. El eclecticismo, que en el terreno teórico puede no ser válido, en el terreno de la crítica literaria no hace daño.

No sólo en cuanto a los estudiosos o los estudiantes de literatura la teoría literaria resulta un problema, también lo es para los creadores. Existe la vaga pero arraigada idea

de que estudiar teoría literaria resulta dañino para la espontaneidad creativa; de que resta vigor y calidez; de que enfría la inventiva. Y seguramente será así si se concibe a la teoría literaria como una lista de recetas susceptibles de aplicación en el acto creativo.

Yo creo que no resta espontaneidad, pero insisto en que se trata de cómo cada escritor conciba el ejercicio teórico. Una estudiante de odontología que considere que sus conocimientos teóricos son susceptibles de aplicaciones directas puede perder concentración durante un beso amoroso por andar pensando en la relación entre dentina y glándulas sublinguales. Ojalá no sea el caso.

Pessoa señalaba que un poeta que sepa lo que son las coordenadas de Gauss tiene más posibilidades de hacer un buen poema de amor que uno que no lo sepa, no porque las coordenadas influyan directamente o porque el poema vaya a ser sobre ese tema, sino porque “Un poeta que se toma el trabajo de interesarse por un equívoco matemático tiene en sí el instinto de la curiosidad intelectual, y quien tiene en sí el instinto de la curiosidad intelectual recoge sin duda, en el transcurso de su experiencia de la vida, pormenores del amor y del sentimiento superiores a cuantos pueda recoger quien sólo sea capaz de interesarse por el curso normal de la vida que le afecta”¹.

La cita de Pessoa va más allá de la teoría literaria: se inserta en el instinto de curiosidad intelectual. Creo que hacia ese nivel debería tender el creador literario a la hora de acercarse a la teoría. Aspirando a más, a la curiosidad que lo lleve a estudiar biomecánica con la convicción de que todo lo que estudie o experimente en la vida es

¹ Pessoa, Fernando, *Sobre literatura y arte*, Alianza Editorial, España, 1987, p. 288.

materia prima de su literatura, podría evadir la tentación de aplicar sus conocimientos teóricos como recetas. Como señala Sánchez Vázquez en relación con la teoría del arte: “...al artista puede interesarle no por razones puramente teóricas sino en la medida en que contribuye a desplegar su capacidad creadora”².

Como profesor de la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM he atestiguado las dificultades de los estudiantes para asimilar problemas de teoría literaria, aun cuando invariablemente su discusión provoca apasionadas declaraciones de principios.

Así como en el acercamiento directo a las obras literarias se ha demostrado la conveniencia didáctica de comenzar por obras contemporáneas, más cercanas a la sensibilidad del lector, para luego ir hacia atrás en la cronología, en el campo de la reflexión teórica he constatado la eficacia de partir de la crítica literaria de obras concretas, para derivar a problemas más generales. Comenzar con éstos, mantenerse en ellos sin tocar obras literarias, resta animación o al menos merma el entusiasmo. Andando el tiempo se puede entrar directamente en discusiones teóricas: éstas, sin embargo, siempre deben allegarse ejemplos pertinentes

En la actualidad el pensamiento de varios teóricos es seguido con atención, ya que su obra abarca aspectos que no habían sido examinados o pensados antes y aportan al conocimiento de la literatura un notable enriquecimiento. Son los teóricos de moda; aunque no es muy correcto que el término moda se aplique en el ámbito del

² Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1992, p. 40

conocimiento, yo creo que sí se aplica en el sentido de que los problemas que ellos proponen están ahora (y no estaban antes, o no como problemas) en la subjetividad gremial, en la semiósfera intelectual: hablo de los pensadores de la teoría de la recepción y de la hermenéutica, y de esa *rara avis* que es Bajtin.

Dentro de ellos he elegido no sólo como columna vertebral sino como sistema óseo de estas reflexiones a Paul Ricoeur.

Mi propósito es responder a la pregunta ¿para qué sirve este pensador en crítica y creación literarias? “Sirve” suena a herramienta, a manipulación pragmática; y efectivamente hacia esa operatividad más a la mano es que quiero acercar las categorías que él mueve en un plano teórico.

En el esfuerzo por desbrozar, con esta perspectiva, sus obras, he encontrado que algunas de sus formulaciones resultan útiles en los talleres de creación literaria para pensar por qué sucede lo que sucede con determinados procesos y búsquedas creativas.

En éstos -en los talleres- el propósito no es obtener teóricos de la literatura sino hacedores de ella, así que muchas veces no se generaliza ni se practica una especulación que, indudablemente, abre caminos de creación más allá de los que sugiere una práctica apegada a lo inmediato.

Así, por un lado, para los estudiantes de literatura, la respuesta a la pregunta formulada vuelve practicable las nebulosas teóricas y, por otro, para los creadores literarios, abre caminos especulativos que amplían los horizontes de su creatividad.

Ricoeur nació en Francia en 1913 y murió en el 2005. Se trata de un pensador que incursiona (así, en presente, al margen de que esté muerto o no, porque podemos leerlo y escucharlo y discutir con él) en ámbitos muy distintos, en diversas disciplinas, aunque se le reconoce de manera inmediata como uno de los más importantes teóricos de la hermenéutica, junto con Hans-Georg Gadamer. Gran parte de su obra ha sido traducida al español; podemos encontrar en nuestra lengua más de veinte títulos que detallaré aparte.

Conocí a Ricoeur una mañana a través de la antología elaborada por Francoise Perus para el Instituto Mora con el título de *Historia y literatura*³; en ella se recogen dos fragmentos de *Tiempo y narración*: “Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica” (en donde se recarga el acento en la historia) y “Mundo del texto y mundo del lector” (donde el énfasis está en la literatura). La selección de este último texto para la antología citada es realmente afortunada, ya que en él Ricoeur expone problemas clave para la teoría y la creación literarias.

El punto de partida de Ricoeur es el siguiente: el discurso histórico representa un pasado que ha sucedido realmente, bien, entonces ¿cuál es el “pasado real” de la ficción? Una respuesta inmediata, casi un reflejo condicionado intelectual, sería: “la realidad”. Entra

³ Perus, Francoise, antología de textos *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1994.

aquí, pues, el problema del referente: la realidad, se supone, es el referente de la literatura. Sin embargo, hablar de “la realidad” ya es un problema: en el ámbito de la investigación histórica los hechos realmente sucedidos aparecen mediados por el discurso (“para diferenciarse de los de Letras, los historiadores dicen que hablan de hechos -comentaba una vez el Dr. Buxó- cuando en realidad también hablan de palabras”). Ricoeur pone en cuestión el concepto de realidad cuando se aplica al pasado: “la dimensión del pasado de una observación en el pasado no es observable sino memorable”⁴; es decir que pasa por un discurso.

Alfonso Mendiola, en *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, formula que la toma de Tenochtitlan no la estamos presenciando en el relato de Bernal Díaz: lo que tenemos enfrente al leer la *Historia verdadera...* es un relato construido a través de un modelo de tomas de ciudades, un modelo de sitios militares, extraído por Bernal Díaz de la toma de Jerusalem narrada por Flavio Josefo ⁵.

El concepto “ingenuo” de realidad (considerar que la realidad se ofrece sin mediaciones) tiene su correlato en el concepto igualmente ingenuo de “irrealidad” aplicado a las ficciones. Y es que la ficción revela y transforma, cambia la práctica cotidiana, incide en ella, esculpe comportamientos, maneras de reaccionar, posturas físicas incluso; las novelas provocan suicidios reales o, para no ser tan trágicos, se derraman llantos verdaderos cuando muere un personaje, más copiosos y convulsivos que los que suceden, a veces, cuando muere un pariente lejano (porque se han tejido lazos más significativos e intensos con el personaje que con el pariente).

⁴ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, tomo III, siglo xxi editores, México, 1996, p.864.

⁵ Mendiola, Alfonso, *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, Universidad Iberoamericana, México, 2 edición, 1995, p. 161

Según Ricoeur, para entender la experiencia que sucede con una obra de ficción que nos conmueve, es una exigencia “librarse” del vocabulario de la referencia: más bien modificarlo. ¿Por qué es un problema permanecer en ese vocabulario? Porque si lo hacemos, el valor de un texto y su importancia comienzan a medirse en función de su parecido con su referente, como si tuviera que haber una coincidencia entre el cuadro y la modelo, el lunar a once centímetros y medio de la areola izquierda, lo que se llama una “descripción fiel”.

Sin duda el problema de la referencia se puede entender mejor si hacemos una relación entre el texto literario y la pintura, y surge el tema de la pintura figurativa, aquella a la que “sólo le falta hablar”. Este es el problema de la definición del arte como reflejo de la realidad, que examina Adolfo Sánchez Vázquez con extraordinaria claridad, señalando el peligro de que esa definición lleve a privilegiar sobre cualquier otro al arte que guarde precisamente mayor fidelidad con aquello que refleja; Sánchez Vázquez extiende la problemática del reflejo hacia el terreno de la política cultural, y advierte sobre el peligro de instaurar una cultura normativa que coloque al realismo por encima de otras formas artísticas, en sentido estricto por encima de formas no realistas ⁶.

La inflexión que se da al “librarse del vocabulario de la referencia” es muy grande y tiene igualmente grandes consecuencias. Por ello hay que matizarla: lo positivo es desasirse de la noción rígida de “reflejo”, la cual constituye (valga el juego de palabras) un reflejo condicionado a la hora de la valoración artística inmediata y común. Lo

⁶ Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, tomo 1, Editorial Era, México, p. 168.

negativo sería cerrar la obra por dentro, por así decirlo; cancelar por completo sus vínculos referenciales, tanto en el momento de su creación como en el de su recepción; considerarla solamente en sí misma, sólo en tanto su dinámica interna y sus estructuras. Aisladamente, como si no hubiera un activo proceso de selección en las articulaciones referenciales en el caso de la creación y un activo proceso de selección, también en el caso de la lectura, cuando dejamos que algo nos afecte y cuando no podemos dejar que algo nos afecte. Existe, pues, interacción con el referente.

Ricoeur advierte sobre el peligro de establecer como ilusoria sólo por decreto metodológico toda consideración de la referencia. Advierte que hay que admitir la referencia extralingüística como parte del papel activo del mundo del texto en el mundo del lector.

La propuesta de Ricoeur es adoptar, como alternativa, el vocabulario de la aplicación, lo cual significa entrar en el terreno de la hermenéutica. ¿En qué sentido? En el de la pertenencia de este concepto a una de las fases, la última, del periplo hermenéutico que comienza por la comprensión, sigue por la explicación y culmina precisamente en la aplicación.

Este término, tomado por Ricoeur de la revalorización que hace de él Gadamer en *Verdad y método*, puede entenderse mejor si lo denominamos como “apropiación”: el momento en que el texto se convierte en un texto-para-uno-mismo: cuando, al ser ya parte de nosotros, nosotros ya somos otra cosa.

El texto, configurado de determinada manera, se ofrece como una superficie igual para todos; como algo igual que se desiguala, que en cierto sentido cambia en el momento de la lectura, porque cada quien lo lee de manera distinta. Ahí está, impreso en sus caracteres fijos el enunciado “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”. El hombre práctico lee tal vez fijándose más que nada en el verbo “puedo”: según su exaltación del momento y la opinión que tenga acerca de los poetas, va a reaccionar diciendo para sus adentros, en el caso de que el yo implícito lo haga identificarse, “¡claro que puedo!”, “claro que puedo pero no quiero”; o diciendo “claro que puede porque es lo único que puede”, en el caso de que lea o reconfigure ese “yo” como el de alguien ajeno.

La atención del lector puede dirigirse hacia cualquiera de los niveles de configuración del texto, por ejemplo hacia la sonoridad, y habrá cambios en la lectura si sabemos que el autor es Neruda o si sabemos que es el presidente de la República. Nuestro autor expone entonces las líneas de una fenomenología de la lectura. ¿Llegará a completarla?

Esa fenomenología está en el marco de la poética, en la medida en que es la composición la que rige la lectura, y fuera de ella, en cuanto que entran otros elementos en el trayecto de comunicación cuya culminación es el lector.

¿Para qué elucidar tantas metamorfosis? ¿Para qué tanto brinco teórico estando tan parejo el suelo de la “simple” lectura? Porque establecer esos matices abre el proceso y elimina equívocos, por ejemplo el de andar preguntándole a los autores qué quisieron decir. La respuesta que dan los autores, si es que intentan dar alguna en vez de cubrirse

con la enigmática seda oscura del misterio, no sirve de mucho; en la mayoría de los casos porque no saben bien lo que les pasa al escribir y porque en la intención que se haya tenido originalmente puede haber claves pero no elaborados esclarecimientos: éstos son, más bien, territorio de la crítica literaria. Los matices del proceso de lectura también eliminan equívocos en cuanto a la recepción: la obra aparece como una especie de partitura que es ejecutada de manera diferente por cada lector, sin que esta diferencia desemboque en un completo relativismo: podría hablarse de lecturas concretas que son más congruentes con el tipo de lectura que implícitamente demanda el texto.

Un tercer elemento es fundamental en lo que podríamos llamar la teoría literaria de Paul Ricoeur: su concepción de la metáfora.

La concibe como una disonancia semántica que, al ser percibida por el receptor, hace que éste deje de lado, durante un momento, el nivel de la referencia respecto a la realidad; esto es: la sensación de que el enunciado tiene un sentido literal. La *manera* del enunciado anuncia que su sentido no debe tomarse al pie de todas sus letras, sino en sentido metafórico. El sentido literal no desaparece porque de hecho está ahí, escrito, sino que establece una tensión con el sentido metafórico: del conflicto en el que se pone al receptor, del conflicto de interpretaciones (o literal o metafórico) nace precisamente la metáfora, a la cual, si sucede así, Ricoeur califica como “metáfora viva”.

Hay algo más audaz todavía en el pensamiento de Ricoeur: este planteamiento de la metáfora está, según él, en la base de toda la creación literaria. Concibe a la metáfora

como la categoría celular del proceso literario, a la manera como Marx concibe a la noción de mercancía como la célula del modo de producción capitalista.

Las consecuencias de esta formulación son interesantes, puesto que la ficción quedaría abarcada por ella; una novela sería algo así como una metáfora del mundo, la construcción de otro mundo, y habría, pues, que matizar, siguiendo esta base, la problemática del realismo, el problema de la representación de la realidad en la literatura.

La base común de la metáfora y la puesta-en-trama del relato es la innovación semántica, según Ricoeur. Esta idea fundamenta la relación entre los géneros y su enriquecimiento mutuo, que generalmente se deja de lado tanto en las nociones teóricas como en el ejercicio creativo.

En algunos puntos la problemática abierta por Ricoeur encuentra posibilidades de complementación con algunas ideas de Mijail Bajtin, o con las de otros teóricos de la hermenéutica, del marxismo, o de la recepción. Creo que esta tesis debe estar abierta al desarrollo de esas posibilidades, aun y cuando se centre en Ricoeur.

Mi tesis de licenciatura, *Sobre el significado de la estética de Lukács para la crítica literaria*, finalizaba con la idea de que las nociones de la teoría literaria no se pueden simplemente bajar a la crítica literaria. Era profesor de teoría literaria y para hacerme entender, o hacer que los alumnos entendieran las teorías de las que estaba hablando, tuve que allegarme ejemplos, encontrarlos o inventarlos. Algo semejante a la diferencia

entre ciencia pura y ciencia aplicada. ¿Para qué decir que el ser es lenguaje si el hecho de que lo sea, suponiendo que lo sea, no altera nada?, ¿si todo sigue igual en el terreno bajo de la lectura simple?

Para hacer caso omiso de esta pregunta comencé a dar clases de la rama de historia literaria: literatura iberoamericana del siglo XVIII, literatura mexicana del siglo XIX, y etc. Pero todas estas materias históricas tienen por fundamento criterios de teoría literaria, la selección, para nada natural, que va conformando el canon y sus conformidades. No se puede desarrollar un centímetro de una opinión sobre una obra literaria sin apelar a criterios generales, a conceptos sobre los que se erigen las opiniones, las más desenfadas, las más sueltas. Y, sin embargo, se rehuye el pensamiento teórico. Qué desastrosa escisión. Qué corte tan inútil. Cada vez que decimos que esta película no sirve nos basamos en una poética cinematográfica que permanece muda, debajo de la suela del zapato. Me impresiona la mano en la cintura con la que alguien descarta una obra literaria sin estar consciente de los supuestos en los que asienta el énfasis de su ademán descalificador.

Como su título lo indica, estas páginas, después de pasar revista a la obra de Ricoeur y de subrayar algunos problemas fundamentales de las dedicadas específicamente a la literatura, intentan alcanzar dos objetivos: establecer cuáles nociones resultan relevantes para la operatividad de la crítica literaria, y plantear en qué medida las nociones teóricas de Ricoeur pueden servir como tips para creadores literarios.

Mi trabajo pretende reproducir, en la medida de lo posible, la secuencia de exposición de las ideas del propio Ricoeur.

I LA VASTEDAD DE LA OBRA DE RICOEUR.

La obra de Paul Ricoeur es vasta y transdisciplinaria por abarcar distintas áreas del conocimiento. Como la hermenéutica, en la que se ubican los fundamentos de su pensamiento, está de moda, Ricoeur ha sido profusamente traducido y podemos encontrar en español, en México, los siguientes títulos (consigno las fechas de la edición en español accesible en nuestro país):

Freud: una interpretación de la cultura (1970),

La metáfora viva (1980),

El discurso de la acción (1981),

Finitud y culpabilidad (1982),

Historia y verdad (1990),

Amor y justicia (1993),

Teoría de la interpretación (1995),

Tiempo y narración (1995) ,

Crítica y convicción (1995, entrevistas con Azouvi y Launay),

Sí mismo como otro (1996),

Ideología y utopía (1997),

Autobiografía intelectual (1997),

Historia y narratividad (1999, recopilación de textos),

Lo justo (1999),

La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido (1999),

De otro modo (1999),

La naturaleza y la norma (2001, diálogo polémico con Jean-Pierre Changeux),

Del texto a la acción (2001, recopilación de textos),
Pensar la Biblia (en colaboración con André LaCocque, 2001),
La memoria, la historia, el olvido (2003),
El conflicto de las interpretaciones (2003),
Sobre la traducción (2005),
Caminos del reconocimiento (2006).

Es decir, veintitrés obras, la mayoría de las cuales ha sido concebida como exploración unitaria de una problemática. Psicoanálisis, historiografía, ética, política, antropología, religión, epistemología, literatura.

Su orden de publicación original es el siguiente:

Historia y verdad, 1955;
Finitud y culpabilidad, 1960;
Freud: una interpretación de la cultura, 1965;
El conflicto de las interpretaciones, 1969;
La metáfora viva, 1975;
Teoría de la interpretación, 1976;
El discurso de la acción, 1977;
Historia y narratividad, 1978-1988;
Tiempo y narración, 1984-1985;
Ideología y utopía, 1986;
Del texto a la acción, 1986;
Sí mismo como otro, 1990;
Amor y justicia, 1990;

De otro modo, 1991;
Autobiografía intelectual, 1995;
Lo justo, 1995;
Crítica y convicción, 1995;
La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido, 1996;
La naturaleza y la norma, 1998;
Pensar la Biblia, 1998;
La memoria, la historia y el olvido, 2000;
Sobre la traducción, 2004;
Caminos del reconocimiento, 2004.

La moda de la hermenéutica es semejante a la de la dialéctica de los 70s. Igual que ésta, se trata de una palabra elegante y esdrújula que suena a conocimiento sofisticado. Podría tomarse en su sentido más amplio como “interpretación”, y de ahí ir determinándola progresivamente, marcando sus diferenciaciones internas y la complejidad que indudablemente tiene más allá de la moda.

Por principio de cuentas el término quiere llamar la atención sobre la subjetividad, sobre el sujeto y, en el terreno de la teoría literaria, su oposición más inmediata estaría en las concepciones objetivistas del estructuralismo que afirman que “la obra es como es”. ¿Objetivistas vs. subjetivistas? Quién sabe. Porque no se trata, en ese retorno a la importancia del papel de la subjetividad, de disolver la objetividad, algo así como el “no hay hechos sino sólo interpretaciones”, que critica Ferraris⁷; se trata, eso sí, de reubicarla equilibradamente en su relación con el sujeto.

⁷Ferraris, Mauricio, *La hermenéutica*, Taurus, México, 2000, p. 25.

La utilización filosófica moderna de la hermenéutica tiene una larga historia que ha sido acotada incluso irónicamente por el antecitado Ferraris. Ricoeur la refiere a “las reglas requeridas para la interpretación de los documentos escritos de nuestra cultura”⁸.

Existe toda una polémica sobre la extensión del término hermenéutica y sobre sus modalidades como enfoque especial. Muchos de los textos sobre Ricoeur ocupan muchas páginas tratando de situarse en los campos que abarca su obra, y él mismo suele hacerlo en las introducciones de sus libros. Este trabajo se ubica en esa muchedumbre al intentar establecer caminos entre la hermenéutica de Ricoeur y la crítica y la creación de literatura.

Un punto decisivo, fundamental, de la hermenéutica de Ricoeur es que, para él, la finalidad de la hermenéutica es entender las diferencias; no llegar a una sola interpretación.

Hacia una teoría de la literatura.

¿Por qué una teoría de la metáfora como la de Ricoeur es útil en términos de crítica y creación literarias?

Porque se trata de una teoría abierta, que pone en el centro del problema el conflicto de interpretaciones y no pretende la última palabra en la polémica sobre la metáfora ni en cualquier otra polémica. Las descripciones técnicas de esta operación verbal (copesión de semas, combinatoria de sinécdoques, etc.) y su clasificación en la

⁸ Martínez Calvo, Tomás y Remedios Ávila crespó (eds), *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Antrophos, 1991, p. 77.

retórica, sirven para formalizar cierta dinámica, y eso es útil y necesario, pero no explican cómo adquiere sentido un enunciado metafórico. Cuando Ricoeur hace énfasis en el carácter creativo de la metáfora, sucede algo semejante a lo que pasa con la definición del arte de Sánchez Vázquez, quien coloca como rasgo definitorio del arte precisamente su carácter creativo y se preserva, así, de cerrar la definición ⁹. Si se fuera congruente con esa teoría, el crítico literario atenderá los argumentos basados en el texto para darle sentido a la felicidad de una expresión metafórica y, por su parte, el escritor no pretenderá aferrarse a la intencionalidad que atribuye a su enunciado metafórico, sino a la inevitabilidad de que el lector agregue otros sentidos a los que él se le han ocurrido.

La literatura es abordada de manera definida y constituye el centro de tres libros de Ricoeur: *La metáfora viva*, *Teoría de la interpretación* y *Tiempo y narración*.

1) En el primero formula su teoría de la metáfora, que es sumamente original. Como suele hacerlo, pasa revista a los pensadores que se han ocupado de la problemática que aborda, seleccionando aquellos que en su opinión han aportado algo nuevo a dicha problemática. Expone el pensamiento de los otros, destaca lo que considera acertado y explica sus desacuerdos. Eso hace que sus libros exhiban siempre, de una manera tan detallada que a veces parece irrelevante, el proceso que lleva a sus conclusiones.

Como la señalé, la importancia del planteamiento ricoeuriano rebasa los límites de la retórica de las operaciones verbales habituales de la poesía, porque extiende la dinámica del juego entre texto y referente también a la narrativa. Finalmente, va a considerar a la

⁹ Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, p. 152.

metáfora creativa como paradigma de la creatividad humana, yendo más allá de su puro valor literario.

En efecto, según Ricoeur, la teoría de la metáfora sirve de base a la ficción: también en el relato algo nos advierte que lo que estamos leyendo tiene otro sentido que desborda al sentido literal: desde el “érase una vez” nos instalamos en un territorio que intuimos como de otro mundo. Ese cuento no es puro cuento: alude a una realidad que sentimos como real. No nos interesa porque sea interesante de por sí sino porque cobra un valor adicional al meramente informativo: despliega sus connotaciones y por ellas nos embarcamos de manera personal en las crecientes corrientes del relato.

Así como en la doble cara (valor de uso y valor de cambio) que adquiere un objeto cuando se convierte en mercancía, se encierran las contradicciones que van a desplegarse en el modo capitalista de producir la vida social, así en la doble cara que adquiere un enunciado al ser percibido como metafórico, se encierran las que van a desplegarse en el sistema literario.

A Julián Sorel le pasó esto y estotro, de acuerdo, pero junto con eso se nos quiere decir también otra cosa. En nuestra interpretación de la novela se produce, como en una humilde metáfora bien hecha, un excedente de sentido.

Al decir que se nos quiere decir también otra cosa no me refiero a que el autor haya querido enviar un mensaje enterrado en la botella de la fábula sino a que, en la manera como ésta está escrita, se crea tal campo de evocación que el lector se encuentra en medio de un conflicto. Por ejemplo, en *Cien años de soledad*: el hecho literario es que

en Macondo Remedios puede irse a las alturas porque así pasan las cosas en esa geografía imaginaria; Remedios puede irse porque ya antes Úrsula ha sido avisada de la muerte de su hijo por un hilo de sangre que recorre el pueblo hasta llegar a ella. Pero el lector no sólo acusa el recibo de la información y dice “ah, Remedios vuela”, sino que se conflictúa y sabe que tal vez los macondianos pensaron que Remedios había volado solamente porque desapareció, o que creyeron que volaba porque estaban previamente convencidos de la ligereza que le daba su pureza proverbial y adjetivada, o porque el narrador es un gitano mentiroso, o porque es García Márquez, valga la redundancia. El conflicto de interpretaciones se mantiene en el aire y el lector no tiene la obligación de escoger una sola.

Pero además la metáfora está en la base de la narrativa porque al entrar en el mundo de la ficción tenemos que tener el sentido común, como diría Tomás Segovia¹⁰, de cambiar el nivel de referencia, si aceptamos continuar en el juego que el autor nos propone, ahí donde los caballos se mueven brincando dos y una, o tienen alas o torso humano. Así, este tipo de referencia (escindida), indispensable para pensar el mecanismo metafórico, se vuelve también un requisito para concebir al continente narrativo.

2) *Teoría de la interpretación* es un texto breve, 120 páginas de gran riqueza teórica. Toma al lenguaje en el mundo concreto de las interacciones entre texto y realidad, rebasando el ámbito puramente lingüístico, hasta abarcar los aspectos semánticos, sociales, culturales, las intencionalidades de los textos y sus interpretaciones. Aborda las relaciones entre oralidad y escritura insistiendo en la fijación del lenguaje como discurso que hace posible la actividad interpretativa. Establece las relaciones entre la

¹⁰ Segovia Tomás, en *Revista de la Universidad de México*, México, marzo del 2006.

metáfora y el símbolo. Expone de una manera concentrada y muy clara la teoría ricoeuriana de la metáfora, acentuando un elemento que funge como subtítulo de todo el libro: excedente de sentido.

3) *Tiempo y narración* es una obra gemela de *La metáfora viva* desde el punto de vista de su fundamento metodológico y de la concepción que Ricoeur enarbola sobre la naturaleza de la literatura. En ella se desarrollan y acentúan las afinidades entre la peculiar dinámica que vuelve viva a una metáfora y la que se desencadena en una narración.

¿Cómo expresar el apretado tejido de la complejidad del tiempo? Cuando entra en las especulaciones filosóficas suele convertirse en una enmudecida urdimbre de aporías. ¿Cómo desenmudecerla? Observando al tiempo cuando habla. Refigurándolo, reactuándolo, bajo la forma de las experiencias que ocurren en el mundo de la ficción.

Ricoeur examina la concepción filosófica del tiempo (sus principales aporías) y los dos grandes modos narrativos, la historia y la ficción, explicando minuciosamente sus determinaciones y entrecruzamientos.

II TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN.

Este libro, cuyo subtítulo es *Discurso y excedente de sentido*, resulta fundamental para entender sobre todo los diversos momentos que constituyen el arco interpretativo, los pasos de la actividad hermenéutica. La primera edición apareció en inglés en 1976, mientras que la primera de *La metáfora viva* apareció en francés en el 75. Para efectos de mi exposición decidí comenzar con *Teoría...*, por un lado porque condensa admirablemente el núcleo de la concepción ricoeuriana de la metáfora, pero, por otro, porque ubica este problema en el campo más vasto de la hermenéutica y creo que así Ricoeur, el hermeneuta, queda mejor visualizado. Uso, pues, este pequeño libro como si sus ideas fueran, aunque no lo son, los prolegómenos de *La metáfora viva*. Además, en términos didácticos es enormemente más sencillo introducir a Ricoeur por la vía apretada pero panorámica de esta *Teoría de la interpretación*.

La dialéctica de las relaciones entre comprensión y explicación será un factor fundamental de la teoría literaria de Ricoeur. Podríamos decir que comprensión y explicación afectan al lector normal y al crítico, diferenciándose ambos afectados solamente por la exigencias de precisión y de rigor, ya que el lector también explica su comprensión de una obra: cuenta a los demás la valoración que hace de ella y revela así, para usar un término fotográfico, la manera cómo ha sido afectado.

En el primer estudio del libro, **El lenguaje como discurso**, Ricoeur enfrenta la concepción estructural, lingüística, del lenguaje como sistema, a la del lenguaje como discurso, de manera semejante a la de Bajtin cuando opone el acto concreto de habla y la enunciación discursiva a la abstracción de la lengua.

Al fijar el foco de su atención en el discurso, Ricoeur ubica sus preocupaciones en el pedregoso y concreto terreno del hombre en el mundo, deslindándose de la consideración abstracta, sistemática y sincrónica del lenguaje. En cierta medida esto prepara las condiciones metodológicas de su consideración de la metáfora como enunciado y no como palabra, puesto que la metáfora, en su enfoque que opta por la tensión y no por la sustitución, ubica a la metáfora en la combinatoria que relaciona predicativamente al menos dos palabras.

Pero hay algo más en esa elección que tiene que ver con una concepción ontológica: para Ricoeur la literatura funciona más allá de las estructuras internas de su composición: éstas tienen sentido en relación con la realidad que les sirve de referente y no por ser un mecanismo autorregulado de simetrías, oposiciones y correspondencias.

Más allá de la palabra está el enunciado, un nombre y un verbo. “Solamente su unión produce un nexo predicativo, que puede ser llamado logos, discurso”¹¹.

Los postulados del modelo estructural son: a) aproximación sincrónica; b) la delimitación de un conjunto finito de entidades discretas; c) los significados derivan de las oposiciones; d) “todas las relaciones son inmanentes al sistema”¹². Así, “El lenguaje

¹¹ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, siglo xxi editores, 2 edición, 1998, p. 15.

¹² *Ibidem*, p. 20.

ya no aparece como la mediación entre mentes y cosas. Constituye un mundo en sí mismo, dentro del cual cada elemento sólo se refiere a elementos del mismo sistema”¹³.

A la hora de ir construyendo su enfoque sobre el lenguaje Saussure construye también un modelo (el estructuralista) que excede al lenguaje: a partir de su concepción de la lengua como un sistema de signos y de su elucidación del signo (significante-significado), establece que “Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (...) La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general”¹⁴.

A esta altura está ya plenamente en escena el enemigo favorito de Ricoeur: el estructuralismo. Uso este calificativo para acentuar que nuestro autor establece siempre, primero, las aportaciones y alcances del estructuralismo, y luego la diferencia respecto de su propio pensamiento, y lo hace gozosamente. De manera semejante a Cervantes, a quien según Sergio Fernández todos le simpatizaban, Ricoeur encuentra en su deslinde del estructuralismo una siempre fecunda fuente de complementariedades. Desestima las posiciones extremas y opta por la controversia siempre con vistas a convertir a los adversarios en complementarios compañeros de viaje.

Es el caso con el enfoque estructuralista, al que más atención le dedica y con el que establece un diálogo más enriquecedor. Desde sus análisis de hermenéutica bíblica (en los cuales es, por cierto, donde como veremos procede con mayor cercanía a un crítico

¹³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴ Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, Buenos Aires, 9 edición, 1991, p. 60.

literario formal) hasta sus reflexiones sobre literatura contemporánea, Ricoeur insiste en la necesidad de fijar el texto.

El enfoque estructural describe el esqueleto del texto, el esquema de las correlaciones internas que lo sostienen, y este paso es necesario, aunque no sea suficiente. Glosando el modelo estructural, Ricoeur señala: “una aproximación sincrónica debe preceder a cualquier aproximación diacrónica, porque los sistemas son más inteligibles que los cambios (...) Este primer postulado expresa el surgimiento de un nuevo tipo de inteligibilidad directamente opuesto al historicismo del siglo xix”¹⁵.

La fundamentación del discurso avanza examinando la noción de oración como una entidad concreta que apunta hacia el carácter relacional de la dimensión literaria. Hace corresponder la distinción entre semiótica y semántica a signo y oración, respectivamente, enfatizando que la oración no es solamente un agregado de palabras y éstas una suma de fonemas, sino que constituye una unidad nueva. La distinción metodológica entre semiótica y semántica será, así, según Ricoeur, “la clave para abordar el problema total del lenguaje”¹⁶.

De acuerdo: la oración no es solamente la suma de sus (palabras) partes: es algo más, una nueva entidad. Y bien: ¿cuál es la necesidad de establecer esta especificidad de la oración? Determinar que el enunciado no puede mantenerse en el interior de la propuesta estructural sino que la desborda. La metáfora no muestra toda la plenitud de su naturaleza, su incisividad vital, si permanece en el terreno descriptivo de la semiótica, en el cual puede desnudarse su forma, pero no su sentido.

¹⁵ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, op.cit., p. 19.

¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

Para matizar la diferencia entre semántica y semiótica, Ricoeur examina la manera como ocurre en el discurso la dialéctica entre el acontecimiento y el sentido. Afirma la existencia concreta del discurso en oposición a la existencia virtual del sistema: “el discurso es el acontecimiento del lenguaje”¹⁷. La existencia del discurso es de tal índole que puede ser incluso traducido a otro idioma y sigue conservando una identidad propia; su carácter, por lo tanto, no es efímero. La oración, como célula del discurso, posee un carácter predicativo que designa un tipo de cualidad, algo, en ese sentido, universal (identificable y general) que se predica de un sujeto singular: se trata de una estructura sintética, y no analítica.

La dialéctica a la que se refiere Ricoeur entre acontecimiento y sentido debe entenderse como la superación del acontecer del discurso al ser comprendido su sentido, y de esta manera permanecer, fijarse, más allá de que ya haya sucedido. Leemos, y en el acto de lectura actualizamos al texto; al dejar de leer, el discurso deja de ser un acontecimiento, deja de acontecer pero permanece al ser comprendido como significado.

En su búsqueda de terrenalidad para el discurso Ricoeur no va a dejar fuera al sujeto que lo construye. Cuando dice una “lingüística del discurso” y la llama semántica para diferenciarla de lo que podríamos denominar una lingüística del sistema, o del código, se ve todo lo que debe al pensamiento heideggeriano que se empeña en restituirle su carácter concreto a los términos filosóficos abstractos (una batalla en la que otro eslabón es el Gabriel Marcel de *Los hombres contra lo humano*).

¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

¿Cómo integrar al sujeto a la problemática del acontecimiento y el sentido manteniéndose en los términos del discurso, sin postular simplemente la perogrullada de que alguien piensa el discurso, de que alguien lo escribe?

Es el propio discurso el que hace referencia al interlocutor: el yo de una proposición “Tiene un nuevo significado cada vez que se usa y cada vez que se refiere a un sujeto singular”¹⁸. Se construye, cada vez, en el discurso, la existencia de la persona que lo emite, lo que ha dado pie a las frases de que los autores están vivos en sus obras aunque hayan muerto, como en el famoso soneto que Quevedo (que ya murió y que) escribió desde la torre: “vivo en conversación con los difuntos/ y escucho con mis ojos a los muertos”.

“Las lenguas no hablan, las personas sí”¹⁹. El sistema es mudo; el código necesita de la concreta existencia del discurso para verificarse.

La clasificación de los actos de habla de J.L. Austin funciona como otra vertiente de la afirmación del carácter concreto del discurso: al decir algo (locutivo) se hace algo (illocutivo) que produce efectos en alguien (perlocutivo). La intención del interlocutor no se “atribuye” simplemente, sino que está estructurada en cierta gramática: en el illocutivo “el verbo debe estar en primera persona del indicativo”²⁰.

Ricoeur propone lo que él llama acto interlocutivo para acentuar la naturaleza esencialmente comunicativa del discurso, el hecho de estar dirigido a alguien, porque aun en el monólogo, por más interior que sea, hay un diálogo con uno mismo. Añade:

¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 28.

“Para el lingüista la comunicación es un hecho, incluso uno muy obvio. Pero para una investigación existencial, la comunicación es un enigma, incluso una maravilla”²¹.

Otra vez Heidegger. Y la necesidad de que el fenómeno discursivo descansa en la temperatura de la persona concreta, la que sí habla. La estructura dialógica del discurso es una huella de superación de la soledad humana (no en tanto que aislamiento ermitaño sino en tanto la afamada imposibilidad de transferir una experiencia personal a otro) y esto aparece nuevamente en la dialéctica del acontecimiento y el sentido, ya antes mencionada. Aquí hay una de las observaciones más bellas de nuestro teórico Ricoeur:

“Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir de pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir de pensamiento. Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como fue experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro”²².

Y este milagro sucede en el territorio del discurso. Habría que pensar cómo sucede y multiplica su milagrosidad en la poesía, que precisamente es para eso: para comunicar lo que no puede ser comunicado, lo famoso inefable, que explicado sobre esta veta adquiere una contundencia apasionante.

Limitándome sólo a lo que alude la cita de Ricoeur, esto es: a la transferencia de una experiencia por su significado, habría que argumentar que las dimensiones que pone en

²¹ *Ibidem*, p. 29.

²² *Ibidem*, p. 30.

juego el manejo poético del lenguaje, y precisamente ese juego, hacen que la experiencia de lectura de un texto poético sea la que más cercanamente puede asistir a la intensidad que cimbra a la experiencia originaria. El texto poético construye y propone una materia verbal que integra y alcanza lo sensible, lo emotivo, lo sentimental y lo intelectual que constituyen la experiencia viva, hasta el punto de ser capaz de transmitir aquello que no puede ser dicho, o que no podría descubrirse de otra manera, es decir que por su capacidad evocativa apunta a regiones no precisadas, borrosas si se quiere, pero que dan la certeza sensible que quiere transmitirse. En una experiencia con hongos alucinógenos, por ejemplo, se puede ver cómo las nervaduras de las hojas del bosque parecen hincharse y se van poco a poco haciendo translúcidas, se alcanza a ver a la savia diminuta y de un verde clarísimo ascender lamiendo capilarmente las paredes internas de la hidrografía simétrica que vertebra a la planta. Esto, claro, a condición de que la experiencia sea construida con ciertos elementos poéticos que le den la consistencia de una revelación original. Si el mensaje, en cambio, solamente dice que la experiencia sensible fue formidable, aunque jure que palabra que fue increíble, estaremos enterados de lo que significó para el sujeto en términos de su asombro y de su exaltación, pero no podremos tocar ni sentir esa lenta experiencia alucinante.

El milagro de la comunicación ocurre multiplicado cuando el escritor articula las dimensiones poéticas de un discurso que narra un parto y el discurso jadea, cobra ritmos repetidos y los rompe, sufre ciertas fisuras, se le secan las palatales y despierta en el receptor algo más que el acuse del significado recibido.

Esto no altera “la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como lo fue”²³ . Pero la alivia.

Al problematizar la relación entre acto locutivo y acto ilocutivo, Ricoeur matiza y en cierta medida fractura la incomunicabilidad introduciendo la noción de diálogo. Ensancha la de acontecimiento para plantear que en él cabe la de acontecer dialógico.

Otro elemento concurre para cerrar la polisemia de un discurso que corriera el riesgo de dispersarse: el contexto. Lo dialógico contextualiza y “Lo contextual es lo dialógico”²⁴. Pero ¿no estábamos en el territorio del discurso escrito? Sucede que hay, entonces, un desplazamiento hacia las fronteras de lo oral y lo escrito.

Manteniéndonos en el discurso escrito: lo que aporta el juego de las dimensiones (poetizables, ya que lo son cuando entran adecuadamente en juego) del lenguaje, es, en cierto sentido, un contexto, la figuración de otro lenguaje que le estaba haciendo falta al texto. En un texto narrativo -de ficción narrativa, quiero decir- se emplean todos estos recursos para que se actúe lo que se dice; y quien los actúa es el personaje. Pero no se trata solamente de esos elementos que funcionan como las indicaciones de los dramaturgos para que el actor (o lector) los realice: cuando el enfoque poético logra más es cuando la combinación de los elementos habituales (y no estos elementos “extras”) ofrece a quien la reciba las certezas que se necesitan para (re)vivir la experiencia.

Más adelante, en el segundo estudio de este libro, Ricoeur enfrentará las diferencias entre lo oral y lo escrito, pero antes quisiera detenerme para anotar que la narración oral

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem*, p. 31

no es sólo narración verbal: es también narración con otros lenguajes, muchos otros lenguajes, que forman el contexto vivo: un contexto que se mueve, que está atento incluso a la envolvente sensación que resulta de la temperatura circundante, no es lo mismo escuchar un relato frente a una chimenea que en una soleada playa al mediodía. Sí: el dialogismo de lo contextual se establece, primero que nada, con el propio narrador que advierte las condiciones en las que narra (advierte las preguntas mudas) y responde a ellas. El recurso oral del volumen de la voz, por ejemplo, puede encontrar un equivalente textual en el aumento del tamaño de la letra, en el uso de negritas o de signos de admiración (los que Ricoeur llama “signos distintivos suplementarios”). Son equivalentes, pero no dan el mismo efecto, como sucede cuando se hace una traducción de un poema marcadamente melódico a otra lengua. Más allá de esos equivalentes ya prefigurados (herramientas hechas precisamente para eso) el narrador textual configura nuevos equivalentes dados por una manera peculiar de combinar los recursos textuales. Este tipo de equivalentes tiene que inventarse para cada caso específico: las aliteraciones, los paralogismos, las simetrías, las regularidades o irregularidades rítmicas, despliegan un mundo que afecta no solamente al intelecto sino, simultáneamente, a los sentidos, los sentimientos y las emotividades.

Interviene aquí la intencionalidad (lo noético), tomada de Husserl. Lo importante es que dicha intencionalidad tiene que manifestarse en la cadena textual. Para pensar en ello conviene tener en cuenta lo que sucede cuando leemos un texto mal redactado pero advertimos lo que su autor quiere decirnos aunque no lo diga. ¿Cómo podemos lograr tal proeza? Por retazos, por indicios que tienden-hacia, aunque no completen su desembocadura. El lector deduce el sentido que el texto quería proponer y no alcanzó a proponer por completo.

Pues bien: en el manejo literario de un texto esta propuesta indicial se realiza deliberadamente. La intención de comunicabilidad se refuerza creando sentidos implícitos por debajo de los explícitos, trabajando no sólo con la cara habitual de las palabras sino, mediante su combinación, con sus bordes y sus tropiezos: no sólo, pues, con sus regularidades sino también con sus irregularidades.

Dice Ricoeur que “Lo noético es el alma del discurso como diálogo”²⁵. Habría, pues, que pensar lo que sucede en el diálogo oral: en éste la imprecisión de los enunciados es un elemento constitutivo, positivo, estructurante. La absoluta precisión enunciativa no dejaría espacio, en el diálogo cara a cara de la oralidad, para que surgiera y participara todo el repertorio del cuerpo que quiere decir y dice muchas cosas, que refuta al desviar la mirada lo que las palabras dicen, que termina con un gesto defensivo de la mano lo que el enunciado no pudo concluir con un punto final.

En la noción de lo noético se clausura la viabilidad de un lenguaje cerrado, que funcionara para uso exclusivo del autor del enunciado: por su propia naturaleza un lenguaje va de alguien hacia alguien, va hacia afuera: “...el lenguaje es en sí el proceso por el cual la experiencia privada se hace pública”²⁶.

Exploremos: “Querer decir es lo que el hablante hace”. ¿Por qué es necesaria la poesía? Porque lo que se quiere decir es otra cosa que no puede decirse con el lenguaje llano de todos los días, con “el roman paladino con que suele el pueblo hablar a su vecino”. Y entonces es necesario inventar un medio de expresión que con su complejidad o su otra

²⁵ *Ibidem*, p. 32.

²⁶ *Ibidem*, p. 33.

dirección, su telaraña irradiación, sí abarque necesidades, pensamiento, sentires o escenario más complejos. Un lenguaje con orografía. Pero Ricoeur siempre vuelve al texto, para no empantanarse en el psicologismo de las intencionalidades, y completa su enunciado: “Pero es también lo que la oración hace”²⁷.

Apuntando hacia el proceso creativo es buen momento para señalar que a veces el autor de un texto literario no sabe por completo qué quiere decir; más bien: casi nunca el autor sabe por completo qué quiere decir. Y lo va descubriendo en el proceso de configuración o escritura: porque el lenguaje quiere decir (inevitablemente) cuando ya se ha plasmado, y el autor, leyéndolo (leyéndose), se guía por aquél.

A estas alturas Ricoeur vuelve a introducir el problema de la referencia, la dialéctica entre significado y referencia. Basándose en la distinción de Frege, “El qué del discurso es su significado, el acerca de qué, su referencia”²⁸, postula que la referencia aparece a nivel de oración, es decir cuando algo se predica no solamente a nivel de palabra. El lenguaje se dirige más allá de sí mismo (de la pura estructura de sus oposiciones binarias) cuando entra en juego la referencia, que sólo entra plenamente con la oración.

En la dialéctica entre significado y referencia se determina la relación entre el lenguaje y el ser en el mundo. La formulación heideggeriana de que estamos en el lenguaje no identifica al lenguaje y al mundo. “El lenguaje no es un mundo propio. Ni siquiera es un mundo”²⁹, dice Ricoeur. La condición ontológica de la referencia ocurre, ella sí, porque “presuponemos la existencia de cosas singulares que identificamos”³⁰.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem*, p. 34.

³⁰ *Ibidem*, p. 35.

El de la referencia es un problema que se complica con las entidades de ficción, con los personajes literarios. Nunca deja de asombrarme, ya lo he dicho, el hecho de que a veces lloremos más la muerte de un personaje de ficción que la de una persona real (y es porque el primero se ha vuelto más significativo, sí, pero no deja de ser impresionante). Aquí Ricoeur solamente apunta el problema.

El planteamiento de la referencia le sirve, a estas alturas, para hacer una distinción entre la semántica, que contemplaría la referencia, incorporaría al mundo y, por lo tanto, trascendería al lenguaje, y la semiótica, que puede desenvolverse desenfadadamente en un sentido inmanente.

Más allá hay también implicaciones hermenéuticas: Ricoeur se deslinda de la hermenéutica romántica o psicologizante, cuya máxima puede ser “comprender al autor mejor de lo que él se comprendía a sí mismo”, y, por lo tanto, orientada al autor, y el análisis estructural; ambos, al decir de Ricoeur, unilaterales.

Ya he señalado antes que, como buen filósofo, Ricoeur se preocupa, en cada paso que da, por deslindar metodológicamente el terreno que está pisando (los dominios) y por determinar constantemente la perspectiva hermenéutica que está construyendo en el proceso de su exposición. “Sin una investigación específica de la escritura, una teoría del discurso no es aún una teoría del texto”³¹, y por ello su siguiente estudio examina las relaciones entre habla y escritura.

³¹ *Ibidem*, p. 37.

Dos puntos quedan gravitando sobre mis propósitos y para mis propósitos: habría que extender esa investigación de la escritura hacia la literatura, hacia una exploración de esa escritura específica. Y habría que ver el problema de la condición ontológica de la referencia en el discurso de ficción. Dos hermosos problemas, que de alguna manera Ricoeur encarará en sus libros mayores.

Habla y escritura es el título del segundo estudio del libro. Al pasar del habla a la escritura el factor donde se advierte un mayor cambio es el medio, ya que en el texto ocurre una fijación que no ocurre en la voz. Pero el problema no se agota en la fijación, que es la fijación del discurso. Con la invención de la escritura ocurren nuevas transformaciones sociales, políticas y culturales.

La escritura “no es meramente la fijación de un discurso oral previo” .La escritura fija directamente un sentido para la lectura. Ricoeur examina los cambios que ocurren en los otros factores del esquema comunicativo de Jakobson a la hora de la escritura. Primeramente cambia la relación del mensaje con el “hablante”, y, de igual manera, en el extremo opuesto, la del mensaje con el “oyente”, porque ha entrado un nuevo elemento, decisivo, que es la lectura.

Ahora, en la escritura, la intención del autor y el sentido del texto no coinciden. “La inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiere decir y lo que el texto significa”³².

³² *Ibidem*, pp. 42-43.

Esto tiene consecuencias de alcance tanto para la crítica literaria como para la creación literaria. Por un lado, pone en otro lugar o desplaza la importancia que habitualmente se le concede a las declaraciones del autor sobre las intenciones de su escritura, que en nuestros tiempos son moneda corriente, ya que los medios suelen recurrir al autor, y no sólo al literario sino al de cualquier manifestación artística, para “aclarar” lo que quiso decir, aun cuando su texto sea descaradamente explícito. Por un lado se trata de un resabio de la hermenéutica romántica, que se muere por hacer coincidir el resultado objetivo con la intención necesariamente subjetiva del autor, y que lo hace porque al asombrarse ante la obra piensa que su autor es un superdotado, una especie de ser superior.

No es por molestar a los creyentes pero eso se asemeja a lo que sucede con quienes al contemplar la simetrías y los impresionantes detalles de las dinámicas y mecanismos con los que funciona la naturaleza, se sienten en la obligación de atribuírselos a un poder superior a la media capacidad artesanal de los mortales.

Sin embargo, si bien Ricoeur se opone a la “falacia intencional” que pretende explicar al texto por la intención del autor, también se opone a lo que él llama “la falacia del texto absoluto”³³, en la que el texto aparece casi como si fuera una entidad sin autor.

Del lado del receptor (oyente en el habla y lector en el texto) también ocurren cambios con la escritura. Ricoeur destaca la universalización del público³⁴, su subsumión en la generalidad, la pérdida del rostro concreto imbuido de afectividad que reacciona ante el mensaje en el habla y que, precisamente con esas reacciones, “habla” al habla y la va

³³*Ibidem*, p. 43.

³⁴*Ibidem*, p. 44.

modificando en el transcurso del diálogo sonoro. Dicha universalidad, sin embargo, está acotada social e históricamente: el público del texto no son todos: es un público determinado por el texto que, en esa medida, “crea” su destinatario.

En cuanto al código la relación también sufre modificaciones importantes con el advenimiento textual. En este ámbito es donde cabe el problema de los géneros. Con una idea muy sugerente los delimita Ricoeur: los géneros “son al discurso lo que la gramática generativa es a la gramaticalidad de las oraciones individuales”³⁵. ¿Cómo podemos entender esto? Aventuro una vía: cada género representa cierta generalización de rasgos comunes de escritura: una novela se parece más a otra novela que a un poema; y, pese a las transformaciones que sufra el género, pese a sus más radicales innovaciones, parece que cada obra refundara las constantes del género en el que se inscribe: re-funda, las instaure de otra manera. En los rasgos recurrentes se expresa una actitud del escritor frente a su mundo escrito, una cierta distancia, un ángulo, una manera de encarar el lenguaje: una tendencia, para que sea posible la innovación. ¿Se podría hablar de leyes de un género literario? Sí, siempre y cuando se conciban como leyes violables. En las poéticas prescriptivas se tiende a la inamovilidad de la receta. Curiosamente, salvo en los casos de formas poéticas fijas (cuántos versos debe tener el soneto para ser llamado soneto, etc.), las preceptivas literarias son mayoritariamente temáticas, por ejemplo: para que haya belleza debe haber un ambiente apacible; para alcanzar un ambiente apacible nada mejor que un campo atravesado por un arroyuelo, y de ahí los cuadros neoclásicos pastoriles que hacen caso omiso del contexto referencial en el que surge su escritura y que fueron ironizados, implacable y cruelmente, en el

³⁵ *Ibidem*, p. 45.

poema “Idilio” de Díaz Mirón, o las optimistas novelas saturadas de trabajo colectivo del realismo socialista.

Existen leyes, pues, en el sentido de recurrencias, de maneras habituales de encarar el lenguaje expresivo y sus estructuras. Esa “legalidad” expresa dinámicas más o menos necesarias, pero al fin recurrentes, porque cada escritor se ha constituido como tal, ha aprendido a escribir, en un mundo de formas ya sancionadas como formas literarias por el medio literario. No se trata de leyes objetivas en las que se expresen, como en las leyes establecidas científicamente, “las condiciones internas y necesarias en las que se producen las transformaciones de los procesos”³⁶. Se trata de leyes subjetivas, si cabe decirlo así.

Al ubicar los géneros como mecanismos generativos de textos Ricoeur relaciona su conceptualización con la idea de trabajo, más especialmente con la de oficio. Este enfoque es original, ya que aporta el fundamento para la casi inevitable aparición de reglas por las cuales pregunta siempre el escritor incipiente. “todos los rasgos relacionados de la exterioridad característica de la escritura ayudan a hacer del lenguaje un aspecto de un oficio artístico específico”³⁷.

Existen, en efecto, ciertas técnicas del quehacer literario de cada uno de los géneros, propiciadas por el proceso de escritura. La configuración, afirma Ricoeur, es un trabajo. El hablante, agrego yo, no habla en géneros, no rehala y corrige y corrige. El escritor, en cambio, sí reescribe.

³⁶ De Gortari, Eli, *Diccionario de la lógica*, Plaza y Valdés, México, 1988, p. 285.

³⁷ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, *op. cit.*, p. 46.

El problema de la referencia -para completar el recorrido de la dialéctica entre habla y escritura a lo largo del esquema comunicacional de Jakobson- es tomado aquí en dirección a dos nociones clave: la de mundo -“gracias a la escritura el hombre y solamente el hombre cuenta con un mundo y no sólo con una situación”³⁸- y la de referencia dividida o fracturada, que Ricoeur toma de una sugerencia de Jakobson pero que desarrollará también como una noción nuclear propia: referencia escindida.

Ambos conceptos, mundo y referencia, son comprensibles sólo si se toman de manera conjunta: “Para mí el mundo es el conjunto de referencias abiertas para todo tipo de texto, descriptivo o poético, que he leído, comprendido y amado”³⁹. Y, por lo tanto, el mundo comprendido de esta forma, tiene como condición la escritura. La importancia de esto es tal que el filósofo abre un capítulo para argumentar a su favor (a favor de la escritura) contra las ideas que en Platón, y más tarde en Rousseau y Bergson, la estigmatizan como un punto muerto y fijo del diálogo vivo y de la voz.

Y es que la escritura no es solamente un dibujo verbal que hiciera una reproducción inevitablemente esquemática si la comparamos con los matices infinitos de lo real, sino que algo añade a la realidad. Ricoeur parangona esto con la pintura, donde ocurre un “aumento icónico” de la realidad, dado por la interacción de los propios materiales que intervienen en el acontecimiento expresivo⁴⁰. Aumento estético de la realidad: el lenguaje no reproduce la realidad, no la duplica; le añade algo: la reescribe. “Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o

³⁸ *Ibidem*, p. 48.

³⁹ *Ibidem*, p. 53

⁴⁰ *Ibidem*, p. 53.

antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra”, decía Karel Kosik en su *Dialéctica de lo concreto*⁴¹.

El pasaje por la iconocidad se orienta hacia una valoración positiva de las fijaciones y las (aparentes) pérdidas que ocurrirían en la representación escrita de la realidad. La letra mata, dicen los defensores de la oralidad. Ricoeur agregaría que sólo ataranta ciertas dimensiones pero que, en compensación, crea otras nuevas; una de ellas, la de vencer al tiempo al trascender la inmediatez de la voz.

El debate entre oralidad y escritura es todavía uno de los más apasionantes en el terreno de la literatura, sobre todo a partir de la inserción de formas de oralidad en la práctica literaria (como en la novela latinoamericana, en la obra de Rulfo, en la poesía conversacional, etc.) y de su reconocimiento con las nociones de heteroglosia y de intertextualidad. El hecho de que haya una historia de los momentos distintos en que se le ha atribuido más valor a la oralidad o más valor a la escritura (la aparición de la imprenta, la diferencia entre la literatura prehispánica y la posterior a la conquista, etc.), no ha puesto punto final al debate, y no ha habido punto final porque posiblemente no lo tiene: las formas expresivas que cuando surgen se proclaman como desplazadoras de otras formas expresivas -la televisión será la muerte del radio, etc.- acaban conviviendo con ellas.

El mayor narrador oral prestigiado de nuestra literatura mexicana, Eraclio Zepeda, opina que la letra mata al cuento. Cuando lo estás contando en vivo un cuento siempre cambia y cambia en gran parte por la actitud el público que te oye y por ti mismo que estás

⁴¹ Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo, op. cit.*, p.46

enfrente de unos ojos atentos que te invitan a seguir o te piden con un gesto que expliques qué quiere decir la palabra que dijiste, algo así diría Eraclio (lo cito de memoria), y así el cuento se va transformando...pero cuando ya lo pones por escrito es como si mataras al cuento, como si lo congelaras.

Eraclio sabe que es más bien congelamiento que muerte. Y con eso habría coincidido Ricoeur si hubiera conocido al cuentero-cuentista chiapaneco. La inscripción del discurso fija la plasticidad del habla. Pero la lectura, realizada en otro tiempo y en otro lugar, le devuelve su vitalidad y su movimiento, su vibración sensible, su voz casi. Sí: la voz de la oralidad se pierde. Aunque pueda grabarse la voz, se pierde la atmósfera de los lenguajes que se estuvieron entrecruzando vivamente. Pero el caso es que en las propiedades espaciales de las marcas inscritas en el texto también están inscritas las que promueven en el lector una experiencia novedosa del tiempo: una que no sucede en ningún otro ámbito, incluida la oralidad.

Las reflexiones sobre las relaciones entre habla y escritura se cierran con una nueva dialéctica: la del distanciamiento (productivo) y la apropiación. ¿A qué se refiere esto? El distanciamiento que implica la escritura es la base objetiva (por textual) para que se realice el esfuerzo interpretativo: un esfuerzo de comprensión del texto ajeno. El texto, representación fijada de lo otro, debe ser comprendido. El lector efectúa en el proceso de interpretación al mismo tiempo un momento de autoconocimiento. En el esfuerzo para entender al otro (texto) se manifiestan los límites propios. Esto que sucede a nivel individual (un lector) es lo que Lukács planteaba en términos colectivos: el arte como una forma de autoconocimiento que la Humanidad con mayúsculas hace de sí misma⁴².

⁴² Lukács, Georg, *Prolegómenos a una estética marxista*, Ediciones Grijalbo, España, 1969, p. 299 y ss.

La distancia se vuelve productiva (el texto entra en una vida psíquica ajena a la de quien lo elaboró) cuando proporciona la base para el proceso interpretativo. La apropiación a la que se refiere Ricoeur es la última fase de la triada comprensión-explicación-aplicación que constituye el arco hermenéutico, el cual discute en el cuarto ensayo.

El capítulo tres está dedicado a las relaciones entre **la metáfora y el símbolo**. Este tema es verdaderamente significativo para el conjunto de la obra de Paul Ricoeur. Si pensamos que él comienza escribiendo sobre la simbólica del mal o sobre la interpretación de los sueños, de Freud, basando su hermenéutica, su teoría de la interpretación, en el símbolo, la metáfora es algo que se encuentra en el camino. El planteamiento final del capítulo es que en el símbolo hay elementos no semánticos y elementos semánticos, es decir, elementos que tienen que ver con la verbalidad y elementos que no tienen que ver con la verbalidad sino con otra serie de dimensiones de índole cultural. El símbolo es la base de la teoría de la interpretación de Ricoeur en tanto que él considera que todo aquello que puede tener otro sentido implícito además del explícito es ya por eso materia de interpretación. El símbolo es todo aquello, diría Ricoeur, que tiene un doble sentido.

Una anotación metodológica de entrada: “la cuestión aquí es si el excedente de sentido característico de las obras literarias es parte de su significación o si debe entenderse como un factor externo que no es cognoscitivo sino simplemente emocional”⁴³. Ha asentado su argumentación, entonces, en el texto y lo que sucede es ya la manera como está configurado el carácter simbólico de la verbalidad. Por este sendero tropieza con la

⁴³ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, op.cit., p. 58.

metáfora, y en las primeras exploraciones históricas sobre ella se encuentra con la concepción de la metáfora como un simple adorno, y con su relegamiento a la función emotiva y no a una función cognoscitiva.

En la teoría de la metáfora que expone en este libro convoca a los principales autores que ha desarrollado de manera polémica y minuciosa en *La metáfora viva*; por ejemplo, parte de la noción de la metáfora como un “poema en miniatura”, de Monroe Beardsley. Ya plantea aquí lo que será el desarrollo de su teoría de la metáfora hasta abarcar todo el campo de lo literario.

Las tres clases esenciales de una definición semántica de la literatura: la poesía, la prosa narrativa y (confieso que no sé bien por qué) el ensayo, hacen un uso positivo y productivo de la ambigüedad. Este es uno de los pasajes más certeros para hablar de la literatura como una doble significación y para aludir, al propio tiempo, al carácter creador de la ambigüedad... “la literatura es ese uso del discurso donde varias cosas son especificadas al mismo tiempo y en donde no se requiere que el lector escoja entre ellas, es el empleo positivo y productivo de la ambigüedad”⁴⁴.

Al revisar rápidamente la concepción de la metáfora en los marcos de la retórica tradicional tiene que tocar la idea de la metáfora como sustitución. Hay por ahí –habría que decirlo de paso- una definición de retórica que es realmente una definición sorprendente y bondadosa, dice que “la retórica es un medio para influir en un público por medio del empleo de formas del discurso que no son las de la comprobación o la violencia. Aspira a hacer más atractivo lo probable”⁴⁵. Ahí está Paul Ricoeur, el hombre,

⁴⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 61.

en esa curiosa, rara y política, podríamos decir, definición de la retórica. (Tiene que ver con la creación, en el proceso imaginativo, de una especie de zona neutral, o sin compromiso.)

Al comienzo del examen de la retórica tradicional encuentra el filósofo la necesidad de ampliar la noción de semántica de la palabra (es decir, aquella en la cual una metáfora es lo que sustituye a otra palabra) hasta una semántica de la oración, lo que implica pasar de una noción de la metáfora asociada solamente a la denominación, al nombre, a algo que se revela como un fenómeno predicativo, y entra en el examen de los autores modernos de la teoría de la metáfora, como Richards o Cohen, a quienes analizará con mayor amplitud en *La metáfora viva*. Pero los apunta porque en ellos ya se contempla la metáfora como un choque, un conflicto en la expresión.

El conflicto entre dos interpretaciones de un enunciado, la literal y la figurada, es, según Ricoeur, lo que sostiene a la metáfora⁴⁶. En el momento en que se advierte la autodestrucción de una interpretación literal, en el momento en que una interpretación literal no puede sostenerse para ser comprendida, se está anunciando el amanecer de un enunciado metafórico y, por lo tanto, la necesidad de una interpretación que esté a esa precisa altura. Cuando la interpretación literal ha naufragado sólo podemos darle sentido, salvar la expresión completa, haciendo un trabajo del sentido; apela Ricoeur a una frase de Beardsley quien llama a ese trabajo un “giro metafórico”: esfuerzo de interpretación que pugna por resolver un “error calculado” (Rayle).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 63.

¿Cuál es el valor epistemológico de pasar de la idea de la metáfora como metáfora de sustitución a una teoría de la tensión? La teoría de la sustitución difícilmente da cuenta de la creación de sentido, lo que sí sucede en la teoría de la tensión. La página sesenta y cinco de este libro es de las más claras de Ricoeur sobre el proceso de construcción de su teoría de la metáfora. Aparece por primera vez la disonancia semántica, cuya manera de resolverse es crear una nueva pertinencia semántica, que produce una ampliación de sentido. En este proceso Ricoeur llega a la conclusión de que las verdaderas metáforas no se pueden traducir. Esto no quiere decir que no puedan ser parafraseadas. Los términos traducir o parafrasear, aquí, deben tomarse con cautela: lo que no puede hacerse con una metáfora es contarla al margen de la textualidad que posee; puede hacerse una serie de interpretaciones, puede hacerse una serie de lecturas, puede traducirse una metáfora de una lengua a otra, con todas las dificultades que esto implique; lo que no puede hacerse es narrarlas como si el sentido clave de la metáfora estuviera en su esqueleto argumentativo y no en la propia textualidad. Esto, que se está trazando a nivel solamente de la metáfora podría ampliarse aun a la literatura toda.

Pero la problemática que abre Ricoeur no es una problemática puramente literaria y por eso vuelve al símbolo. La vuelta al símbolo y el manejo de las relaciones entre la metáfora y el símbolo abre un cariz más amplio, más anchamente social, que el de la mera actividad literaria. El símbolo pertenece a campos muy variados de investigación: el psicoanálisis, la poética, la historia de las religiones (a lo Mircea Eliade: cierta medida antropológica, árboles, laberintos, el repertorio de formas recurrentes del imaginario social).

La complejidad de los símbolos puede aclararse a la luz de la teoría de la metáfora. Primero, identificando el núcleo semántico de cada símbolo y luego constatando cuál es

su estrato no lingüístico, su estrato no semántico. Alza el rostro una aguda sugerencia: cómo puede una teoría de los símbolos completar una teoría de la metáfora.

El intento de explicación es interesantísimo... Advertimos que hay una metáfora porque si tomamos el enunciado en sentido literal algo sale sobrando: “Este excedente de sentido es el residuo de la interpretación literal”⁴⁷. Pero sucede que aquel que participa del sentido simbólico, cuando está ante un “enunciado simbólico” no advierte dos sentidos sino sólo uno, o bien asimila el sentido figurado al literal. Buen verbo ese de asimilar... “el símbolo asimila más de lo que percibe una semejanza”⁴⁸. Y continúa Ricoeur: “Esto es precisamente lo que hace a la teoría de los símbolos tan fascinante y sin embargo tan engañosa”⁴⁹. Y es que el territorio privilegiado para observar ese comportamiento borroso de la percepción simbólica es el de la concepción religiosa de las cosas.

En la expresión metafórica hay un “trabajo de lenguaje”. Una articulación de la que podría dar cuenta una descripción meramente lingüística y que, sin embargo, al entrar en la óptica de un sujeto que no perciba todo el proceso de configuración puede recibirse de manera distorsionada. Se me ocurre un ejemplo con los haikús en México, tan afamados desde su introducción por Tablada al escenario azul pavorreal del Modernismo: Tablada hace sus haikús tratando con ellos de evocar el aire del haikú japonés original, aunque violando sus reglas formales (tres versos que en conjunto deben de sumar diecisiete sílabas) en beneficio de la joyería del idioma español, con todo y el barniz de la rima, la cual es prescindible en japonés por ser muy fácil. Sus haikús mexicanos se sostienen, por lo general, en las articulaciones verbales, como el

⁴⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁹ *Ibidem*.

que se llama “Peces voladores” y dice: “Al golpe del oro solar/ estalla en astillas/ el vidrio del mar”. Cada lector construye la imagen que puede, pero hay altas probabilidades de que las distintas imágenes se muevan en el mismo marco. Sin embargo, con un haikú clásico, como este de Buson, la dinámica cambia. Dice: “En charca vieja/ dos patos mandarines:/ la comadreja”. Este haikú pierde su banalidad, dice Nuria Parés, “cuando sabemos que para los japoneses la pareja de patos mandarines es símbolo de la felicidad conyugal. La charca vieja resulta, pues, el mundo y la comadreja las acechanzas del vivir cotidiano”⁵⁰. Su significación solamente literal, una especie de cuadrado de animales, se transforma cuando se está dentro de la jugada simbólica, en posesión del contexto: se trata de contenidos simbólicos culturalmente determinados, cuyo sentido sólo se alcanza con un conocimiento que debe buscarse fuera del poema.

Al usar la teoría de la metáfora como esclarecedora de la del símbolo se puede enfrentar otra postura respecto a éste: la de quienes consideran que el concepto no puede agotarlo. Y es que, en efecto, las posibilidades semánticas del símbolo pueden resultar inagotables pero no porque éste sea refractario al concepto, sino porque en la propia naturaleza tensional y por ende constantemente interpretable (en lo que tiene de semánticamente afín a la metáfora) el símbolo, además de renovarse con los distintos lectores que lo tocan, posee componentes verbales de sonoridad (de dicción) y de “imagen”, que los desplazan siempre un paso adelante. Por eso Ricoeur lo relaciona, en este punto, con la teoría kantiana de los esquemas, que será desarrollada al tratar la llamada imagen literaria.

⁵⁰ Parés, Nuria, *El haikú japonés*, Ediciones Oasis, colección literaria Server, México, 1966, p. 12.

Pero también existe, como esbozaba en el ejemplo del haikú, el lado no semántico del símbolo. Según Ricoeur, el símbolo, al arraigarse en experiencias religiosas, o misteriosas, o inexpresables en términos lógicos, lingüísticos y racionales, a las que el hombre se ha entregado a lo largo y lo profundo de su historia, carece de autonomía: la actividad simbólica se difunde, se difumina y se diluye entre la vastedad de la experiencia humana. Y eso obstaculiza su clarificación en los términos de las numerosas disciplinas que lo convocan. Ricoeur ilustra con el psicoanálisis este estado del problema al que se refiere y lo hace con una contundencia que no está exenta de humor: para esta disciplina, la actividad simbólica es un fenómeno limítrofe y en mucho incapturable. “Esta posición del signo psicoanalítico en los límites entre un conflicto de pulsiones y una interacción de significantes indica que el psicoanálisis debe desarrollar un lenguaje mezclado, el cual conecta al vocabulario de la dinámica o energética – incluso podríamos hablar de una hidráulica- de las pulsiones con aquel de una exégesis intertextual”⁵¹.

El lenguaje poético es en cierto sentido un lenguaje “confinado”: parecería no serlo, ya que el manejo poético del lenguaje lo libera de las exigencias formales habituales, de los requisitos del lenguaje “como debe ser”. Sin embargo, al reducir la referencialidad normal el lenguaje actúa hacia dentro de sí mismo, y en este sentido se encierra, se confina... “podríamos decir, siguiendo a Northorp Frye, que en su calidad de inversión del lenguaje ordinario, el lenguaje poético no se dirige hacia afuera, sino hacia adentro, hacia un interior, que no es otra cosa que el estado de ánimo estructurado y expresado por el poema. Aquí el poema es como una obra musical por cuanto su disposición anímica es exactamente coextensiva con el orden interno de los símbolos articulados por

⁵¹ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación, op. cit.*, p. 71.

su lenguaje”⁵². En otras palabras, el poema logra lo que logra ser, sólo por cómo está hecho. El poema crea su propio ámbito, en el interior del lenguaje, y este es un espacio propio, hipotético como en las matemáticas, cuya existencia se da en virtud de su manera de estar confeccionado, virtualmente digamos. La naturaleza de su contenido y su posibilidad de ser experimentado por los lectores depende de su textualidad. En ese ámbito virtual, en su configuración novedosa, se ensayan nuevas formas de ser, que de otra manera simplemente no existirían.

Y es que en una operación tan simple como cuando Paz dice:

“Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mí también las pisa...”⁵³,

el lector advierte la anomalía de “pies ciegos” y cae en cuenta de que andar en tinieblas es, en cierto sentido (en sentido figurado) andar con los pies ciegos; aunque la enunciación completa abarca también a “las piedras mudas”, adjetivación que refuerza la evocación de silencio y que, por añadidura, arrastra a “las hojas secas” a ser pensadas de otro modo: por cierta imantación de extrañeza que les da la contigüidad con las piedras mudas, las hojas secas son secadas en la evocación *de otra manera*.

Esas son las nuevas formas de ser que se ponen en acción, se dinamizan y se ensayan y que no existirían sin el enunciado poético. El confinamiento del lenguaje poético, su cerrarse al mundo, es entonces, al propio tiempo, una forma de abrirse de otra manera.

⁵² *Ibidem*, p. 72.

⁵³ Paz, Octavio, *Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, México, 1990, p. 85.

Por su parte, el simbolismo de lo sagrado, el simbolismo de la experiencia religiosa, no puede resolverse sin restos en un ordenamiento lingüístico o en las categorías del Logos, puesto que sucede en el ámbito de un universo sagrado, con lo que éste implica de fuerza, energía y poder irreductibles a la lógica habitual. Habría que decir, sin embargo, que dicho simbolismo está marcado por la lógica de las correspondencias y que para que un mito funcione tiene que ser narrado y para que un ritual funcione tiene que ser representado; en este sentido, y sólo en este sentido, es que “el simbolismo sólo funciona cuando su estructura es interpretada”⁵⁴, al menos mínimamente interpretada. Ricoeur conserva siempre, al pisar el territorio de las experiencias que tienen que ver con lo sagrado, un espacio teórico para lo no discernible, para la irreductibilidad de “ese enorme y poderosísimo algo”⁵⁵ que late en ese tipo de experiencias.

¿Cuáles son los grados intermedios entre la metáfora y el símbolo? Hay un momento en que las metáforas parecen tener la sólida permanencia de los símbolos: cuando, involucradas en el campo de las significaciones sociales, van tejiendo una red de significaciones, van adoptando nuevos sentidos. Esto es: las metáforas pueden convertirse en metáforas muertas, empujadas a la trivialización por su uso constante, o en metáforas que Ricoeur llama dominantes o de raíz, por su capacidad de engendrar vastas redes connotativas. Ahora bien: los paradigmas simbólicos pueden ser reactualizados por un trabajo de esas redes metafóricas. Entre éstas y aquéllos se establecería una relación de mediación. De pasada, sin mayor desarrollo conceptual, Ricoeur menciona el “entretejido de la infraestructura simbólica y de la superestructura metafórica”⁵⁶, aludiendo a la conocida noción marxista popularizada por Althusser y sus

⁵⁴ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, op. cit., p. 75.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 76.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 78.

discípulos, la cual, por cierto, ha sido considerada por algunos como excesivamente metafórica.

Para cerrar sus consideraciones de las relaciones entre símbolo y metáfora, Ricoeur compara a ésta con el modelo, con lo que introduce en la discusión la dimensión referencial. Este vínculo es extraordinariamente sugerente: el modelo es un procedimiento heurístico, un instrumento de redescipción, que permite ver las cosas de una manera diferente; niega la visión ordinaria y apunta “hacia una realidad más real que la apariencia”⁵⁷. Pues bien: el lenguaje poético niega también la visión ordinaria y, con base en el enunciado metafórico, construye una ficción heurística que necesariamente apela a una referencia de segundo grado; crea un mundo propio que, sin embargo, revela nuevas dimensiones de la realidad no accesibles al lenguaje y a la visión comunes.

El cuarto ensayo, **La explicación y la comprensión**, se desplaza definitivamente hacia la hermenéutica; hacia el lado, pues, del receptor o lector.

Comienza oponiéndose a la hermenéutica romántica que concibe a la interpretación como una parte de la comprensión; aquella que dice: en la medida en que entiendo lo que se quiso decir en lo que se dijo, mi interpretación es correcta. Esta postura se basa en la “compatibilidad”, en la comunión de dos pensamientos: el del genio del escritor y el del lector que, así, se siente genial él también. (Ya hemos mencionado esto en términos de la “falacia intencional”.)

⁵⁷ *Ibidem*, p. 80.

Para Ricoeur esta posición no concede al texto la importancia que tiene: lo relega a pretexto o puente entre dos subjetividades. Ricoeur acentúa el papel del lector: “El texto es como una pauta musical y el lector como el director de la orquesta que obedece las instrucciones de la notación”⁵⁸.

En su oposición a la hermenéutica romántica, Ricoeur apunta otro problema interesante: no se trata tanto de la “incomunicabilidad de la experiencia psíquica”, el problema de la interpretación tiene que ver con la naturaleza propia del texto, en el cual la intención del autor es rebasada por el sentido que adquiere lo escrito al entrar en contacto con un lector.

La noción de **conjetura**, planteada en este lugar del capítulo y que aparece como un momento del arco hermenéutico, abre caminos para la crítica literaria, que es uno de nuestros puntos de llegada. Al leer conjeturamos, vamos especulando con base en el texto. Si bien “no hay reglas para hacer conjeturas válidas, hay métodos para hacer válidas las conjeturas que hacemos”⁵⁹ y el principal de ellos es apelar siempre a la textualidad, aunque la manera cómo la combinemos en nuestra conjetura, lo que veamos y lo que ignoremos del tejido textual, varía de un lector a otro, sin que eso autorice a pensar que todas las interpretaciones sean iguales, ya que “Una interpretación debe ser no solamente probable, sino más probable que otra interpretación”⁶⁰.

¿Qué se conjetura? Ricoeur nos avisa que participan en la delimitación de esto tres aspectos: 1) la totalidad, 2) la singularidad y 3) los horizontes potenciales de sentido. El primero se refiere a la plurivocidad del texto, que no debe identificarse con la polisemia

⁵⁸ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 88.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 91.

de palabras o de oraciones individuales: la obra se concibe como el trabajo completo de acumulación, por así decirlo, de sus significaciones parciales, donde se va continuamente de las partes al todo y viceversa, y donde opera una jerarquía entre tópicos primarios y secundarios. Ricoeur denomina a esto una “estructura estereoscópica” y abundará en ella más adelante (tanto en *La metáfora viva* en relación con la imagen, como en *Tiempo y narración*, al considerar la dialéctica del acto de lectura): cada nueva parte tiene como trasfondo la acumulación de las anteriores y, más aún, la va modificando.

Es algo parecido a lo que plantea Henri Lefebvre como una dialéctica de la forma, cuando el espectador de un cuadro va de la parte al todo y del todo a la parte... “Pero tan pronto como mi mirada se detiene en este aspecto, se encuentra nuevamente remitida hacia el otro. No puede detenerse, se encuentra estimulada”⁶¹. A esto Lefebvre lo califica como “la vida del cuadro, su vida pictórica, propiamente dicha...”⁶².

El segundo aspecto también se construye: si bien cada texto pertenece a un orden mayor (el género, por ejemplo) su singularidad se alcanza en una conjetura que relaciona a cada texto con conceptos más generales.

Al considerar el tercer aspecto, que es el de la actualización de determinados sentidos que están potencialmente en el texto, Ricoeur hace una declaración que conviene recuperar para este trabajo:

⁶¹ Lefebvre, Henri, *Contribución a la estética*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1971, p. 134.

⁶² *Ibidem*, p. 135.

“Hace algunos años yo solía relacionar la tarea de la hermenéutica con el desciframiento de las diversas capas de sentido del lenguaje simbólico y metafórico. Sin embargo, en la actualidad pienso que el lenguaje metafórico y simbólico no es paradigmático para una teoría general de la hermenéutica. Esta teoría debe abarcar el problema completo del discurso, incluyendo la escritura y la composición literaria”⁶³.

Entiendo esto de la siguiente manera: la interpretación del texto literario no debe circunscribirse al desciframiento de las metáforas y símbolos sino a la totalidad de la configuración discursiva, buscando así un sentido general además de ofrecer los sentidos múltiples de dichas operaciones verbales que, si bien son la clave de la especificidad literaria, no agotan toda la obra.

Quiero subrayar, para llevar agua al molino de mi indagación, que la novedad incluida por Ricoeur es “la escritura y la composición literaria”, lo que parece un definido retorno al examen de los procesos de construcción en el ámbito del autor. Y puede serlo siempre y cuando se haga sin concebirlas como una vuelta al psicologismo de la intencionalidad creativa, sino a partir de su configuración textual.

La dialéctica entre conjetura y validación abre camino nuevamente al problema de la referencia. Ya hemos señalado que en el universo literario la función referencial resulta alterada. Las escuelas estructuralistas, según Ricoeur, suprimen la referencia ostensible (es decir, la elemental, la de la relación realidad-representación) y conciben a la literatura como una entidad análoga a la que posee la lengua en la perspectiva lingüística (es decir, como un sistema cerrado que funciona hacia el interior, hacia las

⁶³ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, op. cit., p.135.

relaciones internas de sus elementos). Esto modifica la actitud explicativa, que opera entonces con el texto siguiendo reglas explicativas acordes con esa perspectiva, donde sólo varía el “tamaño” de las unidades constitutivas, que pueden ir, por ejemplo, desde un fonema hasta una novela.

La explicación estructuralista de la narración consistiría en articular las unidades menores con las unidades mayores, “dominar esta estructura sinfónica de acciones segmentadas”⁶⁴. Aquí Ricoeur hace una de sus más claras críticas al estructuralismo. Para esto toma como objeto el análisis de los mitos que hace Lévi-Strauss. El problema –señala- es que aun los mitemas, considerados como la unidad mínima de formalización en este análisis, están expresados en oraciones, que tienen sentido y referencia orientados hacia situaciones existenciales extremas (en el caso del mito: que hacen contacto con el origen o la muerte). Una función del análisis estructural sería llevarnos de una semántica superficial, la que se pone de manifiesto en la combinatoria “sinfónica”, a otra profunda que tiene que ver con las situaciones referidas. Con ello sería posible hablar de grados de profundización equivalentes a los momentos de comprensión y explicación de la hermenéutica.

Saliéndonos del discurso mítico y entrando al texto literario, el sentido y la referencia no están orientados necesariamente, aunque puedan estarlo, hacia situaciones extremas, sin embargo las nociones de superficie y profundidad pueden seguir funcionando. La otra referencia, la referencia no ostensible “Es el tipo de mundo que se abre gracias a la profundidad semántica del texto”⁶⁵. La referencia no ostensible se construye en el texto, se va revelando en él: no es una referencia que esté ahí, afuera, previamente a la

⁶⁴ *Ibidem*, p. 97.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 100.

existencia del texto. Cuando se dice que un texto literario habla sobre sí mismo, hay que entender esto en este preciso sentido. No se trata de que el texto hable sobre su lenguaje o sobre procedimientos literarios; no es una determinación temática; no es un metatexto. Se trata de que su mundo referencial es el que el texto mismo ha edificado, las proposiciones del mundo abiertas por él; la nueva forma de ser que ofrece a sus lectores.

En la **Conclusión**, con base en la propuesta husserliana de una fenomenología objetiva, desarrollada contra la excesiva historización de las expresiones culturales, Ricoeur entra el campo de la crítica literaria reivindicando una suerte de antihistoricismo, en tanto que se reivindica la autonomía semántica del texto. Debe considerarse un texto objetivo y ver cómo éste es apropiado por el lector...

“Hacer propio lo que antes era extraño sigue siendo la meta final de toda hermenéutica”⁶⁶. La apropiación aparece como el momento final del arco hermenéutico. ¿Qué se apropia? “Lo que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento”⁶⁷. Se trata de experimentar una revelación personal y presente: “una forma posible de mirar las cosas”⁶⁸. El poder del texto está en la experiencia de esa posibilidad, abierta sólo por ese preciso texto literario. Hay una deshistorización solamente en el sentido de que el texto erige una “omnitemporalidad específica”, que trasciende a las intenciones de su autor y a las expectativas de sus destinatarios originales. El proyecto de mundo se construye entre el texto y cada nuevo lector.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁸ *Ibidem*.

La hermenéutica adquiere otras dimensiones, que no se restringen a una mera operación de desciframiento intelectual: "...la interpretación es el proceso por el cual la revelación de nuevos modos de ser –o, si se prefiere Wittgenstein a Heidegger, de nuevas formas de vida- da al sujeto una nueva capacidad para conocerse a sí mismo”⁶⁹.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 106.

III LA METÁFORA VIVA

Este libro está constituido por ocho estudios que tocan de manera completa, al modo de un tratado, algún problema en torno a la metáfora y que luego han sido integrados hasta conseguir una coherencia unitaria. Este es un modo habitual de trabajo de Ricoeur: partir de conferencias o de exposiciones en seminarios que van enriqueciéndose con la comunidad de comentario a la que son sometidas. Cada estudio está dedicado a algún amigo o adversario intelectual: Vianney Décarie, Gérard Genette, Cyrus Hamlin, Émile Benveniste, A.J. Greimas, Mikel Dufrenne, Mircea Eliade, Jean Ladrière (menciono esto con todo y nombres para rescatar el toque afectivo que reviste para Ricoeur la dimensión intelectual). Cada estudio, como parece que no pueden dejar de hacerlo los filósofos, explora los límites del campo metodológico que abarca; fiel a su estilo, que ya he descrito, Ricoeur discute minuciosamente las afirmaciones del autor que aporta la novedad conceptual que desea destacar y luego añade lo que según él puede complementarla.

En *Teoría de la interpretación* o en artículos sueltos Ricoeur expone de manera muy clara su concepto de metáfora; a lo que asistimos aquí, en la obra que ahora nos ocupa, es a la concepción de esa especialmente ricoeuriana metáfora viva, que en el calificativo cobra toda la plenitud de su originalidad.

Decía Hegel que “la cosa no se reduce a su *fin*, sino que se halla en su *desarrollo*, ni el *resultado* es el todo real, sino que lo es en unión con su devenir...”⁷⁰. Para eso sirve *La*

⁷⁰ Hegel, G:W:F:; *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, segunda reimpresión, 1973, p. 8.

metáfora viva, para eso sirve leer este libro y establecer con él un contacto moroso, incluso detenido: porque asistimos al desarrollo de una nueva perspectiva.

En el transcurso argumentativo que hace Ricoeur para ir ajustando cuentas (en gran parte metodológicas, ya se sabe, pero también de coincidencia y conjunción) con los interlocutores que ha elegido, aparecen numerosas pero numerables formulaciones que pueden ser llevadas a los terrenos de la creación literaria y de la crítica literaria. Mi propósito es destacar estas sugerencias en el examen de los libros “literarios” de Ricoeur.

En el estudio I, **Entre retórica y poética: Aristóteles**, en un recuento histórico que de tan épico suena bélico incluso, Ricoeur recuerda los orígenes de la metáfora, o, más exactamente, de la reflexión acerca de ella, en la retórica, esa disciplina hecha para domesticar el salvaje poder de la palabra, el arma invisible que transforma a los hombres. En los tiempos de Aristóteles la retórica mantiene con la filosofía relaciones conflictivas, porque como técnica de persuasión puede funcionar al margen de la verdad y “da un poder temible al que la domina perfectamente: el poder de disponer de las palabras sin las cosas y de disponer de los hombres disponiendo de las palabras”⁷¹.

La condena de Platón a la retórica y la sofística y, con ello, a la metáfora, por ser artes de ilusión y engaño, curiosamente continúa, de manera pedestre y sin matices, en los reparos que nuestro contemporáneo “hombre práctico” pone frente a la metáfora y, en

⁷¹ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2 edición, 2001, p. 21.

general, frente a la literatura, considerándola cosmética, accesoria, innecesaria, excesiva, mientras mira con resquemor los temblores que provoca.

Borda fino Ricoeur en su examen de Aristóteles; la ventaja de sumergirse en las fuentes es que se sale enriquecido y se puede evitar el problema de los consensos teóricos, aquellos que se forman al margen de una lectura directa. Aristóteles es uno de los filósofos más mencionados en la vida cotidiana y casi diría que por eso menos leídos. Forma parte del “dominio público” del medio intelectual...Sólamete hay que ver el destino de sus famosas tres unidades dramáticas: “Aristóteles (Poet.c.8 y 5) sólo habla de la unidad de acción y, únicamente de pasada, de la unidad de tiempo, sin mencionar para nada la tercera unidad, o sea la unidad de lugar”⁷².

En la *Poética* Aristóteles define: “La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía”⁷³.

Es importante ver lo que implica esta definición, porque al centrarse en el nombre (y no en el discurso) “da a la historia poética y retórica de la metáfora una orientación que durará varios siglos”⁷⁴.

Al (proble)matizar el examen de esta definición, Ricoeur señala que el “nombre que designa otra cosa”, el nombre extraño, convoca las ideas de desviación, préstamo y sustitución, y que ha sido esta última la que ha tenido más consecuencias, apuntando

⁷² Hegel, G:W:F:, Lecciones sobre la historia de la filosofía, Fondo de Cultura Económica, México, uarta reimpresión, 1985, tomo II, p. 239.

⁷³ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 21.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 25-26.

desde ese temprano momento el que es tal vez el principal problema de dicha sustitución: "...si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula, pudiendo reponerse el término ausente, si existe; y si la información es nula, la metáfora sólo tiene un valor ornamental, decorativo"⁷⁵.

En la perspectiva de la sustitución una metáfora es algo que está en lugar de otra palabra que posee un sentido unívoco; o sea que con una metáfora se dice lo mismo pero de otra manera. En esta concepción el carácter de la metáfora tiende a reducirse a la ornamentación, al añadido (tiende, no digo que sea solamente eso). La consecuencia de asumir como única una teoría de la sustitución tiene sus alcances: de la concepción de la metáfora como simple sustitución, puede desprenderse también una concepción de la literatura. Si se privilegia la palabra y su "sentido literal, lógico y autoritario"⁷⁶ se puede privilegiar una literatura lógica, autoritaria (este es el sentido, ninguno más) y concebir a la literatura como un adorno, un añadido inútil que no tiene la menor importancia.

Ricoeur se opone a cada atisbo de enfoque sustitutivo porque le atribuye a la metáfora méritos mayores, alas más altas y ambiciosas que desembocan en lo que llama un "exceso de sentido", privilegio, para él, de la "metáfora viva".

Recurre a un argumento fundamental para descarrilar la metáfora sustitutiva: el de que la metáfora implica al menos dos ideas. La metáfora hecha tomando como base a la palabra no alcanza a completar lo que es una metaforización... "Si hay siempre alguna especie de anfibología en la metáfora, al tomar una cosa por otra, por una especie de

⁷⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁶ Valdés, Mario J. (coord.), Con *Paul Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, España, 2000, p. 41.

error calculado, el fenómeno es de naturaleza discursiva”⁷⁷. Entonces no es la palabra, insiste Ricoeur, sino el discurso, la base de la metáfora, que por ello debería calificarse más apropiadamente como *enunciado metafórico*.

Se trata de oponer al carácter simplemente ornamental y por lo tanto opcional de la metáfora sustitutiva, el carácter creador, heurístico, de la metáfora viva, su matriz generadora de una lógica del descubrimiento.

(Trato de condensar lo que Ricoeur va desmenuzando, trato de aclarar la dirección hacia la que apuntan los peldaños de su escalera conceptual.) Y es que “vivo” equivale a “creativo”. La metáfora-metáfora, la viva, crea incluso la semejanza en la que parece basarse. Ésta va a ser una de las conclusiones más originales a las que arriba Ricoeur en este libro.

La definición de metáfora de Aristóteles comporta el término *allotrios* (extraño) para referirse al nombre que designa otra cosa (y que por ello es extraño). En este término Ricoeur encuentra implícitas las ideas de desviación, préstamo y sustitución como componentes de la naturaleza de la metáfora⁷⁸. La primera de estas ideas, la de desviación, da lugar a una sugerente serie de reflexiones, entre las cuales la más audaz es la de que el tipo de desviación de un orden por el cual advertimos la presencia de una metáfora, sea precisamente el fundador del orden mismo; o sea que el orden mismo haya sido fundado por procesos metafóricos.

⁷⁷ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 32.

Remite con esto Ricoeur a la idea de una *metafórica*, expresada por Gadamer en *Verdad y método*⁷⁹, que para simplificar diría que es la idea de Lugones, muy jugada por Borges, de que “toda palabra es una metáfora muerta”⁸⁰. Si nos fijamos en la etimología de las palabras veremos que existe en ella cierta pequeña historia, una “narracioncita” de un orden que hoy calificaríamos más de literario (por la presencia de elementos físicos que se desplazan en una escena) que de conceptual: vgr.: estancar: detener el curso de una corriente de agua; estallar: hacerse astillas; entremés: manjar entre dos platos principales.

En la discusión con Aristóteles, Ricoeur aporta elementos que contribuyen a reforzar mi convicción de que la metáfora de sustitución sí aporta un excedente de sentido. Son los siguientes.

Para Aristóteles “la comparación es una metáfora desarrollada”⁸¹. Curiosamente, lo que se ha vuelto tradicional en nuestros tiempos es pensar que la metáfora es una comparación abreviada (Quintiliano *dixit*), porque la metáfora reviste la forma de una comparación a la que se le ha eliminado el *como si* (sus cabellos son tan dorados – término ya metafórico-, o tan amarillos que parece como si fueran de oro; en contra de: sus cabellos de oro). Cuando desarrolla la relación entre la comparación y la metáfora Aristóteles apunta ciertos elementos: la metáfora supera a la comparación “en elegancia”; las diferencia “el modo de presentación”. Aristóteles se refiere, pues, a las sensaciones que la metáfora despierta.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁸⁰ Borges, Jorge Luis, *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 38.

⁸¹ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, *op. cit.*, p.40.

Mi propuesta es que esas sensaciones están resguardadas en el lado “material” del lenguaje; en su textura en el sentido de tejido; en el “calor” que depende de este aspecto físico del lenguaje. La metáfora “hace imagen (literalmente: pone ante los ojos)”⁸².

Y es que el lenguaje, cuando se maneja literariamente, intensifica dimensiones tuyas que están presentes en el repertorio cotidiano de comunicación pero que no se usan o no se usan en esa dirección: en la dirección de un interlocutor al que se le quiere provocar un efecto, estético en este caso.

En un texto, ya clásico, **Ezra Pound** explica esas dimensiones (a las que, no me explico por qué, llama “géneros poéticos”):

“Meloepa, en la cual las palabras están cargadas, además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado.

Fanoepa, que consiste en la proyección de imágenes sobre la imaginación visual.

Logopea, la danza del intelecto entre las palabras, es decir, emplea palabras no sólo por su significado directo, sino que toma en cuenta en una forma especial la manera en que se acostumbra usarlas, el contexto que esperamos encontrar con la palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas, y juega irónicamente con ellas”⁸³.

Esas dimensiones son, pues, la sonora, la “visual” y la de juegos de significado (donde actúa la diferencia entre el sentido literal y el figurado).

⁸² *Ibidem*, p. 53.

⁸³ Pound, Ezra, *El arte de la poesía*, Joaquín Mortiz, México, 2 edición, 1978, p. 40.

Dichas dimensiones, al intensificarse intencionalmente en el manejo poético del lenguaje, configuran un texto que opera de manera directa sobre los sentidos del receptor, el cual no sólo recibe una información a nivel intelectual, sino que se ve forzado a activar otros niveles (sensibles, sentimentales, etc.) con los que conforma una actitud distinta a la habitual. El lenguaje lo fricciona, por así decirlo, y lo conmueve. Lo mueve. Lo toca.

Ricoeur subraya otros elementos que enriquecen la noción de metáfora, aumentando su valor y alejándola del simple adorno. Uno de los principales tiene que ver con el equívoco de la mimesis.

Este término suele tomarse en su acepción vulgar (o de conversación cotidiana) como “imitación”, a la manera del mimetismo de las salamandras. Su sentido aristotélico, sin embargo, implica composición, construcción, selección de qué va y qué no va en la secuencia de lo que se narra. Hay que acudir a otro término para su completa inteligibilidad: *mythos*, que significa trama. La mimesis es la actividad que construye la trama, que va tramando aquello que “imita”; la base referencial es muda y va adquiriendo así la significación que desea inyectarle el escritor. Es en este sentido que “el poeta debe ser artífice de tramas, más bien que de versos”⁸⁴. Con esto la idea de mimesis como imitación mecánica de la realidad queda descartada.

Para Aristóteles, además, la mimesis implica un desplazamiento hacia lo alto, un enaltecimiento, ya que la refiere a la tragedia, donde se destaca lo mejor de los hombres.

⁸⁴ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 60.

La metáfora, como elemento de esta trama, deja de ser un simple adorno y contribuye a ese enaltecimiento.

Esto parece sin duda una prescripción de contenido, una orientación hacia cómo debe ser, en términos éticos, el contenido ya no de una metáfora aislada sino del conjunto o poema en el que se integra. Si nos quedamos, empero, solamente con el valor epistemológico de esa indicación, podríamos concluir que la metáfora no es un juego inútil, ya que sí enseña algo.

Este primer estudio termina sugiriendo la “función ontológica del discurso metafórico”. Lo que se imita es la naturaleza viva y las acciones de los hombres: para hacerlo lo más adecuado es un lenguaje igualmente vivo, activado por las posibilidades creativas de la metáfora.

El estudio II se titula **El ocaso de la retórica: la tropología**.

Desde su inicio Ricoeur lo concibe como “el camino más largo” para demostrar que la metáfora debe considerarse con base en el enunciado y no en la palabra; debe rebasar el campo de la retórica (el de la formalización de una simple operación verbal) y avanzar en el de la semántica.

Ricoeur examina el tratado sobre las figuras del discurso, de Pierre Fontanier, donde los tropos se basan en la función sustitutiva y por ello, a fin de cuentas, no proporcionan ninguna información nueva y adquieren una naturaleza meramente ornamental. En la búsqueda de Ricoeur para situarse en una teoría de la tensión en vez de en una de la

sustitución y, al propio tiempo, en el campo de la predicación en vez del de la palabra, Fontanier constituye un hito en la medida en la que describe a los tropos por una función relacional, pero donde la relación es de ideas, o, mejor: entre dos ideas (una idea que corresponde a una palabra y una nueva idea que se le atribuye a esa misma palabra, para decirlo esquemáticamente).

Propone que las clasificaciones de metáfora de este autor pueden reducirse a las de metáfora física (cuando se trata de objetos físicos) y metáfora moral (cuando se trata de algo abstracto)⁸⁵. Podría destacarse también que Fontanier recusa que todas las metáforas tengan que ver por necesidad con una imagen sensible. Ricoeur lo formula así: “Figurar, diremos nosotros, es siempre *ver como*, pero no siempre *ver o hacer ver*”⁸⁶.

El **estudio III, Metáfora y semántica del discurso**, ha sido calificado por el propio Ricoeur como “el estudio clave” de su libro. Lo es, efectivamente, y esto en muchos sentidos:

define, de manera pregnante, las bases para hablar de *enunciado metafórico* cuando se habla con propiedad de una metáfora;

fundamenta la necesidad de apoyar una teoría de la metáfora en la frase (el enunciado) y no en la palabra;

marca a la metáfora como un problema que desborda las operaciones formales que puede definir la semiótica y que incide en las relaciones entre la lengua y el mundo;

formula los inicios de una teoría de la interacción (Richards) y los aportes decisivos de Max Black a ésta;

⁸⁵ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 88.

entra en el terreno de la crítica literaria y postula, ya desde aquí, la vitalidad de la metáfora.

Es interesante la advertencia inicial de Ricoeur en la campaña sobre el enunciado que despliega en este estudio: "...la definición real de metáfora en términos de enunciado no puede eliminar la nominal en términos de palabra o de nombre, porque la palabra sigue siendo el portador del efecto de sentido metafórico"⁸⁷. Esto significa que en un enunciado metafórico las palabras no cumplen lo que prometen aisladamente, sino que adquieren diferentes funciones en la metaforización; se genera cierta dinámica en el entrelazamiento de las palabras componentes que perturba la identidad semántica soportada por cada una de ellas.

Para apoyar su argumentación Ricoeur trae a colación algunas "binas" (como dice la traducción española) o "parejas" (como dice la traducción argentina) de rasgos del discurso. Acomoda estos rasgos caracterizadores del discurso en pares para evidenciar la dialéctica entre ellos:

- 1) *"todo discurso se produce como acontecimiento, pero sólo se comprende como sentido"*⁸⁸. Esto quiere acentuar la diferencia entre el habla como hecho concreto y la lengua como hecho abstracto, pero considerando al habla (alguien enuncia) no solamente como pronunciación de algo sino como fenómeno concreto de discursividad donde alguien dice (con sonido o sin sonido), donde hay una situación de enunciación y donde hay un enunciado, y donde hay (ojo:) un receptor, para

⁸⁷ *Ibidem*, p. 94.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 98.

quien tiene o no sentido toda esta cadena. Moraleja previsible: la metáfora es para algo.

2) “*Función identificadora y función predicativa*”⁸⁹. En la discursividad existe una constante relación entre individualizaciones dadas por la identificación nominativa y generalizaciones dadas por la predicación. Lo cual significa que hay una polaridad ya presente en los actos simples de discurso que se enriquecerá en los que, como la metáfora, alcanzan mayor complejidad o se extienden hacia mayores vericuetos semánticos.

3) En los actos del discurso hay “un aspecto de *locución* y otro de *ilocución*”. Con esta idea, ya mencionada en *Teoría de la interpretación*, Ricoeur introduce la teoría de los actos de discurso que, a mi juicio, aparece como un fundamento más del carácter creativo del enunciado metafórico: ¿en qué sentido?: en tanto que abre la complejidad discursiva al involucrar dimensiones que rebasan la designación. La locución es *decir*; la ilocución es *hacer algo al decir*. Pues bien: en el enunciado metafórico se crea una realidad que no estaba ahí antes del enunciado; que no es, pues, una realidad solamente designada (señalada) sino sobre todo construida.

4) En el discurso cabe *distinguir entre el sentido y la referencia*. Con lo cual ya estamos fuera de la inmanencia estructural del lenguaje (ahí donde el lenguaje – o la altura más abstracta del lenguaje: la lengua, para ser precisos- remite a sí mismo; donde el valor de un signo depende exclusivamente de otro signo). Al vernos obligados a hablar en el discurso de sentido y referencia se reviven dos

⁸⁹ *Ibidem*, p. 99.

pájaros con una misma operación revivificadora: el valor literario ya no se apoya en la referencia o en el tipo de referencia (Lukács), ni tampoco en la sola coherencia de la estructura literaria (Paz). “Este rasgo, más que otros, marca la diferencia fundamental entre lo semántico y lo semiótico. Lo semiótico sólo conoce relaciones intralingüísticas; únicamente la semántica se ocupa de la relación del signo con las cosas denotadas, es decir, en definitiva, de la relación entre la lengua y el mundo”⁹⁰. Igual como se señala en la anterior pareja dialéctica de rasgos del discurso, se trata de que en esta distinción se encuentra el germen primario de algo que deberá desarrollarse: el problema de la referencia que mira simultáneamente hacia dos lados.

- 5) *Referencia “a la realidad y referencia al locutor”*. La idea central de esta dialéctica es que en el lenguaje “alguien dice algo sobre algo” (podríamos adelantarnos agregando “a alguien”); siempre hay un sujeto y una referencia a la realidad y, más que solamente el sujeto que habla solo, cierto dialogismo.

- 6) El último par problemático se refiere a la distinción o *redistribución entre lo paradigmático y lo sintagmático en la discursividad*. Se trata de que “si el paradigma pertenece al orden semiótico y el sintagma al semántico, entonces la sustitución, ley paradigmática, hay que colocarla en el campo de lo semiótico”⁹¹, con lo cual se afirma el carácter sintagmático de la metáfora, su adscripción al encadenamiento combinatorio del enunciado. El carácter creativo de la metáfora cobra una nueva fundamentación por esta vía. Las palabras, al relacionarse unas con otras, adquieren significados imprevistos e inéditos, que rebasan las

⁹⁰ *Ibidem*, p. 104.

⁹¹ *Ibidem*, p. 106.

acepciones del diccionario e incluso los consensos culturales. El ejemplo más didáctico que se me ocurre es el significado que adquiere la palabra “verde” en el famoso “Romance sonámbulo” de García Lorca: el afamado color de la esperanza se convierte en este poema en el color de la muerte, solamente porque así lo quiso significar el poeta granadino.

En este capítulo Ricoeur examina el pensamiento de dos autores imprescindibles para el planteamiento de la vitalidad metafórica: Richards y Black. Consigno la primera deuda: “Con I. A. Richards, nos adentramos en una semántica de la metáfora que desconoce la dualidad de la teoría de los signos y de la teoría de la instancia del discurso, y que se construye directamente sobre la tesis de la interanimación de las palabras dentro de la enunciación viva”⁹².

Aunque interrumpa la secuencia en lo que concierne a la historia de la construcción del concepto ricoeuriano de metáfora, quisiera consignar aquí una observación suya sobre la capacidad de elaborar metáforas, ya que su agua viene al molino de mi perspectiva, que abarca lo creativo: “contra la conocida opinión de Aristóteles para quien el dominio de la metáfora es un don del genio y no una cuestión de estudio, el lenguaje, como muy bien dice Shelley, es ‘vitalmente metafórico’; si ‘metaforizar bien’ es poseer el dominio de las semejanzas, entonces, sin este dominio, no podríamos captar ninguna relación inédita entre las cosas”⁹³.

Esto es: el lenguaje posee esta “metaforicidad” primitiva o constitutiva, que puede desarrollarse con ejercicios de observación. Un ejemplo sencillo: cuando a un niño le

⁹² *Ibidem*, p. 110.

⁹³ *Ibidem*, p. 111.

pedimos que diga qué es el odio encendemos de inmediato su capacidad metafórico-narrativa y nos inventa una historia (“es como cuando mi mamá toma la plancha caliente y se la avienta a mi papá, etc.”) para expresar aquello que sabe pero que no puede aún definir conceptualmente; lo cual no implica, por cierto, que dicha definición (“sentimiento de animadversión generalmente violento y obsesivo que etc...”) abarque por completo o sea equivalente a la historia que nos cuenta y en la que se mueven y conmueven personajes y situaciones con densidad, con color y con expectativas.

Volviendo a Richards. La interacción se formula entre dos pensamientos contenidos en una sola expresión. Denomina como *tenor* (dato) y *vehículo* a los componentes de la expresión metafórica: Pavarotti (tenor) es un león (vehículo). Las palabras que componen este enunciado no tienen en sí mismas, separadas, un sentido metafórico: lo adquieren por su interacción. El león “vehiculiza” la metáfora. Por otra parte, la noción de “pensamiento” de Richards es interesante porque nos saca de la identificación entre metáfora e imagen, entendiendo a ésta en lo que tiene de sensible. Las palabras no poseen una significación fija, la cambian en función del contexto (lo que Ricoeur llama “el teorema del sentido conextual”); su maleabilidad depende de sus relaciones, de la tensión entre ellas (que, por cierto, no necesariamente se da por el lado de la semejanza).

Max Black, el segundo de los autores que aporta fundamentos a una teoría de la interacción, denomina de manera diferente a los componentes del enunciado metafórico, distinguiendo en éste que alguna o algunas palabras están en sentido metafórico y otras no: Pavarotti es un león (en sentido metafórico). El *foco* es un león y Pavarotti es el *marco*. Pavarotti está en sentido literal y el león en sentido figurado.

Una novedad de Black es reintroducir críticamente la noción de comparación. “La semejanza, dice, es una noción vaga, si no vacía; aparte de que admite grados, y por tanto límites indeterminados, proviene más de la apreciación subjetiva que de la observación objetiva; en fin, en los casos en que aparece con claridad, es mejor decir que la metáfora es la que crea la semejanza, y no que la metáfora enuncia una semejanza que ya existía antes”⁹⁴.

Aunque, como veremos más adelante cuando entremos de lleno en el ámbito de la creatividad, un ejercicio de aprendizaje metafórico puede comenzar trabajando exitosamente sobre la noción de semejanza. Lo que sucede muchas veces es que determinada semejanza solamente es advertida después de la metáfora: el lector percibe con sorpresa la existencia de semejanzas que nunca habría advertido sin el enunciado. Recuerdo un verso del poeta brasileño Ferreira Gullar: “El mar, con sus pistones azules, con su fiesta”. La asociación del movimiento de la superficie del mar con el subir alternado –y por lo general no visto- de los pistones de un motor de combustión interna no está precisamente en el repertorio del imaginario social común, pero después de conocer el verso le damos el aval de nuestra certeza (una certeza sensible) a esa metáfora y decimos “así es, de veras que sí”. Lo que podríamos bautizar como la *teoría de la netáfora*: cuando una metáfora nos hace sentir que es la verdad (neta) del planeta.

Y es que el enunciado metafórico opera con base en un “sistema asociado de lugares comunes”⁹⁵. Del león se usan sólo ciertas connotaciones y se desechan otras en función del marco: no pensamos que Pavarotti es un león porque tenga una gran melena o porque sea carnívoro; escogemos del león el atributo de arrojo, de valentía, de coraje, y

⁹⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 121.

hacemos de cualquier manera un esfuerzo semántico para aplicarlo al terreno del canto. Cuidado, porque también pudo haberse seleccionado entre los atributos del león no el arrojo sino el simple hecho de que sea el “rey de la selva”, y entonces Pavarotti es un león porque es el “rey del canto”.

Sin embargo, Black apunta que “Las metáforas pueden apoyarse en sistemas de implicaciones especialmente contruidos lo mismo que en lugares comunes ya conocidos”⁹⁶, ya que de no ser esto posible toda metáfora debería su inteligibilidad o su feliz recepción provocativa solamente a lo ya conocido, y se eliminaría su carácter creador. El enunciado metafórico puede crear nuevas connotaciones para las palabras: en una metáfora que yo supongo mexicana se habla de “estar erizo” para expresar la sensación de la necesidad de droga cuando se está en un periodo de abstinencia.

Black habla del “absurdo lógico” como un factor para la comprensión de la metáfora. Esto me parece decisivo. En algunos enunciados metafóricos existen contradicciones irresolubles desde el punto de vista lógico pero que ganan su fuerza artística justamente por esa imposibilidad resolutive. Ricoeur menciona en este paso como ejemplar la figura del oxímoron y anota “vivir una muerte viva”. En el examen de “Muerte sin fin” veremos el papel protagónico de esa figura, que suspende el sentido, pero a pesar de ello crea otro, casi efímero, casi inatrapable.

Después de haber visitado los caminos de la retórica y de la “gramática lógica” de Black, Ricoeur se pregunta a qué disciplina correspondería la explicación de la metáfora. La respuesta final -que él se reserva pero que yo anticipo- va a ser que a una hermenéutica

⁹⁶ *Ibidem*, p. 122.

literaria. Pero Ricoeur siempre desea transitar el camino completo y nos invita a seguirlo a pie; por ello abre la interrogante de cómo tendría que replantearse la explicación de la metáfora en el nivel de la crítica literaria. El autor que elige aquí es Monroe Beardsley.

El proceso es muy interesante: se establece primero la idea de la diferencia entre significaciones explícitas y significaciones implícitas. Una obra literaria libera las connotaciones del lenguaje: “Precisamente, la literatura nos presenta un discurso en el que hay un abanico de significaciones posibles, sin que el lector se vea obligado a elegir entre ellas”⁹⁷. Segundo: el juego de estas significaciones debe verse en los círculos cada vez más amplios que configuran al discurso literario hasta que éste se resuelve en una obra considerada como una totalidad, al menos hasta su limitación genérica como poema, ficción o ensayo. Hay que recordar que es precisamente Beardsley el autor de esa sugerente idea de que la metáfora es un poema en miniatura, cuyo sentido es que la explicación de la metáfora puede servir como modelo básico para elucidar unidades literarias mayores (y, añadiría Ricoeur: incluso la narrativa misma).

Al tocar el problema de la significación de la obra Ricoeur introduce la noción de “mundo de la obra”. Una manera de encarar esta significación es examinar la configuración verbal y su inteligibilidad desde un punto de vista formal; otra es preguntarse a qué hace referencia el mundo de la obra, qué dice, qué refleja, qué expresa, para qué dice lo que dice, cómo afecta eso. La crítica literaria puede hacerse las preguntas que conciernen a la referencia basándose siempre en la estructura verbal. El lector “normal”, es decir el lector no especializado en el estudio de la literatura, tiende a

⁹⁷ *Ibidem*, p. 125.

ir de manera espontánea hacia las preguntas de la referencia; el crítico literario debería poder suspender esa espontaneidad, o relacionar esas preguntas siempre con la configuración verbal. El crítico literario tiene ante sí la explicación como un *desideratum*. Dicha explicación, consignando siempre sus límites, poniendo en evidencia, como en un juego con cartas abiertas, hasta dónde llega su relatividad, puede afirmar si es más o menos correcta una lectura...“Si comparamos la lectura con la ejecución de una partitura musical, podemos decir que la lógica de la explicación enseña la ejecución *correcta* del poema, por más que toda ejecución sea *singular e individual*”⁹⁸.

En este capítulo se afirma, finalmente, la naturaleza de acontecimiento que tiene una metáfora viva. El lector (vivo) es imprescindible para esa viveza, porque es él quien resuelve la innovación semántica que exige una metáfora para cobrar su pleno sentido y adquirir instantánea aunque momentáneamente su vivacidad: “Sólo las metáforas auténticas, las metáforas vivas, son al mismo tiempo acontecimiento y sentido”⁹⁹.

El estudio IV, **Metáfora y semántica de la palabra** sienta las bases para enfrentar en el estudio siguiente lo que Ricoeur llama nueva retórica, constituida por autores predominantemente franceses y por el grupo M. No en balde dedicado a Benveniste, este estudio tiene como protagonista principal la noción de polisemia y examina, además, algunos conceptos de Saussure, *pater familias* del enfoque que Ricoeur casi nunca llamará estructuralista sino semiótico.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 131.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 135.

Como siempre que toca la puerta de algún nuevo peldaño en el ascenso de una problemática, Ricoeur ajusta cuentas con los autores que considera significativos. Así, examina la obra de Hedwing Konrad, quien en sus delimitaciones de la metáfora permanece en la teoría de la denominación; tesis interesantes, por cierto, en la medida en que introducen la noción de abstracción para acercarse a la metáfora y comparan la abstracción metafórica con la abstracción conceptual, marcando sus diferencias.

Discute con Stephen Ullmann hasta encontrarse con la noción de polisemia. Me detengo en ella y deliberadamente evado otras discusiones muy técnicas (debates terminológicos, distinción entre núcleo semántico y función gramatical, fronteras de la lexicalización, etcétera), porque la polisemia tiene plena carta de ciudadanía en el territorio de la teoría literaria y es incluso uno de sus puntales, en la medida en la que una de las diferencias de entrada entre el discurso literario y otro tipo de discursos, como el científico o el jurídico, es que éstos se orientan a la univocidad que establece o trata de establecer un solo significado, mientras que el literario explota la multivocidad del lenguaje.

La polisemia (ella también) puede apreciarse en al menos dos dimensiones: una, en la relación palabra-sentido (“para un nombre, más de un sentido”), asentada, según Ullmann, en cierta oscilante imprecisión lexical propia de la naturaleza del lenguaje, sobre cuya aserción surge el fenómeno de la sinonimia. La polisemia no solamente es saludable desde el punto de vista de la lengua en general, sino que es además una de las condiciones de posibilidad de la literatura. Siendo, pues, una cualidad de la lengua la literatura la potencia y utiliza con una orientación estética, con el objeto de provocar un efecto más o menos previsible. (Ya lo hemos mencionado en términos de ambigüedad.)

Esta es justamente la otra dimensión de la polisemia: la del ars combinatoria que, rebasando las acepciones de la palabra de diccionario, construye significaciones nuevas y hace de la literatura una actividad creativa, no sólo para el propio escritor que prácticamente presencia cómo su subjetividad adquiere otra elevación y se desenvuelve por territorios imprevistos, sino también para el lector, cuya situación hermenéutica y formación cultural pondrán en acción mayores o menores resonancias significativas. Es precisamente sobre la base de la sinonimia y la homonimia como se producen y se extienden entrelazamientos inéditos a la hora de la escritura; ellos posibilitan un fenómeno que no estaría mal llamar *consonancia semántica*; cierto campo magnético tan poderoso que parece obrar al margen de la voluntad del escritor y que a veces, en efecto, opera así; las palabras se atraen unas a otras, por el lado de su sonido o por el de su significado, o simultáneamente por ambos. “La polisemia, carácter puramente virtual del sentido lexical, se perfecciona y acrisola en el discurso”¹⁰⁰, dice Ricoeur, y alcanza su más alto desarrollo creativo en el manejo literario (poético y narrativo) del lenguaje.

La noción de polisemia es de uso corriente en el ámbito de la crítica literaria. En ocasiones sirve como pretexto para la sobreinterpretación, y en esto hay que tener mucho cuidado, porque la polisemia tiene sus límites: el texto literario abre un abanico de resonancias que puede ser captado en mayor o menor parte; sin embargo, si alguien siente que en “El brindis del bohemio”, el popularísimo poema de Guillermo Aguirre y Fierro, aparece evocada de algún modo la invasión norteamericana de 1847, lo que sucede es que se está usando al texto como pre-texto para hablar de esa invasión y sacudirse algún trauma, porque en el poema no hay marcas textuales que autoricen dicha lectura. La polisemia abre las posibilidades evocativas pero sus contornos están

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 169.

delimitados textualmente: una adecuada discusión sobre las significaciones que pueden estar contenidas en equis texto es tarea de la crítica y la controversia literaria. La noción de polisemia relativiza los veredictos únicos o dogmáticos, pero su relatividad no es absoluta sino que está encadenada a un comentario que debe hacerse siempre con base en el texto.

En el terreno de la creación la relatividad de la noción de polisemia es un instrumento que debe aceptarse y matizarse siempre. A diferencia de las discusiones de crítica literaria que se realizan en un espacio académico, las que se hacen en un taller tienen la posibilidad de zanjarse experimentalmente: se llevan a cabo ejercicios de prueba y error, cuyo límite, por supuesto, no es la realidad objetiva, pero que son viables para ampliar o reafirmar los comentarios críticos

En este examen destaca Ricoeur una idea muy sugerente: la del carácter acumulativo del sentido de las palabras, el hecho de que una palabra pueda “adquirir un sentido nuevo sin perder el anterior”¹⁰¹. La capacidad acumulativa de las palabras posibilita la visión estereoscópica de la metáfora. Durante la metáfora (quiero decir: durante nuestra percepción textual de ella, que nos obliga a un trabajo de interpretación para recibirla y a un esfuerzo suplementario al ordinario para mantenerla en vilo –viva- y disfrutarla) ocurre una doble visión, una suerte de estrabismo en el que no extraviamos el sentido habitual de las palabras durante la ejecución y el mantenimiento del nuevo sentido. Y no está nada mal la metáfora de la estereoscopia para explicar la metáfora: frente al estereoscopio se colocan dos fotografías iguales, los lentes las unifican y realzan sus dimensiones dando la sensación visual de una tercera dimensión: el volumen.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 158-159.

Solamente habría que corregir diciendo que las fotografías, en el caso de la metáfora, no son iguales.

En la relación entre nombre y sentido, en su inestable oscilación que hace posible el fenómeno de la polisemia, aparece en Ullmann la noción de los campos asociativos, que se dan por contigüidad o por semejanza. Tiene qué ver con la necesidad (o la voluntad) expresiva y el esfuerzo que promueve: "...si la asociación usual entre tal sentido y tal palabra falla, la idea busca su manifestación por medio de otra palabra asociada a la primera, sea por semejanza, sea por contigüidad; tendremos en un caso la metáfora y en otro la metonimia"¹⁰².

Manteniendo entre paréntesis o bajando por ahora el volumen a la discusión entre metonimia y metáfora, la formulación, tomada de Bergson, sobre el esfuerzo de expresión es muy valiosa: ¿por qué canales nuevos puede abrirse paso esta necesidad expresiva?; o, dicho de otro modo: ¿cómo puede decirse esto, esta idea que, como tal idea, no tiene forma ni límites preestablecidos ni convenientes de antemano? Solamente construyendo, con la atención y la minuciosidad que recomendaba Italo Calvino, una cadena verbal, por asociaciones, por tanteos, experimentando, que alcance a decir aquello que se quiere decir y que no se sabe qué es hasta que se escribe. Por eso hay un descubrimiento, una innovación en la producción literaria; porque no es una producción en serie, técnicamente ya diseñada. Esto es curioso y difícil de entender si no es por una vía práctica, pero es así: "lo que se quiere decir" no se sabe: se intuye de una manera nebulosa, como toda intuición: cada eslabón de la cadena es un aproximarse:

¹⁰² *Ibidem*, p. 161.

aproximadamente es un buen adverbio del modo como se procede en la creación literaria. Como diría Sancho: “nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve ya escrito”.

Ullmann es autor de una definición muy afamada de metáfora: “La metáfora es, en último análisis, una comparación abreviada. Más que constatar explícitamente analogías, las comprime en una imagen que parece una identificación”¹⁰³.

El problema de la asociación es que tiende a privilegiarse a la metáfora de sustitución (*in praesentia*) sobre otro tipo de metáfora, basado en operaciones predicativas más sofisticadas. No cabe duda, sin embargo, de que tanto el entendimiento de las metáforas, como su creación, se facilitan partiendo de la base comparativa. Esto no le interesa a Ricoeur porque no ve el lado didáctico o el problema de la escritura creativa, sino la concepción teórica, y quiere postularla de tal manera que rebase la estrechez de la sustitución nominal.

Es bueno advertir que en este estudio Ricoeur fija con meridiana claridad su posición con respecto a los planteamientos de Saussure. Como éstos aparecen constantemente haciendo de contraparte polémica no sólo en el libro sino en toda la obra de Ricoeur, es conveniente consignar de una buena vez que para nuestro autor “las dicotomías saussurianas crean tantos problemas como resuelven”¹⁰⁴. Por ejemplo: el signo, según Saussure, une un concepto y una imagen acústica (noción esta última ya problemática porque se refiere propiamente al significante y no a una “imagen” en el sentido plástico del término; por si fuera poco su formulación parece una especie de oxímoron). La

¹⁰³ *Ibidem*, p. 162.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 168.

diferencia entre la semántica anglosajona, filosófica, y la saussureana, es que para la primera el signo sí relaciona un nombre y una referencia extralingüística (una cosa).

El **estudio V, Metáfora y nueva retórica**, tiene como punto de encuentro polémico la *Retórica general* del Grupo M.

Para Ricoeur el enfoque de ésta a la que llama “nueva retórica” es básicamente clasificatorio y esa clasificación, basada en modificaciones 1) fónicas, 2) lógicas, 3) sintácticas y 4) de unidades semánticas (en esta última radicaría la metáfora), no alcanza a comprender o abarcar el carácter creativo de la metáfora, ¿por qué?...según Ricoeur porque permanece en el ámbito de la nominación (la palabra) y no accede al de la predicación (el discurso). Y entonces la diversidad de las operaciones verbales puede quedar reducida a operaciones (simples) de adición y sustracción, es decir, al aumento o la resta de información, y ahí los que no entran en juego son precisamente la relación entre el texto y su referente y la intervención interpretativa del receptor.

Vayamos al grano: el grupo M define a la metáfora como una suma de dos sinécdoques (esa figura prima hermana de la metonimia pero que se restringe a la relación entre el todo y la parte). Tomo el ejemplo que aduce Helena Beristáin en su diccionario: “El abedul es la muchacha de los bosques”...primera sinécdoque (generalizadora): de abedul a flexible; segunda sinécdoque (particularizante): de flexible a muchacha ; el sema que comparten muchacha y abedul es la flexibilidad, es su nota en común, el punto de intersección semántica que permite entender la metáfora¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1985, p. 312.

La dinámica explicativa de la percepción metafórica es semejante a la que propone Ricoeur: en un sintagma se presenta una identidad de significantes que mantienen una no identidad de significados: el receptor hace una reducción de esta anomalía para aceptar esa unidad contradictoria¹⁰⁶. La zona de intersección de ésta es la que se puede descomponer en dos sinécdoques, siempre que éstas guarden cierta simetría.

El problema, según Ricoeur, es que “Se puede así descomponer una metáfora *dada* en dos sinécdoques, pero no se puede *producir* una metáfora con dos sinécdoques”¹⁰⁷.

¿O sí? Tal vez si se elabora un ejercicio siguiendo el esquema de las dos sinécdoques sí aparezca una que otra metáfora feliz: la tinta es la sangre de la pluma, o algo por el estilo. Pueden establecerse esquemas de metaforización. En su juventud el poeta Enrique González Rojo, quien junto con Eduardo Lizalde, fue fundador del “poeticismo”, escribió todo un sistema de producción de metáforas: recuerdo algún mecanismo de ese sistema: establece una identidad con base en alguna semejanza y luego desprende una diferencia: *la mariposa es una flor...sin tallo*. Escribir metáforas por medio de mecanismos fijos es útil solamente en el nivel de la experimentación y el entrenamiento; genera, como cualquier ejercicio que se concibe como tal, capacidades de relación y formas de percepción nada desdeñables. Pero no sirve para escribir creativamente, descubriendo más mundo, ya que sofoca la sorpresa y el gozo de la propia experiencia creativa y, por otro lado, apenas el lector percibe el mecanismo deja la lectura atenta y asombrada y la trueca por una asistencia pasiva a un evento predecible.

¹⁰⁶ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 221.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 224.

Pero la recusación de Ricoeur no surge por el lado de la escritura sino por el metodológico, según el cual el planteamiento de las dos sinécdoques no explica la especificidad metafórica, que él ubica en “la reducción de una impertinencia semántica inicial”¹⁰⁸. La sinécdoque puede hacerse de palabras (vela por barco), y la impertinencia semántica, verdadero lugar de encuentro de la resolución metafórica, ocurre en la predicación.

Al analizar una metáfora (“España, una gran ballena varada sobre las playas de Europa”) se aclara mejor la objeción de Ricoeur al procedimiento de sinécdoques. Para resolver esta metáfora, en la dirección del grupo M, “basta con introducir un grado cero ausente –la forma hinchada sobre el mapa geográfico-, para obtener una sinécdoque particularizante (ballena-forma hinchada). De esta manera se elimina el funcionamiento de la metáfora como predicado (o epíteto) impertinente”¹⁰⁹. Para Ricoeur no existe en sentido estricto un grado cero, en la medida en que todo lenguaje está marcado retóricamente, culturalmente, y, por otro lado, el procedimiento de sustituciones genera el equívoco según el cual la metáfora es traducible a un sentido no figurado, es decir que se puede restituir un pensamiento por así decirlo, originario, limpio del polvo y la paja de la expresión figurada.

La teoría de Ricoeur tiene dos ventajas sobre este planteamiento: acentúa el carácter creativo, la producción, la búsqueda, el campo de novedad y asombro que abre la metáfora y sostiene el aumento de la polisemia de las palabras que, integradas en una combinatoria inédita, adquieren significados nuevos que no están depositados en ningún diccionario. Esto debe enfatizarse: “el predicado impertinente no existe en el código (...)

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 223.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 224.

no existe la metáfora en el diccionario”¹¹⁰. Por otra parte, apunta a un sistema de referencias (distintas, nuevas) que se crean también en función del enunciado metafórico.

Quiero destacar la aportación de Ricoeur a la comprensión de la función poética del lenguaje formulada por Jakobson. La famosa proyección del principio de equivalencia del eje de la selección al de la combinación, es enunciada con otra claridad por Ricoeur: “en la función poética, la equivalencia es elevada al rango de procedimiento constitutivo de la secuencia; de este modo, la recurrencia de las mismas figuras fónicas, las rimas, los procedimientos paralelos y otros parecidos crean en cierto modo una semejanza semántica. Así aparece una nueva interpretación de la cuasi-corporeidad del mensaje: como una adherencia del sentido al sonido”¹¹¹.

Queda así claro que en el enfoque poético el lenguaje se hace cosa, cobra una inevitable dimensión material, adquiere presencia física, y, por esa vía toca al cuerpo receptor, lo fricciona, lo mueve y conduce, lo conmueve.

Esto además da pie a valiosas consideraciones acerca de la visibilidad y la especialidad de las figuras (donde se pone en juego dicha función poética). Una advertencia importantísima es que esa suerte de opacidad que sufre el lenguaje al volverse cosa en el sentido antedicho, no debe identificarse con una autonomía absoluta o una ausencia de referencia.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 228.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 196.

En función del despliegue del poder connotativo del lenguaje abierto por la función poética, Genette afirma que “el lenguaje se espacia para que el espacio, en él, hecho lenguaje, se hable y se escriba”¹¹².

Para entender la espacialidad de Genette hay que aceptar que la palabra nos remite más que nada a lo geométrico: como si en la figura se viera un contorno. Y sí, en esta espacialidad participa sin duda, y en gran medida, cierta óptica, pero la “visualidad”, si se trata de la que calificamos como literaria, siempre debe ir entre comillas, ya que en ella o con ella efectivamente imaginamos proporciones y líneas y siluetas pero siempre desdibujadas, siempre sin el dibujo claro de la imagen visual, real, plástica, la imagen propiamente dicha. Una manera de extender la espacialidad es considerar que no se configura sólo por esa visualidad, sino también por la ingerencia de otros sentidos con cuyo concurso el lenguaje se espesa y cobra el volumen de lo que podríamos llamar su materialidad más plena.

El brillante aforismo de la espacialidad de Genette sirve también para ilustrar el problema de la inspiración: ésta surge al activar el poder connotativo del lenguaje: sucede entonces una elevación de la subjetividad en el escritor porque hay un trato directo con la materialidad del lenguaje: la cadena connotativa desenvuelve los valores experienciales del lenguaje no solamente en un sentido intelectual sino también sensible, sentimental y emotivo...”figuras por excelencia, en las que el lenguaje se *espacia* para que el espacio, en él, hecho lenguaje se hable y se escriba”¹¹³. Este lenguaje escribiéndose es la base de la sensación de impersonalidad que ocurre durante el proceso de inspiración. Al activar su poder connotativo el lenguaje, en sentido estricto,

¹¹² *Ibidem*, p. 200.

¹¹³ *Ibidem*.

hace, con tacto, su alianza con el sujeto: el escritor no está solo: está con su lenguaje; está armado con su lenguaje, o, mejor, armándose con él.

El peligro en que puede caerse al acentuar los poderes connotativos del lenguaje es que se piense que el lenguaje se basta a sí mismo, y que se le aparte o demasiado o por completo de la relación denotativa que señala hacia el mundo referencial. Ésta es la reserva crítica que formula Ricoeur

El **estudio VI** lleva por título **El trabajo de la semejanza**. Su propósito es llevar la noción de semejanza al terreno de una teoría de la interacción, no dejarla donde aquella parece hallarse más a gusto, que es en la teoría de la sustitución: esto se parece a esto otro, sustituyamos los términos con base en ese parecido; o, mejor: esto tiene entre sus cualidades más sobresalientes una cualidad semejante a la que tiene esto otro...sustituyamos los términos y que el receptor se encargue de encontrar ese lazo común a ambos (procedimiento básico de la metonimia).

Los vínculos entre metonimia y metáfora son, sin duda, estrechos. Ricoeur se opone a la simplificación de las relaciones entre ambas figuras: considera que fijarlas como dos polos (metonímico y metafórico) a los cuales corresponderían respectivamente las operaciones de combinación y de selección, es mantenerse en el enfoque nominativo que se basa en la palabra en detrimento de la predicación. Cuando ésta es tomada en cuenta se abren posibilidades que no están inscritas en un código prefijado de antemano, se crean significaciones nuevas, adicionales, raras, inéditas. Mantener como fija o como exclusiva la ecuación metáfora=selección puede omitir el gran papel que juegan en la predicación metafórica los enlaces y las contigüidades, las correspondencias y

paralelismos que se levantan y se contestan desde la textura completa del texto, la relación que se establece entre un enunciado y el contexto verbal (el conjunto) en el que surge y resuena dicho enunciado.

La relación entre ambas figuras deja también sugerencias que exceden el ámbito verbal: predominio de la metonimia con el cubismo (este ojo aislado es la mirada asustada y enajenada, este triángulo es el corazón) y de la metáfora con el surrealismo (este reloj blando es una tercera realidad, un tiempo líquido que se escurre); predominio de la metonimia con el realismo y de la metáfora con el simbolismo y el romanticismo.

La semejanza puede matizarse con la noción de analogía, cuando ésta convoca a la imagen y va más allá del planteamiento abstracto de su formulación lógica. Una comparación se establece de tal modo que las palabras mantienen su sentido. En la analogía, según Ricoeur, se rompe la isotopía del contexto. Ella, la analogía, es la que abre el camino a la imagen. Por ella Fulano ya no es “como un asno”, sino que es directamente, inmensamente un asno y, en las imágenes asociadas a esta, central y desencadenadora de connotaciones, lo vemos cocear, plantarse en una necesidad cuadrúpeda y rebuznar en voz alta. Efectivamente, las connotaciones han sido desatadas, la analogía cobra su papel activo y se crean emotividades y percepciones sensibles que no surgirían en el receptor de una comparación equilibrada, isotópica.

El papel de la analogía en el momento poético del lenguaje lo describe muy bien un temprano Julio Cortázar: “sólo el poeta es ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza activa, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en instrumento; que elige la dirección analógica, nadando ostensiblemente

contra la corriente común, para la cual la aptitud analógica es <surplus>, ribete de charla, cómodo clisé que descarga tensiones y resume esquemas para la inmediata comunicación –como los gestos y las inflexiones vocales”¹¹⁴.

Se abre en este estudio de Ricoeur –y por eso me parece decisivo- el vasto territorio de la imagen, de la relación entre metáfora e imagen. En otro lugar, en su ensayo sobre “La imaginación en el discurso y en la acción”, contenido en *Del texto a la acción*, Ricoeur establece lo que podríamos considerar su teoría de la imaginación, la cual gravita sobre la tesis de que la imaginación es un método, un trabajo para esquematizar la atribución metafórica; pero sobre eso me extenderé más adelante, cuando examine los textos independientes sobre literatura.

Lo central es que la imagen literaria no es nunca una imagen real; no la vemos en el sentido real: la imaginamos. Por eso el término “imagen” en el terreno literario siempre debería ir entre comillas. Y es que la construimos de una manera que gana su peculiaridad por las palabras. Ricoeur apela para su explicación a la noción de imaginación “productora” de Kant, y prefiere hablar del momento icónico de la metáfora. El mérito excedente de esta consideración es que “Al no ser la presentación icónica una imagen puede apuntar hacia semejanzas inéditas de calidad, estructura, localización o de situación y sentimiento; la cosa buscada se piensa siempre como lo que el ícono describe”¹¹⁵.

Se añade un poder afectivo al cognoscitivo: una peculiar emotividad. En un verso de “Deber del poeta”, describiendo el mar que transmite el poema, Neruda dice:

¹¹⁴ Cortázar, Julio, *Obra crítica / 2*, Alfaguara, México, 1994, p. 269.

¹¹⁵ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 258.

“Y yo transmitiré sin decir nada

los ecos estrellados de la ola,

un quebranto de espuma y arenales,

un susurro de sal que se retira,

el grito gris del ave de la costa”.

¿Por qué el poeta elige la palabra “quebranto”? Pudo haber escrito “un quebrarse de espuma en arenales” y, conservando la disposición acentual, dibujar de todos modos la rompiente de la ola. Pero al poner “quebranto”, además de que queda resonando el quebrarse como un sinónimo de romperse, se agrega la cualidad de pena, de honda pena, que atrae la palabra quebranto: la relación entre la espuma y los arenales se humaniza y sentimentaliza; nuestra relación con el enunciado *se carga* de afectividad y simpatía: algo se traen la espuma y los arenales y nosotros somos sus conmovidos cómplices.

Hugo Hiriart, escritor y filósofo mexicano de particular sabiduría, dedica su inquietante libro *Los dientes eran el piano. Un estudio sobre arte e imaginación*¹¹⁶, a combatir la arraigada idea común de que la imagen literaria es una imagen sensorial; para él la imagen que resulta de la verbalidad es más parecida a una conjetura que a una fotografía; es una relación de regularidades que depende de nuestra interpretación de los enunciados. Sin entrar en el territorio técnico de terminología filosófica que sí abarca Ricoeur, la coincidencia entre sus planteamientos en torno a la imaginación tiene más de un punto de contacto.

Ricoeur abre todo un proceso a la semejanza, semilla de la metáfora y de los distintos tipos de metáfora desde la primigenia y clásica formulación aristotélica. Su conclusión

¹¹⁶ Hiriart, Hugo, *Los dientes eran el piano. Un estudio sobre arte e imaginación*, Tusquets editores, México, 1999.

más extrema es que la semejanza “no es sólo una construcción del enunciado metafórico, sino el producto de este enunciado”¹¹⁷. La metáfora configura la semejanza: no la toma ya hecha de la realidad referencial. Radica en la nueva pertinencia semántica que responde al enigma que plantea la impertinencia del enunciado.

Aquí Ricoeur expone el problema de definir metafóricamente a la metáfora. Y es que por más que pueda explorarse su dinamismo, al ser éste una conjunción compleja de dimensiones cognoscitivas y afectivas y sonoras y protovisuales; al tener dentro de sus cualidades precisamente la de escapar a un mecanismo rígido por la vía de la innovación, el asombro y la interpretación, a veces apelando precisamente a una expresión metafórica se consiguen felices certidumbres. Como la que formula Nelson Goodman para explicar la “reasignación de etiquetas” que ocurre en la metáfora: donde se crea una figura “de idilio entre un predicado que tiene un pasado y un objeto que cede pero protestando”¹¹⁸. Ricoeur extiende la metáfora, alegorizando a ese *ceder protestando* como “lo que queda del antiguo matrimonio –la asignación literal- que la contradicción deshace”.

La semejanza aparece en este estudio como un resultado de la metáfora: “en el enunciado metafórico, lo <semejante> es percibido *a pesar* de la diferencia y de la contradicción”¹¹⁹. Las grandes metáforas, las muy vivas, siempre producen en el receptor una exclamación de certidumbre más que de alborozado arrobó, porque en un enunciado metafórico y, más que eso, en nosotros que lo resolvemos, hay una mezcla, que sentimos exacta entre el intelecto y todas las otras zonas sensibles y cálidas que nos

¹¹⁷ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 258.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 262.

¹¹⁹ *Ibidem*.

integran como seres humanos. Más aún: la metáfora feliz es una herramienta privilegiada para esa integración.

Para ampliar el peculiar mestizaje de dimensiones perceptivas que ocurre en la metáfora, Ricoeur recurre a la noción de esquematismo, fundamental en la explicación kantiana de la imaginación productiva, donde el esquema está concebido como un método de producción. En la dimensión verbal de la imagen se halla presente este esquematismo.

La imagen verbal es una imagen desdibujada apuntalada con base en cierto geometrismo de las formas perceptivas, determinado culturalmente. Ya si se nos pide que imaginemos un elefante lo imaginaremos completo y desde una vista lateral, difícilmente construiremos la imagen desde una perspectiva aérea, y no veremos el elefante detallado y colorido sino sus líneas esenciales, las imprescindibles para reconocerlo como tal elefante. Al determinar más nuestra imagen y pensar en “un elefante crucificado” la perspectiva cambia bruscamente: ahora la “toma” es de frente. Y lo que nos cuesta trabajo es imaginar la apertura de las patas delanteras, que podemos resolver si caricaturizamos al elefante dotándolo de una elasticidad que no posee nuestra imagen de los elefantes realistas.

El esquematismo tiene que ver con ciertas formas de percepción en este sentido por así decirlo geométrico, pero éstas dependen al mismo tiempo del significado que para cada sociedad y cada tiempo poseen las palabras y su combinatoria discursiva... “el esquema hace aparecer la atribución, lo que le da cuerpo”¹²⁰; es la manera de resolver en sentido figurativo el enfrentamiento paradójico entre identidad y diferencia (es la manera de

¹²⁰ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, p. 267

construir la semejanza) y vincular lo verbal con dimensiones no verbales, cuasi sensibles.

Para extender las consideraciones sobre el carácter sensible de la metáfora (o del manejo literario del lenguaje, diría yo) Ricoeur trae a colación los análisis de Marcus B. Hester donde se refuerza el vínculo entre los sentidos y el sentido en el lenguaje poético. No sólo en la dirección que ata sonido y sentido sino en la que abarca al resto de los sentidos, hasta el punto de postular una iconicidad del sentido.

Este dichoso vínculo pone de relieve el lado más material del lenguaje, su resistencia casi de madera que hace palidecer su carácter referencial o de instrumento para transportar contenidos de la realidad. El lenguaje se orienta hacia sí mismo, no hacia fuera y parece cerrarse: “este cierre sobre sí mismo permite al lenguaje articular una experiencia ficticia”¹²¹.

La así renovada naturaleza del lenguaje hace posible otro tipo de lectura: aquella que es una suspensión de lo real, un apartamiento, un viaje hacia otro mundo, y al mismo tiempo una “apertura activa al texto”¹²² y a sus provocaciones y, con ello, la posibilidad de otro tipo de experiencia, intensas y asimismo vitales.

En la teoría de Hester el sentido mismo es icónico, no puede separarse de lo imaginario. Ricoeur destaca su noción de *ver como* y le confiere una importancia extraordinaria...

“Ver a X *como* Y incluye que X *no* es Y; ver el tiempo *como* un mendigo, supone precisamente saber también que el tiempo no es un mendigo; se infringen las fronteras

¹²¹ *Ibidem*, p. 279.

¹²² *Ibidem*.

del sentido pero no se anulan”¹²³. Esto significa lo siguiente: a Ricoeur le interesa elucidar la dinámica multidimensional del fenómeno de la producción y percepción del lenguaje poético y constatar todas las líneas que lo atraviesan, pero le interesa que la magia de la literatura contribuya a enriquecer al ser humano, no a perderlo o confundirlo. Por ello remata este estudio apuntando hacia la fenomenología de la imaginación que abrió Bachelard apostando por una mayor conciencia que no esté reñida con el crecimiento ontológico del ser humano.

El **estudio VII, Metáfora y referencia**, pasa de la consideración del sentido a la de la referencia. Comienza por preguntarse si tiene o no sentido ese problema, si la referencia es un problema literario, ya que los teóricos que ven en la obra literaria una estructura cerrada podrían descalificarlo. En la referencia se juegan los límites de la obra, su pertinencia testimonial y su papel activo sobre la sociedad. Emergen como problemas la representación y la expresión, e incluso los alcances de una “verdad metafórica”.

El problema de la referencia marcó durante al menos dos décadas en México la discusión entre el estructuralismo y el enfoque marxista, en términos de la relación de la obra literaria con la realidad. En un extremo, cierta posición estructuralista abogaba por la autonomía de la obra literaria respecto a la realidad; en el otro, cierto enfoque marxista acentuaba la relación obra-realidad dentro de la teoría del reflejo. Ambas posturas dibujaban lo que González Rojo llamaba una polaridad intersustentante. El planteamiento de Ricoeur, como siempre, trata de evitar los extremos y aboga por los matices.

¹²³ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, p. 285.

Apela al problema de la denotación, con el propósito de incluirla dentro de la dimensión literaria, y es que al depositar los valores de la literaridad en la sola combinatoria interna de los elementos de una obra, parece sostenerse que el discurso de este tipo es exclusivamente connotativo y, ya encarrerados en esa vía, por consiguiente puramente emocional; con lo que se vacía a lo literario de su dimensión cognoscitiva y se le relega al rincón de la inutilidad social.

Para tratar el problema de la denotación, que es tradicionalmente un problema de filosofía del lenguaje, Ricoeur amplía el concepto del enunciado metafórico hasta el de la obra literaria. Del enunciado al texto, es decir, a la “producción del discurso como una obra”¹²⁴, enmarcada simultáneamente en concurrencias discursivas que regulan su praxis (géneros) y en decisiones individuales (estilo) que acentúan su originalidad.

¿A qué se refiere la obra? ¿Qué denota?: “la estructura de la obra es su sentido; el mundo de la obra, su denotación”¹²⁵. La obra se refiere a sí misma en esta que Ricoeur llama *denotación de segundo grado*, corolario de su famosa referencia escindida o referencia desdoblada, utilizada antes para explicar la dinámica viva de la metáfora. El mundo que se configura en la obra es un mundo hipotético, no en el sentido lógico de conjetura explicativa que debe contrastarse con los fenómenos de la realidad, sino en el de una especial conjetura, un supongamos que no explica nada: “nada se afirma sobre la realidad de los fantasmas; pero debe haber un fantasma en *Hamlet*. Entrar en la lectura es aceptar esta ficción; la paráfrasis, que llevase a la descripción de algo, desconocería la regla del juego. En este sentido, la significación de la literatura es literal: dice lo que

¹²⁴ *Ibidem*, p. 291.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 292.

dice y nada más”¹²⁶. O como dice Iser: “El texto literario se diferencia de todos aquellos tipos de texto que hacen comunicable un objeto que posee una existencia independiente del texto”¹²⁷.

A esa direccionalidad interna es a la que se refiere Northrop Frye cuando dice que las palabras en la obra literaria no se orientan hacia el afuera de la realidad de manera centrífuga, como en otros discursos, sino que ejercen una fuerza centrípeta que las vuelca hacia ellas mismas (y que es por lo que Eagleton lo considera “estructuralista” en *Una introducción a la teoría literaria*). No se trata, sin embargo, de cortar los lazos con la realidad sino de apreciar su interacción de otra manera. Esta referencia a sí misma no habla de una estructura cerrada, o de una completa autonomía: la realidad extraliteraria gravita de manera permanente sobre la realidad inventada: la obra promueve una visión estereoscópica, una suerte de imaginación bifocal. Perderla es extraviarse, como le pasó al Quijote. Para sostenerla, Cervantes inventó a Sancho Panza.

Para abrir más el problema de la referencialidad, Ricoeur recurre a dos nociones de la ciencia: esquema y modelo. A la primera la usa aquí (a diferencia de cómo lo hace para explicar con la esquematización la dinámica de la imaginación productiva) para ampliar la unidad mínima en la que es más claramente inteligible el papel activo de la literatura sobre la sociedad; pasa entonces de la metáfora a la unidad mayor de un “esquema”, entendido como conjunto de etiquetas o de cualidades: “La metáfora despliega su poder de reorganizar la visión de las cosas cuando es un *reino* entero el que se transpone; por ejemplo, los sonidos en el orden visual; hablar de la sonoridad de una pintura, no significa la emigración de un predicado aislado sino la incursión de un reino entero en

¹²⁶ *Ibidem*, p. 299.

¹²⁷ Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, pp. 101-102.

un territorio extranjero”¹²⁸. El papel activo de la literatura se ejerce por la vía de la redescrición de la realidad que provoca, en quien se deja, la obra. (No deja de llamarme la atención que aquí el propio Ricoeur se pone metafórico.) La metáfora (o los conjuntos metafóricos, o la obra literaria) apunta hacia la realidad inventándola. El discurso literario no encuentra ya hecho lo que descubre: lo inventa.

La segunda noción a la que apela Ricoeur –ya lo dijimos- es la de modelo; su tesis es que “la metáfora es al lenguaje poético lo que el modelo al lenguaje científico en cuanto a la relación con lo real”¹²⁹. El modelo posee un valor heurístico, que guía la intervención del pensamiento en lo real. La metáfora está en la base de la redescrición que modifica las percepciones del receptor: más aún: se trata de una metaforicidad que abarca también el campo narrativo, donde la realidad humana es vista de otra manera que no es posible percibir con la simple vista de la vida cotidiana, o con la simple vida de la vista cotidiana.. Esta redescrición la formulaba Ricoeur, en *Teoría de la interpretación*, bajo la secuencia de prefiguración-configuración-refiguración. En términos del proceso hermenéutico aparece también como la “aplicación” con la que culminan los momentos de comprensión y explicación.

La analogía con el modelo da una base teórica a lo que Vargas Llosa postula como “la verdad de las mentiras”; esto es: la capacidad de la ficción para penetrar más profundamente en lo real. Pero va más allá de la sola dimensión cognoscitiva y ampara la transformación del receptor. Según mis cálculos dicha modificación, si bien puede ser promovida, o desencadenada, por una determinada obra, exigiría una acción continua y diversificada de lectura y cabría examinarla precisamente en una fenomenología de la

¹²⁸ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 312.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 316.

lectura que ponderara, a través de un lector, a los lectores, es decir el alcance social de dicha redescrición.

El estudio termina con la apuesta por una concepción tensional de la verdad metafórica, con la que Ricoeur se propone mediar entre lo que llama la “ingenuidad ontológica y la crítica de la metáfora mitificada”. Un extremo está en la plena organicidad de lo metafórico, donde se sostiene a la metáfora como la base originaria del lenguaje y se valida por ello su mayor autenticidad, y el otro por la relativización de la metáfora al concebirla como un principio mitificador que falsea la representación de la verdad. Dicho de otro modo: o la metáfora es lo único que es, o la metáfora solamente actúa como si fuera pero carece de valor cognoscitivo. Frente a estos extremos Ricoeur traslada el problema al ámbito de la predicación bajo la fórmula esencialmente paradójica de “ser-como”, en la que conviven de manera simultánea ser y no ser. El problema, que no es pequeño para la filosofía, es decisivo para los creadores... “¿Se pueden crear metáforas sin creer en ellas y sin creer que, en cierto modo, eso existe?”¹³⁰. El quid está en el “cierto modo”, que marca la diferencia entre la alucinación y el enriquecimiento.

El **estudio VIII**, con el que finaliza el libro, cuestiona las relaciones entre **Metáfora y discurso filosófico**. Comienza en el punto donde deja el estudio anterior y, a fin de cuentas, ese mismo problema, esa misma paradoja, es el punto en que termina el libro que estamos recorriendo.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 334.

La preocupación principal consiste en deslindar el discurso filosófico del poético (hasta abarcar problemas de teología incluso). Los posibles equívocos entre la objetividad intelectual y la denominación metafórica es uno de los temas aquí privilegiados. En este apartado Ricoeur trata también las relaciones entre la doctrina trascendental de la analogía y la semejanza poética: “Aún hoy, algunos teóricos de la poesía no temen englobar, bajo el término genérico de analogía, la metáfora y la comparación, o enmarcar bajo este título común la familia de la metáfora”¹³¹.

Ricoeur apuesta por la pluralidad de las esferas discursivas y subraya la fecundidad de sus intersecciones, que puede desplegarse siempre que dichas esferas no se confundan. Existe una muy sugerente frontera, sin embargo, donde “lo no-pensado de la filosofía se anticipa a lo no-dicho de la metáfora”¹³². El territorio de lo inefable, donde se pone en juego la capacidad expresiva del lenguaje poético como una de las únicas posibilidades de aprehender lo vivo de la realidad, su flexibilidad y su inacabamiento. Ricoeur trae entonces a colación el elogio de Heidegger a la poesía, al que considera tejido por metáforas filosóficas¹³³.

La formulación hegeliana de que el concepto empieza cuando las metáforas en las que se originó se desgastan, le da a nuestro autor la oportunidad de examinar la propia metafóricidad del concepto de desgaste, en algunas de las páginas más emotivas de *La metáfora viva*, este edificio intelectual que culmina –como ya señalé antes- en un final de ontología, al reivindicar la cópula paradójica expresada en el “ser-como” y proponer otro concepto de verdad, uno que no se detenga en el de verificación. Al propio tiempo se alza aquí una nueva noción de interpretación: la de un discurso mixto

¹³¹ *Ibidem*, p. 340.

¹³² *Ibidem*, p. 372.

¹³³ *Ibidem*, p. 374.

“que opera en la intersección de dos campos, el de lo metafórico y el de lo especulativo”¹³⁴.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 399.

IV TIEMPO Y NARRACIÓN.

Tiempo y narración es un libro más filosófico y más historiográfico. Debo admitir de entrada que rebasa no sólo mis posibilidades intelectuales sino también, por suerte, los propósitos literarios de este trabajo. Así que iré a ellos lo más directamente que pueda.

Ricoeur examina el mundo de la narratividad en general y de éste dos narrativas singulares: la literaria y la del discurso histórico. La problemática principal es la diferencia entre ambas, con el propósito de determinar la especificidad de la literaria en cuanto generadora de la conciencia humana del tiempo.

Pero el mundo de la narratividad es más amplio que el de estos dos discursos: somos seres constituidos por narrativas. Para poder hacer los más mínimos movimientos necesitamos innumerables proyectos narrativos cotidianos (¿cómo saldré de aquí al terminar esta lectura?), narrativas inmediatas (¿qué estoy sintiendo al leer esto?) y memorias narrativas (¿cómo llegué a enfrascarme en esta lectura?); incluso en sueños ejercemos esa capacidad narrativa aunque allá, en ese más allá del reino onírico, no podamos elegir a los personajes ni controlar sus metamorfosis.

La narratividad, sin embargo, abarca todo el campo de lo social, se confunde con los géneros primarios discursivos por medio de los cuales nos relacionamos, y ha adquirido históricamente formas concretas novedosas sobre las que apenas comienza a reflexionarse, aunque ya lleven un buen (tiempo) ejerciendo su dominio sobre los comportamientos y el imaginario social. El mundo mediático (medios de comunicación) ha ido estructurando narrativas periodísticas, publicitarias, cinematográficas, televisivas

y radiofónicas que intervienen de manera constante, directa o indirectamente, en el sujeto contemporáneo y configuran su educación sentimental, valorativa y comunicativa.

Hay que decir que Ricoeur ha elegido no entrar en este mundo y se mantiene –como El pensador de Rodin- en el terreno filosófico con una actitud clásica, intentando siempre delimitar los campos cognoscitivos tradicionales. Aunque no rehuye la discusión con pensadores postmodernos y deconstructivistas de gran expresividad metafórica, el mundo mediático concreto, la forma del aquí y el ahora de la circulación de los discursos, no es un campo de su elección.

Voy a mi relato de *Tiempo y narración*...

El conjunto se divide en cuatro partes: 1) el círculo entre narración y temporalidad; 2) historia y narración; 3) configuración del tiempo en el relato de ficción; 4) el tiempo narrado. Para orientarse en el intrincado Ricoeur no hay que perder nunca de vista los índices de sus libros. Para los fines de este trabajo lo esencial son las nociones de trama y lo que Ricoeur llama “triple mimesis” en la primera parte; toda la segunda parte y, de la cuarta, el lugar donde establece las bases para una suerte de fenomenología de la lectura.

Llama la atención el comienzo de este libro: se trata de un examen, muy pormenorizado, de la concepción del tiempo de San Agustín, expuesta en las *Confesiones*. Realmente resulta cuesta arriba seguirle el hilo, primero a la propia exposición, y luego a su justificación dentro de la obra. Lo que sucede es que en ella encuentra Ricoeur la problemática cognoscitiva de la temporalidad, su paradoja irresoluble.

No es que Ricoeur ignore que el tiempo –en palabras de Eli de Gortari- es “una propiedad común a todos los procesos existentes”¹³⁵, en la que se expresa el desarrollo de dichos procesos, sino que se dirige hacia la concepción filosófica del tiempo, a la consideración y problematización de las formas de conciencia de la temporalidad. Nada mejor para suscitar ese problema que la aporía de San Agustín: “¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, y si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé”¹³⁶.

Y es que la conclusión a la que va a llegar y volver a llegar Ricoeur las veces que toca el fondo de la especificidad literaria es que la literatura resuelve, en acción verbal y con sus propios medios, las paradojas filosóficas del tiempo, o, para ser más precisos, al menos ofrece para ellas una forma de existencia. Maceiras, introductor en español de la obra, lo dice muy bien: para Ricoeur “El relato (...) hace llegar a la comprensión los aspectos de la experiencia temporal que el lenguaje conceptual no puede menos de confesar aporéticos”¹³⁷.

Ricoeur propone dos términos clave (llave) de lo narrativo: el *mythos*, que equivale a componer, a tramar (la trama), y la mimesis, que es la acción (verbal) de representar, ¿qué?: no objetos estáticos sino precisamente la acción. La mimesis, en este sentido, no calca o transfiere algo de la realidad a su representación sino que produce algo nuevo, lo edifica, lo crea.

¹³⁵ De Gortari, Eli, *Dialéctica de la física*, UNAM, colección Problemas científicos y filosóficos núm. 28, México, 1964, p. 77.

¹³⁶ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 312.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 24.

Al entrar en el concepto de mimesis afloran coincidencias con el enfoque de representación de Lukács y, para poner un pie en la poética de un creador literario, de José Revueltas. Lo del filósofo húngaro no es extraño: todo el tomo 2 de su *Estética* está dedicado a los problemas de la mimesis, y especialmente a flexibilizar o poner en crisis la idea de un reflejo mecánico de la realidad.

Si Aristóteles hablaba de la *phronesis* como inteligencia de la acción, Revueltas habla del “lado moridor de la realidad”: la representación construye aquello que representa, o más bien: lo que se representa no está hecho; o, más bien: la representación es un *constructo*. Yo sugiero hacer coincidir esta inteligencia de la acción con lo que Ricoeur llama estructura simbólica de la acción; esto es: con la disposición de los elementos que juega a hacerlos necesarios o creíbles; que advierte o destaca, por la secuencia, su necesidad interna o invisible para la vista simple; sus posibilidades relacionales, su relacionabilidad. Si yo copio la realidad va a parecer terriblista, exagerada, inverosímil. La realidad “tiene su modo de dejarse que la seleccionemos”¹³⁸. Para Revueltas ese modo es su lado dialéctico. Ese lado es el que Lukács establece por la vía del entrelazamiento de la singularidad y la universalidad de la representación a través de la creación de particularidades. El problema con Lukács es que no invita al lenguaje a intervenir en la explicación de esta dinámica, la cual parece, así, puramente cognoscitiva y no ayudada, sostenida o formada por el lenguaje, o por su materialidad. El problema con Revueltas es que tampoco hace pasar este proceso por el tamiz alterador y decisivo del lenguaje y sus capacidades creativas, y, sin embargo, en sus ejemplos demuestra que esa visibilidad o capacidad de visión del escritor sí pasa por aquel y por ellas.

¹³⁸ Revueltas, José, *Obra literaria*, Empresas editoriales, México, 1967, tomo I, p. 27.

El ejemplo que esgrime Revueltas es el de la visita a un leprosario, donde intenta captar ese “lado dialéctico”, o, para decirlo de otro modo, esas contradicciones no inmediatamente visibles de la realidad. Ve a un hombre afectado por la lepra y advierte (después de pensarlo, yo supongo que con enunciados) que lo extraño, o lo extraordinario o lo singular del sujeto al que mira atentamente es que parece que los ojos le hubieran sido *puestos ahí* desde fuera...y otra cosa: “La mutilación de sus dedos y de aquel pie no es una mutilación, no se siente; es decir, como ocurre con alguien a quien han cortado alguna de sus extremidades. Se ve que aquello, simplemente, se ha caído, se ha desprendido igual que una hoja seca o como la ceniza de un cigarro. Es como si este hombre retrocediera dentro de sí mismo, cada vez con menos terreno en que esconderse dentro del cuerpo, cada vez con menos espacio (...)”¹³⁹.

“El creador de palabras -dice Ricoeur- no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como si”¹⁴⁰. Y eso es lo que ha hecho Revueltas. Subrayo cuando dice: “como si este hombre retrocediera dentro de sí mismo”. Al enunciar esa subjetiva atribución de sentido, Revueltas construye un contenido convincente, el cual coincide con ciertas posibilidades que están insertas en las estructuras simbólicas de la acción. Lo reitero: la reacción del receptor de este texto no es exclamar qué bello sino *sí es cierto*.

Y lo notable es que ese “contenido” no estaba ahí antes de que Revueltas escribiera el texto citado: Revueltas lo construyó y así es como por primera vez encontramos ese contenido. (“la forma literaria correctamente comprendida no abarca un contenido ya

¹³⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴⁰ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración, op. cit.*, tomo I, p. 103.

preparado y encontrado, sino que permite por primera vez encontrar y ver ese contenido”, dice Bajtin, en la página 69 de *Problemas de la poética de Dostoievski*). El “como si” que elabora Revueltas no es, sin embargo, un atributo de la realidad misma, como él parece sugerirlo: es una atribución de sentido y marca el vínculo de una conciencia con una porción de la realidad.

No estoy descubriendo el hilo negro: estoy tratando de atarlo con otros hilos que el tiempo ha decolorado. Las relaciones entre el pensamiento de Lukács y el de Ricoeur pasan por el lado de la atención al problema de la referencia. Para Ricoeur, como para Benveniste, siempre se habla de algo y ese algo está fuera del discurso.

Para acentuar el carácter procesal de la mimesis, Ricoeur la descompone en mimesis I, II y III, las cuales corresponden, después de fatigosas páginas, a prefiguración, configuración y refiguración. A primera vista parecería que la mimesis solamente ocurre en el durante de la configuración. Sin embargo existe ya un procesamiento en la sola expectativa, una prefiguración que es activa; es la actitud previa a la artesanía verbal, pero que *ya* está seleccionando, ya está haciendo una criba, discerniendo entre esto y aquello en función de la complicación mayor o menor de su estructura perceptiva. Ahí el sujeto está fuera del gerundio escrito del lenguaje, pero ya describe, toma y deja. La mimesis II es la propiamente creativa (así le llama Ricoeur: “mimesis-creación”), e implica las manos en la masa de las palabras, y la obediencia de esas manos a la textura y la madera de su instrumento, y quisiera aclarar que hago esta analogía porque el lenguaje puede presentar nudos imprevistos para el creador y éste debe entonces aprovecharlos, convertirlos en ojos o rodearlos como a una isla enemiga.

Esta distinción es de suma importancia para los creadores, ya que muchos de ellos no conciben la existencia del antes y el después de la creación y sienten que la inician con una total neutralidad y no parcializados, prefigurados. Por otra parte, la atención a la refiguración concierne tanto al propio creador como a sus posibles lectores.

Cuando Ricoeur acentúa, a lo Hegel, la decisiva importancia de la noción de proceso, en algún lugar señala, para coincidir con ese aserto, que la *Poética* de Aristóteles “no habla de estructura sino de estructuración; y ésta es una actividad orientada que sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o en el lector”¹⁴¹. Así, Ricoeur hace culminar el proceso configurativo en el lector, como si dijéramos el proceso de producción literaria en el consumo (sociología de la literatura), o el proceso en el receptor (teoría de la recepción). Pero si replegáramos un poco este proceso constataríamos que hay un después de reconfiguración extra y es el que sufre (o, para ser más precisos y menos retóricos: goza) el propio escritor como primer lector de su propia obra; repito el *propia* para recalcar que es ahí donde se halla el gozo de la escritura: en sentir que se le ha atinado a lo que pugnaba por expresarse: que lo que quería expresarse era eso que hasta ahora, cuando lo lee, conoce de frente el propio creador. Ahí está la sorpresa y la recompensa. No en ese otro *después del después* que podría ser el reconocimiento amistoso o social al talento del escritor; no en la fama pública, pues, sino en la satisfacción privada.

Ahora bien: no se necesita ser un creador literario (creador de otros mundos y de entidades nuevas cuya anatomía no estaba en los ya existentes tratados de anatomía) para experimentar el goce de la escritura: éste se despliega a lo largo de las

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 107.

comunicaciones escritas de la vida cotidiana y de la vida especializada: se encuentra en la certeza de toda expresión adecuada o, más exactamente, feliz. (Tan feliz como acertar descuidadamente con una improvisada pelota de papel arrugado en el cesto de papeles.)

Acentuar la noción de proceso no es, pues, un capricho meramente terminológico sino un punto decisivo, sobre todo para los escritores que no saben a veces porqué se encuentran lo que encuentran. En el acto de composición de la trama se anticipa, o más precisamente, se va dibujando el lector implicado (para decirlo con Iser), o lector ideal (para repetirlo con Eco)¹⁴².

La trama, protagonista central de las reflexiones sobre la mimesis, tiene una función mediadora en varios sentidos, uno de ellos es que conecta los aspectos individuales, las peculiaridades, con la totalidad (del relato). Para fijarlo con una de las “frases-llave” que utiliza Ricoeur: *extrae la configuración de la sucesión*¹⁴³. La comprensión de este carácter mediador de la trama es definitiva para la creación literaria en tanto que en la dialéctica entre el suceso individual y la percepción de la totalidad del texto se juega el sentido que cada suceso tiene para la configuración. Aquí interviene la capacidad imaginativa de una manera peculiar, porque ella es la que imagina la totalidad cuando ésta no está aún escrita, y es, por consiguiente, la que va guiando la pertinencia y construyendo el sentido de la sucesión.

Existe, pues, una dinámica especial entre configuración y estructura: “...esta función estructural del cierre puede discernirse, más que en el acto de narrar en el de narrar-de-

¹⁴² *Ibidem*, p. 110.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 133.

nuevo”¹⁴⁴. Lo formula así Ricoeur pensando en la resignificación que el lector hace cuando conoce la totalidad. En el narrar-de-nuevo se repasa en un segundo (literalmente) la película y se aprecia la necesidad de la secuencia. Lo formula así Ricoeur recargado en el polo de la interpretación del lector.

Yo quisiera insinuar que esa dinámica es también valiosísima para el creador, quien percibe la estructura en el “narrarse-antes” de la imaginación, que no es detallado sino desdibujado y que sólo emerge con claridad cuando el escritor, al ir escribiendo, sabe ahora sí cómo es su relato por dentro (el “por dentro” es una idea de María Luisa Puga).

En su primera exposición de la tercera mimesis aparece una declaración de gran valor didáctico: el estadio de la mimesis III “corresponde a lo que H. G. Gadamer, en su hermenéutica filosófica, llama *aplicación*”¹⁴⁵. *Corresponde* no quiere decir que ambas categorías sean idénticas: una, la de Ricoeur, sucede en el acto de representación y otra ocurre como el final (provisional) del arco de la interpretación, el cual, en Gadamer, abarca los momentos de comprensión, explicación y aplicación. Sin embargo, este parangón permite situarlas en el sujeto receptor, ya sea autor o lector. La apropiación gadameriana es la transformación subjetiva que ocurre al individuo que ha sido tocado a fondo por la obra que interpreta. Así como hay un efecto práctico en la revelación de una hermenéutica teológica o una sentencia que modifica la vida del sujeto que la sufre en una hermenéutica jurídica, habría, según Gadamer, una transformación en el sujeto de la recepción estética de una obra literaria¹⁴⁶.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 135.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 135.

¹⁴⁶ Citado en Dietrich Rall, *En busca del texto*, op. cit., p. 25.

Cada una de las tres mimesis nos avisa sobre ciertas características del proceso literario: la primera acentúa el carácter pre-narrativo de la experiencia, cualquiera que está sea, y la señala como mediada por una determinada estructura simbólica: la experiencia viene precocida narrativamente no sólo desde el momento en que nos proponemos captarla de modo literario sino en su libre existencia suelta como pura acción; o, dicho desde otro ángulo, no hay acción pura en términos humanos. Una de nuestras características existenciales es la de que somos un “ser enredado en historias”¹⁴⁷.

La segunda mimesis corresponde al momento de configuración donde de la dialéctica entre el lenguaje y el sujeto que lo ejerce resulta una determinada estructura, siempre atravesada por los recursos retóricos de cada cultura y cada época.

La tercera mimesis tiene más que ver con la recepción, y sus rasgos distintivos serán tratados por Ricoeur, fuera ya de la noción de mimesis, a la hora de exponer su fenomenología de la lectura, cuando habla en el tomo III del mundo del texto y el mundo del lector. Aquí, sin embargo, en los momentos de la descomposición mimética ya plantea que es necesario complementar la teoría de la escritura con la teoría de la lectura, desbordando la contemplación de la sola estructura textual en dirección a la referencia. Una referencia que será, como en el caso de la metáfora viva, una referencia de segundo grado, pero que solamente resulta inteligible si conservamos la de primer grado; esto es que el lenguaje, efectivamente, dice tal y tal cosa, de equis manera, de acuerdo con cierta funcionalidad significativa que se sostiene por las correspondencias

¹⁴⁷ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, tomo I, *op. cit.*, p. 145.

al interior del discurso, pero siempre “dice algo *sobre* algo”¹⁴⁸. Es en este sentido que “el lenguaje no constituye un mundo por sí mismo”, como ya habíamos señalado¹⁴⁹.

En su rescate de la referencia, o en su especificación de la referencia, Ricoeur coincide con la noción bajtiniana del lenguaje, al formular que “Toda referencia es correferencia, referencia dialógica o dialogal”¹⁵⁰. La misma base aparecía en lo que Ricoeur llamaba referencia metafórica y su capacidad de re-describir al mundo; y aquí, en el ámbito narrativo de resignificarlo especialmente en su temporalidad.

La explicación de las mimesis y lo que pesan en su relación con la transformación del sujeto lector lleva a Ricoeur a plantear una audaz noción de *mundo*, que ya he citado pero que ahora cito en este nuevo contexto: “...para mí el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado”¹⁵¹. Audaz, digo, porque, al incluir en esta formulación también textos descriptivos (o no literarios) recarga su definición de mundo en la subjetividad viva del receptor.

La segunda parte del tomo I enfrenta las relaciones entre historia y narración. La idea rectora es que la historia escrita, sin perder su carácter científico, “procede de la comprensión narrativa”¹⁵². Ricoeur establece la diferencia entre la historiografía plenamente narrativa (de acontecimientos y personajes) y la que se aboca a las grandes corrientes subterráneas que controlan o promueven a esos acontecimientos y personajes, y cita, como obra cumbre de la historiografía que contempla distintas “velocidades”

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 149.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, *op. cit.*, tomo I, p. 150.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 152.

¹⁵² *Ibidem*, p. 166.

históricas, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, donde Fernand Braudel, su autor, va de la “historia casi inmóvil”, lentísima, de las condiciones geográficas a la historia rápida y nerviosa de los individuos y los grupos sociales¹⁵³. Después de examinar el eclipse de la narración en la historiografía y los alegatos a favor de la narración, Ricoeur concluye que la historiografía también se ve en la necesidad de crear tramas para asir el decurso histórico, y que lo hace con otras modalidades escriturales que no son literarias pero sí narrativas.

La clave para examinar la especificidad de la ficción narrativa la encuentra Ricoeur en la diferencia o el desdoblamiento entre enunciación (tiempo de la narración, *recit*) y enunciado (tiempo de la historia). La “ley misma de la entrada en ficción”¹⁵⁴ es la ruptura del tiempo de la novela con respecto al tiempo real.

Y es que las formulaciones del pensador francés se recargan principalmente (casi de manera exclusiva, salvo menciones incidentales) en la novela, género privilegiado para acentuar la noción de construcción de la trama, a pesar de que dicha noción se extrae de la poética aristotélica. Las páginas del tomo II de *Tiempo y narración* son sumamente importantes, además de las reflexiones de orden teórico que tienen que ver básicamente con la configuración, porque en ellas Ricoeur va haciendo una especie de historia de la novela que constituye, al propio tiempo, uno de los más fundamentados y altos elogios de este género. Para Kundera la novela es un instrumento privilegiado de exploración de la condición humana. Para René Girard la novela es el único medio humano de sacar a la luz las intrincadas complejidades de lo que llama la triangulación del deseo. Para

¹⁵³ *Ibidem*, p. 182.

¹⁵⁴ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, *op. cit.*, tomo II, p. 412.

Ricoeur, “ningún arte mimético ha ido tan lejos en la representación del pensamiento, de los sentimientos y del discurso, como la novela”¹⁵⁵.

Ricoeur enarbola aquí una nueva noción: la de inteligencia narrativa, que depende de la tradición y que la crítica discierne como una herencia significativa que se enriquece constantemente. No se trata de un desarrollo de las técnicas narrativas, aunque las abarca, sino que concierne a la producción y recepción del relato. Es una inteligibilidad *entre*, no depositada en un solo lado del proceso literario.

Ricoeur se enfrenta aquí con las formulaciones de lo que él llama en bloque la semiótica. Toca a Propp, Bremond, Greimas y Genette, intentando poner de relieve las restricciones que su enfoque coloca frente a la narratividad. El problema, según Ricoeur, es que, al apoyarse en el modelo de la lingüística, las operaciones de la configuración narrativa siguen un modelo lógico que expulsa la naturaleza problemática de su efecto semántico concreto sobre el receptor. Frente a Greimas, por ejemplo, quien parte no de las funciones, como Propp, sino de los actantes, argumenta que las transformaciones narrativas operan también por razones históricas además de que lo hagan por necesidades lógicas y formales¹⁵⁶. Lo que en el fondo cuestiona Ricoeur es la autonomía absoluta de las estructuras narrativas¹⁵⁷. La presunción de una especie de gramática narrativa, que Ricoeur considera posible pero quién sabe si deseable, ya que quizá descalificaría la posibilidad de sorpresas narrativas; la siempre creativa variedad de tramas¹⁵⁸.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 514

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 448.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 461.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 462 y 467.

Al examinar los juegos del tiempo Ricoeur elabora una suerte de tipología problemática de los elementos de la narración que protagonizan las funciones; esto es: los personajes y los distintos tipos de narrador. No enuncia todas las posibilidades pero sí dice sobre qué bases pueden establecerse. Al hacer esto tiene que tocar inevitablemente el pensamiento de Bajtin, y lo encara de frente: la dialogización de la voz del autor respecto a sus personajes, que constituye a la novela dialógica, según la cual la narración se va desarrollando con el máximo nivel posible de autonomía ¿no vulnera el principio de construcción de la trama? Para Ricoeur, el hecho de que la novela dialógica dostoievskiana se configure sobre la base de la heterogeneidad de formas genéricas, que constituye su carnavalización, impone de cualquier manera un principio organizador donde se despliega un tiempo propio, delimitado por el autor. De cualquier manera hay que considerar la observación del propio Bajtin sobre los finales en las grandes novelas dialógicas de Dostoievski: todas terminan mal. Y es que el novelista ruso tuvo que cerrarlas monológicamente. El trabajo dialógico, que quiere decir un ejercicio narrativo donde los personajes son considerados como sujetos con conciencia propia y, por lo tanto, con posibilidades de tomar y ejecutar decisiones que excedan el plan previo de su narrador, de cualquier manera no significa que Dostoievski no hiciera planes, prolepsis y analepsis, mapas y rutas, paralipómenas, retratos y biografías, para que por ellas caminaran sus personajes (llegó a escribir algún ensayo sobre lo que un personaje pensaba sobre la agricultura, aun y cuando no lo utilizara en la narración, solamente para darle al personaje densidad de persona; sus personajes, pues, caminaban más sólidamente, pero el camino ahí estaba).

En la última parte del tomo II de *Tiempo y narración* Ricoeur examina casos particulares de la experiencia ficticia del tiempo. Para ello elige tres obras maestras: *La*

señora Dalloway, *La montaña mágica* y *En busca del tiempo perdido*. Un círculo de comunión entre ellas es que, en cierto gran sentido, son obras sobre el tiempo, aunque lo sean de manera distinta. Y ojo: esto es lo que le interesa destacar a Ricoeur, esta es su hipótesis previa, cómo las tres novelas son fábulas sobre el tiempo.

Al apuntar hacia estas obras literarias concretas Ricoeur traza, aunque no explícita ni deliberadamente, puentes posibles para transitar del nivel de la teoría al de la crítica literaria. Aquella construye y provee nociones que considera problemas reales a la hora de pensar en la literatura. Algunas de estas nociones se articulan con otras y con nuevas necesidades de la subjetividad social hasta volverse preguntas que (para cada época) parecen ineludibles a la hora de valorar una obra literaria: éste es el paso de la teoría a la crítica literaria.

Como portal para sus interpretaciones Ricoeur vuelve a su idea de “mundo del texto”, e insiste en la identificación de este concepto con el de “una trascendencia inmanente al texto”, que hace coincidir con la intencionalidad que propone Mario Valdés. En menos palabras significa también el excedente de sentido que, con base en la totalidad cerrada de la escritura de un texto literario, contempla el lector como una nueva realidad, que se añade a la suya para perturbarla.

La señora Dalloway se caracteriza, como otras obras de Virginia Wolf, por la superposición (o sobre-exposición) de planos. Ricoeur establece como elemento unificador de los distintos tiempos subjetivos y sus modalidades convergentes en el texto los golpes del Big Ben que marcan el tiempo del reloj, famoso por objetivo. La Wolf, dice Ricoeur, estaba orgullosa de “the tunnelling process”, que consiste en usar el

recuerdo cuando lo necesita, o de “cómo excavaba hermosas cavernas detrás de mis personajes”¹⁵⁹. Ricoeur observa esta técnica para determinar cómo se refigura en la lectura al tiempo mismo...”sólo la ficción puede explorar y llevar al lenguaje este divorcio entre las visiones del mundo y sus perspectivas inconciliables sobre el tiempo, el que *surca* el tiempo público”¹⁶⁰. Lo específico, sin embargo, no es el contraste de tiempo objetivo y subjetivo, sino “la variedad de las relaciones entre la experiencia temporal concreta de los diversos personajes y el tiempo monumental”¹⁶¹.

Lo que desmenuza esos tiempos es la pasión “por la gota que cae”¹⁶², por el detalle y su microscopía. La red de experiencias sobrepuestas es el tipo de experiencia del tiempo en esta novela.

En *La montaña mágica* la experiencia es distinta. (Quiero añadir a la impresión de Ricoeur la mía, en la que cuenta mucho el hecho de haberla leído, con intervalos irregulares, durante todo un año plenamente ocupado. Lentamente primero, con una velocidad casi estática, como diría Braudel, hasta que apareció Madame Chauchat, y yo identifiqué con ella a alguien. Y entonces el tiempo de lectura ya fue otro, y más profundo.) Aquí son decisivos dos aspectos: la relación entre el tiempo de narración y el tiempo narrado. Y la voz narrativa, *su tonito* (para decirlo mexicanamente), esa tesitura irónica¹⁶³ que el propio Thomas Mann no vuelve a alcanzar en ningún otro texto de sus obras maestras. Y es que aquí, en la parte alta de la novela montaña, la magia es que el tiempo normal desaparece (“Es un presente fijo en que te traen eternamente la sopa”)

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 539.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 544.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 546.

¹⁶² *Ibidem*, p. 550.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 561.

por el modelo de “la relación irónica del narrador con su propia narración”¹⁶⁴. Como un dato curioso habría que hacer notar que Ricoeur pone al pie de página las referencias textuales que apoyan sus elucubraciones, más teórico que crítico literario.

La montaña mágica, dice Ricoeur, no da una solución (al contrario: las discorda más) a las aporías del tiempo: “sino, en cierto modo, su *Steigerung*, su *elevación de un grado*”¹⁶⁵.

En su examen de *En busca del tiempo perdido* Ricoeur toca diversas dimensiones, más unas y menos otras, concernientes a su pregunta básica (*¿esta novela es una fábula del tiempo?*), pero la principal es la relativa a la posición y al ángulo del narrador, quién narra y desde dónde narra. Apela, así, a una de las preocupaciones que han sido tradicionalmente un cimiento del análisis estructural del relato.

Y sin embargo no se trata sólo de describir al narrador (desdoblado en héroe y narrador) y a su postura encucillada o aérea, sino de especular sobre el efecto de esta posición en el lector, y, más allá de las intenciones del propio Ricoeur, sobre la configuración creativa.

El paseo de Ricoeur por la obra de Proust trata de evitar la reducción: evita, por ejemplo, reducir su sentido al argumento o a alguna ramificación del argumento central, que es la recuperación del tiempo por medio de la memoria narrativa, o, más profundamente, el nacimiento de un escritor, una obra sobre la escritura. La conclusión de Ricoeur es

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 563.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 581.

impresionante: el *quid* de *En busca del tiempo perdido* es tener la experiencia de su lectura. El nacimiento del lector, correlativo.

Para Ricoeur, la novela de Proust es algo así como la equivalencia metafórica de su idea de metáfora y narración. “A mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no serían otra cosa que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daría yo el medio de leerse a sí mismos”¹⁶⁶.

En el tomo III de *Tiempo y narración* se describe minuciosamente la aporética de la temporalidad; esto es, cómo el encaramiento conceptual, especulativo, sobre el tiempo, en términos filosóficos, desemboca en aporías o contradicciones irresolubles. La actividad narrativa, según Ricoeur, corresponde a dicha aporética ofreciéndole una solución poética, con base en el concepto de refiguración de la experiencia temporal, la cual ocurre al margen de la “realidad” de los hechos, ya que también se despliega, con gran intensidad y fuerza reveladora, a partir de la irrealidad de los hechos ficticios.

El momento más especialmente destacable de esta última parte dedicada al tiempo narrado es el denominado “**Mundo del texto y mundo del lector**”. En él Ricoeur amplía de manera peculiar la teoría de la recepción reorientándola hacia una fenomenología de la lectura: despliega para nosotros la dialéctica (conexiones, intercambios, conversiones) entre los elementos de la triada autor-obra-lector, de tal manera que podamos advertir cómo el autor real se disuelve en favor de un autor

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 613.

implícito (inscrito en la obra), y cómo un lector implícito (inscrito en la obra) se metamorfosea en un lector real.

Tal vez un modo de enriquecer esta dialéctica sea colocar a cada uno de los componentes de esta fórmula la perspectiva de un enfoque marxista que alegue la conveniencia de considerar las condiciones que constituyen a cada componente como una entidad concreta. Es decir: el lector está condicionado por una diversidad de vectores ideológicos, políticos, culturales, etc., que juntos, como un haz de determinaciones, hacen de ese lector un lector concreto, hacen que ese lector sea como es.

Al hablar de esta triada decisiva para entender el proceso literario la reflexión teórica debe abrir cada uno de los componentes: hacer ancha la L de lector, intervenirla, conjeturar en el interior de esta noción diferencias que puedan enriquecerla conceptualmente, ir creándole a la simple noción de lector, a su delgada L inicial, matices que la hagan cada vez más concreta: el lector no es solamente el alfabetizado que sabe leer sino también y siempre alguien que lee desde un singular horizonte de expectativa, alguien formado en tales y tales condiciones, en las que su coherencia con la herencia de la clase social en la que se ha formado posee un valor explicativo, así como su edad y su práctica profesional y su vida cotidiana, y el lugar donde vive, y el entorno con el que interactúa; su estado civil inclusive (Bukowski es para solteros y para divorciados).

Esa condicionalidad, a la que tanto y tan necesariamente atendió el marxismo en su momento, puede complementar la triada del proceso literario, densificarlo hasta que la fenomenología se roce con la sociología.

Ricoeur comienza poniendo entre comillas el pasado “real” del relato histórico, al propio tiempo que la “irrealidad” de las configuraciones ficticias. Lo que se juega es, una vez más, como sucedió en *La metáfora viva*, el problema de la referencia, o la creación de un segundo grado de referencialidad que apunta hacia adentro de la obra y no hacia fuera. La obra literaria no adquiriría su valor por su relación con el mundo real, extraliterario, sino que construiría su propio mundo, con coordenadas propias, inteligibles sí, en su deformidad o en su nueva forma, por su relación con el mundo real, pero con su propio estatuto existencial. El mundo del texto se despliega en la medida de la lectura; es la proyección sobre el sujeto de lo inscrito en el texto. Está en el texto, en la inmanencia de la letra, y aspira a proyectarse para adquirir su plena realización en la refiguración que desancla en el sujeto que lee. Esto es lo que Ricoeur llama una “trascendencia en la inmanencia”.

Cabe advertir que esa idea de “mundo” tiene un parentesco enorme con la idea del *mundo propio de la obra artística* formulada por Lukács en su *Estética*. “Pinturas o estatuas –y también, en última instancia, obras de arte de la palabra o de la música– promueven un mundo contrapuesto al hombre, independientemente y, sin embargo, creado por él, una *realidad* autónoma que absorbe toda la vida intelectual y emocional del hombre, la eleva, la intensifica y la profundiza”¹⁶⁷. Curiosamente, Lukács emplea la

¹⁶⁷ Lukács, Georg, *Estética*, Ediciones Grijalbo, España, 1965, tomo 2, p. 112.

palabra *configuración*, igual que Ricoeur, para designar la composición de las obras literarias y artísticas.

Volviendo a Ricoeur: para que la configuración se refigure en el sujeto y se aprehenda un mundo la mediación esencial es la lectura. Y es que, un paso adelante de *La metáfora viva*, donde el poder de redescrición de la realidad aparecía inscrito en la dinámica interna de la metáfora, aquí se aduce la necesidad de la conversión refigurativa de la instancia lectora. Para elucidar sus distintos momentos (para distinguirlos) Ricoeur se vale, desarrollándola, de la categoría de autor implicado propuesta por Wayne Booth en *La retórica de la ficción*. El autor implicado es las estrategias de persuasión de la obra, el autor localizado en la obra, el autor textualizado, ubicado en la línea no solamente de la composición sino también de la comunicación en la medida en que lo desenvuelve el acto de lectura.

El dibujo que traza Ricoeur para poner en evidencia la dinámica del acto de lectura en lo que se refiere a los polos autor y lector es sumamente sugerente. Contribuye sin duda a disipar muchos malentendidos esgrimidos por autores ingenuos, lectores simples y críticos especializados. Correlativamente con la categoría de autor implícito está la de lector implícito. El dibujo es así: el autor real se disuelve en un autor implícito y el lector implícito (el lector ideal para equis texto, preparado ya y puesto en la escena textual) se resuelve en un lector real, individual.

(Revueltas calificaba como *lector genérico* al lector que se ha creado como una especie de consenso al margen de un lector concreto; la opinión generalizada que se levanta

sobre un texto al margen del acto efectivo de lectura: una suerte espantosa pero muy común de alienación.)

Dos categorías acompañan a este proceso: la de narrador digno de confianza y la de lector responsable. Ojo: el narrador digno de confianza es el que hace lo que se espera de él, pero si de alguna manera un narrador avisa que no es digno de confianza porque cambia constantemente las estrategias textuales de una manera imprevista eso ya lo convierte en un narrador que ha advertido el dinamismo del mundo que le ofrece al lector: a un lector del *Cien años de soledad*, como ya dijimos, no le sorprende que Remedios se vaya a las alturas porque ya viven (Remedios y él, tú, lector) en un mundo donde un hilo de animada sangre mensajera le avisa a Úrsula que han matado a su hijo. Malo sería que el Axkaná de *La sombra del caudillo* se elevara a los cielos para librarse de la balacera. El lector responsable, por otro lado, sería no el serio y cejijunto sino el que asumiera la complejidad que le ofrece la narración de que se trate.

¿Por qué el conocimiento de esta dinámica podría ser útil a los integrantes de la cadena de producción literaria? Porque disiparía la ilusión de los autores (la ya mencionada falacia intencional) de que lo que ellos intentan decir es lo que está plasmado en el texto, sin restos y sin excedentes de sentido, y la de los lectores y los críticos de que la interpretación que ellos pueden hacer sería la única interpretación válida. Contribuiría a derribar las murallas de la falacia intencional: ¿qué quiso usted decir?, preguntan el periodista y el admirador que no se saben el circuito de lectura Ricoeur.

En la idea del narrador digno de confianza subyace otra: “He llamado digno de confianza a un narrador que habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra”¹⁶⁸. ¿Cuáles son “las normas de la obra” y cómo pueden advertirse? Se trata de aquello hacia lo cual la obra tiende, una tendencia interna, indicial, ínsita en la estructura textual; lo que la obra quiere ser y a veces puede no llegar a ser; su “poética”, su red intencional, su no explicada urdimbre silenciosa, y a la que sólo hace hablar la crítica en voz alta, conversada. *El Periquillo Sarniento* no es una novela fallida por su afán moralista y civilizador: quiere que en cada episodio se exprese una lección de vida que invite a corregir los hábitos disgregadores: su narrador nos da deliberadamente lecciones de civismo, propias de una coyuntura histórica que pugna por construir una nueva nacionalidad. No entender esta su poética es no entender la novela, efectuar una hipóstasis de criterios actuales para esconder los que le fueron propios.

Otra figura me parece estimulante: el postulado de que la obra es una respuesta (en la medida de su singularidad está el estilo) a cierta pregunta de la época. Intentar comprender esa pregunta es al mismo tiempo interrogar al medio social y establecer la “poética” de la obra.

El ser-afectado por el texto es el que ejerce su derecho a leerlo y compartirlo, su modo transformable sin necesidad de intervenir materialmente en el mismo. Otra noción que Ricoeur desarrolla a partir de la escuela de la recepción: el texto es lo que está escrito y la obra literaria es ya lo que resulta de la interacción de dicho texto con la multiplicidad de sus lectores.

¹⁶⁸ Citado en Perus, Françoise, *Historia y literatura, op. cit.*, p. 253.

En la interacción entre texto y lector se multiplican las metamorfosis: una de ellas es la que se da entre la expectativa (las “esperas modificadas”) y la transformación constante de la propia memoria (“los recuerdos transformados”). Cada avance en la lectura agrega y quita algo: todo se va moviendo en ese barco. Emerge un movimiento interno, lo que Ricoeur llama felizmente “el punto de vista viajero”, perpetuado por la lectura y que tiene que ver con el tiempo tal como es vivido por el lector en constante movimiento. Incluso, alguien cuyo nombre no recuerdo ha advertido que cuando leemos verdaderamente es durante esos diez segundos en que despegamos los ojos de la página y nos quedamos viendo hacia dentro de nosotros mismos. Y es que la lectura revela en el texto un lado no escrito, que tiene que ver con la refiguración¹⁶⁹. La experiencia viva de la lectura posee más características: una de ellas la refiere Ricoeur a lo que llama “la buena distancia”, cuando la ilusión de realidad del texto se vuelve simultáneamente irresistible e insostenible¹⁷⁰.

Finalmente, Ricoeur se preocupa por dejar siempre establecido el vínculo entre el goce y el conocimiento; el placer de entender; la naturaleza de una recepción que percibe y se abre sensible e intelectualmente¹⁷¹.

Las conclusiones de *Tiempo y narración* son casi épicas y gravitan sobre tres puntos: los matices entre totalidad y totalización, o la contradicción de pensar al tiempo como una unidad que transcurre, problema propio de la aporética de la temporalidad, para la cual la poética de la narración impone una “mediación imperfecta”¹⁷², que exhibe y proclama los límites mismos de la narración. Y el carácter ontológico de la identidad

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 243.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Perus, Françoise, *Historia y literatura*, *op. cit.* P. 253.

¹⁷² Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, *op. cit.*, tomo III, p. 1010.

narrativa: “Responder a la pregunta ¿quién?, como lo había dicho con toda energía Hanna Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*”¹⁷³. El círculo hermenéutico se resuelve poéticamente. La concordancia discordante que caracteriza al tiempo narrado es, a primera y última vista, un oxímoron, una figura suspendida del aire.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 997.

V TEXTOS INDEPENDIENTES.

Además de sus libros integrados y completos que gravitan sobre literatura, se han publicado numerosos ensayos sueltos de Ricoeur que presagian, tocan directamente o amplían las ideas de nuestro autor sobre el tema. Mario Valdés ha editado dos valiosas antologías: *Con Paul Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas, y Reflection and Imagination. A Ricoeur Reader*. Hay otra recopilación muy valiosa hecha por Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque: *Historia y narrativa*. La antología compilada por Françoise Perus sobre *Historia y literatura* selecciona dos pasajes fundamentales para comprender al Ricoeur teórico de la literatura.

En lo que sigue exploraré algunos de estos textos sueltos. Los he elegido porque considero que aportan aspectos significativos que amplían los problemas considerados en los libros unitarios sobre literatura y crean nuevas vertientes especulativas.

El primero es **La imaginación en el discurso y en la acción**. Llamó sobre él mi atención el libro de Marie-France Begué, *Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo*, donde la autora elige como categoría central del pensamiento ricoeuriano a la creatividad y comienza por considerar que la imaginación es la estructura que la hace posible.

El tema de la imagen aparece inevitablemente en cualquier discusión sobre literatura. Desde la sencilla declaración: “me gusta porque está lleno de imágenes”, para valorar un poema, hasta las altas nubes sofisticadas del pensamiento filosófico, estético, de teoría literaria, de comunicación, lingüístico y psicológico, la imagen ha sido objeto de

innumerables especulaciones. En el territorio académico de los estudios literarios la imagen aparece muchas veces en su acepción prerreflexiva, no como un concepto que debe debatirse, no como un elemento polémico, sino en su acepción cotidiana o, frecuentemente, identificándola con diferentes figuras retóricas.

Ricoeur se plantea lo siguiente: “la teoría de la metáfora ofrece la posibilidad de vincular la imaginación con cierto uso del lenguaje, más precisamente, a ver allí un aspecto de la *innovación semántica*, característica del uso metafórico del lenguaje”¹⁷⁴. Esto ubica a la imaginación en el lenguaje, fuera del psicologismo que “ve” las impresiones plásticas completas.

La imagen aparece, pues, como un trabajo, no como “una *escena* desplegada en algún *teatro* mental frente a la mirada de un *espectador* interior”¹⁷⁵. Aparece, en cierta medida, como el resultado de una interpretación, de un tipo de interpretación específica. A partir de las palabras, y de lo que ellas significan para cada quien, la imaginación resuelve qué sucede en ese enunciado. Ante un enunciado metafórico, la imaginación esquematiza la atribución metafórica. Se elabora cierta imagen para darle significado, nuevo y nuestro significado, al enunciado. No hacemos una imagen si no entendemos de alguna manera las palabras. La imaginación se vale de la resonancia que desplegamos ante la provocación del enunciado; resonancia en el sentido de Bachelard, esto es como un entrelazamiento de recuerdos, sensaciones, experiencias, prospecciones, significaciones, que toca campos sensoriales adyacentes.

¹⁷⁴ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2001, p. 200.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

Para la resolución de la atribución metafórica, Ricoeur utiliza el término “esquematar”, pero cuidado: éste no debe entenderse en el sentido peyorativo de rigidez y disminución. La esquematización a la que se refiere es a la operación que hace posible la producción de imágenes; debe concebirse más bien como síntesis, como reunión creativa y no como recorte. El trabajo de la imagen de-exactiza y hace que cada quien realice su propia significación. Esto, vertical en la imagen metafórica, sucede horizontalmente en el caso de la narrativa.

La imagen aparece atada a las palabras que la provocaron; de manera inevitable, pues, a la dicción poética (como ya se consignó al examinar a Hester en el estudio VI de *La metáfora viva*). Es por eso que no podemos *contar* un poema. Para compartir nuestro entusiasmo tenemos que citar textualmente el poema, cualquier desplazamiento lo descarrila y acaba por disolverlo. Habría que hacer la prueba, por ejemplo, con “Peces voladores”, de Tablada:

“Al golpe del oro solar
estalla en astillas
el vidrio del mar”.

La plática tomaría un rumbo por este estilo:

- Fíjate que leí un haikú muy bueno de Tablada.
- Ah, ¿sí?, ¿y por qué?, ¿cómo era?
- Trataba de unos peces que saltan y hay mucho calor y todo está alumbrado y se refleja el sol durísimo, y luego...hay como vidrios rotos...
- ¿?...

- ...es que los peces parecen como vidrios también, pero delgaditos, y se reflejan...

¡Fíjate qué impresionante!

- Mmhhh...sí, bastante.

La formulación de Hester –me permito recordarla- es que, en ese manejo del lenguaje, el sentido mismo es directamente icónico. Habría que sugerir que en esa cuenta que suma los sentidos al sentido, también cuenta el ingrediente sonoro, no como un ingrediente, claro, sino como un componente del que no puede prescindirse. En el territorio poético, dice Cortázar, “las analogías surgen condicionadas, elegidas, intuitivas poéticamente, *musicalmente*”¹⁷⁶.

En un estudio sobre arte e imaginación Hugo Hiriart señala que “El que imagina no percibe nada, no ve nada; el que imagina hace algo peculiar y que consiste en conjeturar posibilidades concretas o particulares a partir de las regularidades implícitas en los conceptos que empleamos”¹⁷⁷. Esas regularidades son precisamente lo que concibe Ricoeur como esquematización.

La imagen que resulta de la enunciación poética tiene otra determinación sumamente importante: “suspender el significado en la atmósfera neutralizada, en el elemento de la ficción”¹⁷⁸. Esto no está en contradicción con el ya señalado amalgamamiento de sentido y sentidos. La nota suspensiva a la que se refiere Ricoeur es la que resulta de la dimensión de lo irreal en la que se sitúa, en la que situamos, la imagen. Es “un estado de no compromiso con respecto al mundo de la percepción o de la acción”¹⁷⁹, que nos

¹⁷⁶ Cortázar, Julio, *Obra crítica /2*, op. cit., p. 281.

¹⁷⁷ Hiriart, Hugo, *Los dientes eran el piano*, op. cit., p. 85.

¹⁷⁸ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., p. 204.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

permite jugar con nuevas posibilidades de estar en el mundo. Ante el enunciado “la guerra es buena” yo me opongo, o lo matizo, tomo partido; pero si digo “la guerra tiene un sabor salado, es roja, y sus bordes están deshilachados”, yo juego con la guerra, considero su tamaño, agrego un tinte más oscuro al rojo sugerido, hago evolucionar la imagen. Habría que considerar que en el trabajo imaginativo en cierto sentido nos contemplamos a nosotros mismos, somos nosotros y son nuestras capacidades las que iluminan o extienden las cosas imaginadas, su textura y sus sombras. Narcisos instantáneos, nos presenciamos y nos aplaudimos.

Hasta aquí Ricoeur explica la dinámica de la operación imaginativa. El resto de su ensayo se aboca a tejer articulaciones entre la imaginación y la práctica social, el mundo de la acción. Y es que nuestro filósofo se niega, fiel a su formación en el énfasis por lo concreto aprendido en el salón de Gabriel Marcel¹⁸⁰, a concebir al ámbito literario como autarquía pura, y siempre recupera la relación con la realidad; aquí, en este problema, lo hace por la vía de la referencia. La función suspensiva libera la referencia de segundo grado que engendra la operación ficcional.

Debo subrayar que la importancia de estos conceptos es extrema. Para Paul Ricoeur, esa referencia de segundo grado es la que permite un vínculo ontológico, del hombre consigo mismo y con sus semejantes. Tanto así que se atreve a postularla como la “referencia primordial”¹⁸¹, a diferencia de la referencia de primer grado asentada en el carácter instrumental del lenguaje y en su capacidad para manipular la realidad (la de segundo grado sería una especie de referencia desinteresada). Por otra parte, el papel que concede a la ficción es también altísimo y se basa en un hecho histórico: “la primera

¹⁸⁰ Dosse Francois, *Les sens d une vie*, La Découverte, París, 2001, p. 24.

¹⁸¹ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., p. 204.

manera según la cual el hombre intenta comprender y dominar lo diverso del campo práctico es la de procurarse una representación ficticia de él”¹⁸².

No puede desestimarse la importancia de la imaginación en el mundo de la vida cotidiana. Primero a nivel individual, donde efectuamos constantemente una anticipación narrativa de nuestras acciones (sin la cual quedaríamos paralizados), y luego en el nivel social, donde las formas de la ideología y la utopía, si bien poseen sus lados negativos, tienen también su lado positivo como constituyentes del imaginario social, esto es como formas de representación con las que nos ponemos en juego y en escena de modo colectivo. No en balde uno de los principales interlocutores de Ricoeur es Clifford Geertz, el antropólogo más ameno y literario que conozco, quien ha explicado y extendido el fuerte papel activo de la simbolización en la vida social.

Pero los matices que pueden desenvolverse en torno a las figuras de la ideología y la utopía, al menos en los términos que los desenvuelve Ricoeur, exceden los propósitos literarios de estas páginas. Sin duda que la noción de ideología puede actuar (y ha actuado a lo largo de la historia de la crítica literaria) como una noción exploratoria y explicativa de los contenidos de la obra literaria. Ricoeur denuncia en este ensayo su aspecto “patológico” que se concreta en la distorsión y el disimulo, rasgos expuestos por el enfoque marxista de la ideología. Pero Ricoeur no la contempla *en la obra literaria*, sino como una de las formas del imaginario social, en el más vasto mapa de la sociología.

¹⁸² *Ibidem*, p. 205.

Otro texto interesante es **La identidad narrativa**. En él se plantean dos sentidos de identidad. Uno de índole formal y que ocurre en la configuración del texto: se trata de la identidad del propio texto, dada por la trama, y a la que concurrirían tres condiciones indispensables: completud, totalidad y extensión apropiada (esto suma: unidad). Aquí se juega un problema muy importante, concretamente para la crítica literaria. De hecho se trata de la coherencia interna de los elementos que concurren a la estructura del texto (el que Ricoeur la llame configuración es para acentuar su carácter dinámico): la discusión de si el texto está bien o mal estructurado. ¿En relación con qué se mide la felicidad de una configuración? La dificultad es que no hay parámetros preestablecidos de orden formal, requisitos que tengan que cumplirse, sino que es el propio texto el que va abriendo sus parámetros, su mundo referencial. El problema disminuye y casi desaparece (aunque no del todo) en el caso de los tipos de poema que proceden de acuerdo a formas fijas, como el soneto o la lira: si un texto anuncia que quiere ser un soneto pero a medio camino se descuadra y resulta otra cosa. No desaparece el problema, porque no basta que los endecasílabos sean endecasílabos, las consonancias sean correctas y los acentos caigan donde deben de caer para que un texto elaborado como soneto sea un buen poema.

El punto álgido del asunto está en la noción de “mundo referencial” que, en el caso de la ficción es el que va haciéndose en el entramado de la narración, y no el que esté afuera, en la realidad real. Pero no hay criterios de detalle fijos para medir esto, solamente determinaciones abstractas (como la de unidad de sentido) que deben dirimirse en cada obra concreta, en una comunidad de comentario que no pretende estar exenta de subjetividad. No sé cómo, pero cada obra, una novela, un cuento, un poema, va anunciado lo que pretende ser y el crítico literario advierte las disonancias de su

configuración, si la obra coincide o no consigo misma. Este mundo del texto se va construyendo simultáneamente con cierta poética única, que es propia de cada obra aunque se confeccione con base en una poética intencional y una tradición más generalizada. Y los detalles textuales se confrontan con esta poética, no explícita y que también debe interpretarse, donde se pone en evidencia la tendencia del texto hacia una forma de ser, que puede alcanzarse o frustrarse.

El otro sentido de identidad es el de la relación entre el lector y el personaje. Ricoeur expone esta relación básicamente en la orilla del fenómeno de la recepción y subraya el carácter pedagógico (por así decirlo) que ejerce la ficción sobre los lectores: “¿no hemos aprendido los recovecos de la envidia, los ardides del odio y las modulaciones del deseo en los personaje surgidos de la creación poética, que no importa que sean designados en primero o en tercera persona?”¹⁸³. Formula entonces la noción de “yo figurado”, para hablar de ese yo ficticio que nos permite experimentar variaciones imaginativas de nuestra propia vida, para irla abriendo a otras posibilidades.

Ahora bien: para entender el lugar privilegiado que históricamente ha tenido la literatura como formadora matizada y fina de la educación sentimental (y que hoy comparte con el cine y, ya sin los adjetivos de “matizada y fina”, con la televisión) solamente puede entenderse si se desplaza la dialéctica de la relación entre personaje y lector a la de personaje y autor. Y para ello es menester pensar, ya con Bajtin y no sólo con Ricoeur, las posibilidades de autonomía que cobran los personajes cuando son concebidos polifónica y dialógicamente. Y es que los narradores no indagan y aciertan sobre lo nuevo y insólito de múltiples zonas del alma humana porque sean magníficos

¹⁸³ Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Paidós, Pensamiento Contemporáneo 56, España, 1999, p. 224.

psicólogos, antropólogos y filósofos que luego ya escriben a lo literario, sino precisamente porque escriben a lo literario pueden explorar y encontrar certidumbres y deslumbramientos: es la propia dinámica que se establece en la configuración de los personajes y la manera como se entranan sus acciones lo que hace posible esa cualidad descubridora.

La indagación ricoeuriana sobre la identidad narrativa apunta al “convertirse en lo que uno es”¹⁸⁴, a la sensación de encuentro consigo mismo en que nos dejan las lecturas que nos han transformado. Pero no contempla el proceso de controlada autonomía con el que el hacedor de ficciones se enfrenta en su práctica creativa. Ricoeur señala incluso los peligros de una identificación extrema (Quijote, Madame Bovary). A mí, en lo personal, me conmueve la advertencia que hace sobre *El hombre sin atributos*, de Musil, ya que coincide muy puntualmente con el efecto que esa novela operó sobre mí, allá en los años 70.

El ensayo que se llama **El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto**, aborda una idea con la que Ricoeur enriquece los análisis de la historiografía y las ciencias sociales. Nuestro autor suele moverse en la zona limítrofe entre historia y literatura por la vía de lo narrativo que ambas disciplinas comparten. Lo que propone en este ensayo (como su título anuncia) es indagar en qué medida puede ser útil usar el modelo del texto y su interpretación para interpretar acciones reales y, en la base, para determinar lo significativo de una acción histórica. Yo no estoy en condiciones de tomar directamente esa problemática. Deseo desviarla hacia el campo de la creación literaria y, en éste, no tanto a los procedimientos de configuración de un texto creativo, como a los

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 229.

de un tipo de atención, a mi juicio ya específicamente literaria, que hace legítimo hablar de *leer la realidad* para escribirla mejor.

El discurso es la mediación que interpone Ricoeur entre la acción misma, real (tu mano cierra la ventana), y la interpretación. Y es que el discurso, a diferencia de la lengua y su territorio abstracto, regulado, sistemático, estable, se mueve en un mundo de constantes determinaciones (lo hace alguien, se refiere a algo, se dirige a alguien) que le otorgan su progresiva concreción. Y su particular temporalidad.

En este texto Ricoeur expone una “estructura *proposicional* de la acción”¹⁸⁵, y trata de averiguar qué corresponde a la escritura en el terreno de la acción: concluye que esta “escritura” estaría en los acontecimientos históricos que dejan una marca. La idea es muy buena y, más allá de su consideración historiográfica que tiene que ver con quién hace esas “marcas” y dónde quedan, nos avisa del valor heurístico de la metáfora: la historia “como una obra teatral con actores que no conocen la trama”¹⁸⁶.

Debo insistir en que cuando Ricoeur dice “acción” se refiere a una acción real, no a una acción consignada en textos. Los textos la registran, sin duda, y los historiadores trabajan, entre otras fuentes, con textos y no con hechos (puros) sino con hechos consignados, pero Ricoeur no está hablando metafóricamente cuando se refiere a la acción; por ello aduce los problemas de su interpretación e, incluso, señala la diferencia entre una interpretación jurídica, que culmina en un veredicto, y las de las ciencias sociales y la crítica literaria, a las que no puede imponérseles término.

¹⁸⁵ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., p. 176.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 180.

Ricoeur comparte con Geertz la idea de que la realidad humana es simbólica, lo que justifica la mediación de los sistemas semiológicos no sólo como formas explicativas sino como mecanismos constitutivos, compactadores, de la realidad social. Al observar a los individuos en su accionar social las preguntas básicas de Geertz son “quiénes piensan ellos que son, qué creen que están haciendo y con qué propósito piensan ellos que lo están haciendo”¹⁸⁷. Para desentrañar cuál es en cada caso la estructura simbólica de la acción.

Este concepto, delineado por Ricoeur en *Ideología y utopía*, pero también en *El discurso de la acción* y en su *Autobiografía intelectual*, es importante para la conciencia del escritor en su proceso creativo porque le permite (le da permiso de) ver de otro modo, según una urdimbre de modelos que atiende a cierta sintaxis de la acción. Bertold Brecht recomendaba que: “Para llegar a la copia de la figuración, el actor mira a las personas como si le demostrasen lo que hacen, como si le recomendasen que reflexione sobre lo que hacen”¹⁸⁸. Es indispensable dejar claro que el filtro para esa observación es el lenguaje: el escritor debe preguntar usándolo, elaborando enunciados y, como en otros usos imaginarios, buscar la coherencia del texto de la realidad añadiéndole enlaces que lo tornen significativo.

Cabría hablar, pues, de que existe cierta prefiguración significativa que el escritor debería saber captar para reforzar su significatividad o variarla. En la propia práctica del discurso cotidiano todos hacemos ficción, inventamos constantemente enlaces, mentimos en cierto sentido y no lo hacemos por razones éticas sino por motivaciones estéticas. La conciencia de la existencia de una estructura simbólica de la acción que

¹⁸⁷ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, Paidós, Studio 153, España, 2002, p. 37.

¹⁸⁸ Brecha, Bertold, *Breviario de estética teatral*, Ediciones La rosa blindada, Buenos Aires, 1963, p. 46.

ponemos en práctica de manera constante no sólo en nuestras palabras sino también en nuestros actos, coloca al escritor como un lector de la realidad en sus dinámicas vivas y le abre camino para intervenir en ellas, usándolas en su praxis literaria. Si bien “el discurso es acontecimiento en forma de lenguaje”¹⁸⁹, el propio acontecimiento posee cierta discursividad que un lenguaje literario, el otro lenguaje por excelencia, puede rearticular creativamente.

¹⁸⁹ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., p. 170.

VI CRÍTICA LITERARIA

Desenvolvimientos y aportaciones.

Diversos teóricos y críticos literarios han encontrado en la obra de Ricoeur una fuente de adjetiva riqueza para su propia reflexión sobre literatura, tanto en el plano general de la teoría como en el crítico. Es en éste último en el que me interesa señalar algunos puntos que considero esenciales para la impronta pragmática que quieren alcanzar estas páginas.

Entre la teoría literaria y la crítica se pone en juego una diferencia de estatuto teórico: mientras que la teoría diseña conceptos sobre literatura (en general), la crítica se aboca a una determinada obra literaria. “Pedir a la teoría literaria una crítica concreta sobre tal o cual obra es pedir recetas culinarias a la química”¹⁹⁰.

Aunque la crítica tampoco se maneja con recetas. El crítico se mueve con intuiciones y tentativas, manipula a su objeto, lo exprime, trata de abrirlo por uno de sus polos. Lo que sucede es que los enfoques formales, precisamente por serlo y para serlo, establecen procedimientos recurrentes o preguntas obligadas; dicen, por ejemplo: si esto pretende ser un soneto debe constatarse el mínimo formato de un soneto, que es su división estrófica (aunque un soneto hecho con versos que luego se presente en prosa puede acabar por convertirse en una propuesta posible en el mundo de la práctica literaria); si esto es una narración quién narra y desde dónde lo hace. Es decir (y aquí está el gran aporte del estructuralismo): cómo es el texto, cuáles son sus ligaduras ocultas y cómo puedo separarlas para comprobar su existencia y saber si funcionan.

¹⁹⁰ Reyes, Alfonso, *El deslinde*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 21.

Por otra parte, esta distancia hace posible que en el terreno de la crítica literaria el eclecticismo sea bienvenido. Los diversos enfoques de teoría literaria pueden ser excluyentes entre sí (porque tienden a crear un cuerpo sistemático de conceptos entrelazados), pero en la crítica literaria si los conceptos de uno u otro enfoques sirven al propósito de desentrañar el texto y alumbrar mejor sus diversas dimensiones, puede ensayarse felizmente la mezcla de accesos; el eclecticismo aquí pierde su connotación peyorativa.

Mario J. Valdés

De los pensadores que han desarrollado a Ricoeur en dirección a la crítica literaria creo que el más destacado es Mario J. Valdés, profesor de la Universidad de Toronto. Mantuvo con nuestro autor una estrecha relación y ha contribuido muy bien a difundirlo, prueba de lo cual son sus dos antologías ya citadas.

Dos son sus textos capitales para nuestro propósito: “En torno a la filosofía y la teoría literaria de Paul Ricoeur”, y *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*.

En el primero de ellos (un ensayo) establece la relación entre Ricoeur y la teoría literaria operándola desde la formulación hermenéutica propiamente dicha. Parte de la crítica a la hermenéutica romántica, establece la naturaleza del arco hermenéutico y se centra en el esclarecimiento de las relaciones entre prefiguración-configuración y refiguración.

Esto es: trata el problema literario desde sus condiciones de interpretación, las cuales son semejantes a las que condicionan a cualquier otro tipo de textos, literarios o no.

En el segundo (un libro completo) sí entramos a un territorio, incluso metodológico, que concierne a la obra literaria y a su crítica.

Hay dos consideraciones de fondo, que tienen que ver con “lo abierto”. Y son lo abierto en la dialéctica, de tal manera que la tensión de los opuestos no se resuelve necesariamente en una síntesis sino en una convivencia, y lo abierto en la interpretación. Una interpretación no debe tener la razón sino aspirar a ser razonable y esa cualidad sólo se logra en el seno de una *comunidad de comentario*. Creo que esta noción recoge admirablemente el modo, el tono, el espíritu de Ricoeur. A simple vista es una noción simple, y puede serlo, pero es decisiva para pensar seriamente en la crítica literaria, cuyo objeto (las obras literarias) es siempre móvil, o, mejor, ha sido elaborado con el componente primordial de lo cambiante.

En el momento mismo de formularla Valdés agrega a ella un componente decisivo: el que dicha comunidad se base en el texto: “He definido a la crítica literaria como una forma de celebración dentro de una comunidad; ésta es una comunidad internacional de individuos que participan en la tradición del comentario textual. Para poder participar es necesario reconocer, para empezar, a la comunidad, y para poder tomar parte de la conversación de múltiples voces, es necesario reconocer la validez de las demás voces. Si vamos a participar en una conversación, debemos estar dispuestos a escuchar y a hablar, lo que significa que debemos ser capaces de aceptar a los comentaristas críticos

como generadores de descripciones nuevas y no como autores de afirmaciones que se acercan o se alejan de la verdad”¹⁹¹.

Esta noción –aparentemente una formulación moral de buenos deseos que apela a la convivencia- es la forma que reviste, en los términos concretos de una sociología pariente del “campo literario” de Bordieu, la hermenéutica abierta de Ricoeur. Y que involucra a la comunidad académica (necesariamente intelectual) y también a la intelectual no académica que constituyen zonas importantes de dicho campo. Ricoeur se tarda mucho en llegar a conclusiones porque discute con sus “adversarios”, no les grita para alejarlos, y no deja de verlos. La idea de Valdés de que esa comunidad de comentario se base necesariamente en el texto es el fiel reflejo del proceso interpretativo de Ricoeur, cuyo principal desideratum es apoyar textualmente las interpretaciones (y de ahí, nuevamente, su reconocimiento al estructuralismo, que despliega al texto y quiere navegar por todos sus sistemas).

Alguien podría pensar que sobre esta noción gravita cierta ingenuidad al no considerar lo que Sánchez Vázquez llama “la hostilidad del capitalismo al arte”; es decir, el hecho de que la valoración o el encumbramiento literarios no se dan solamente por la acción de esa conversada comunidad de comentario sino también por la pura reiteración rumiante en el marco de la influencia que actualmente ejerce la televisión sobre la sensibilidad colectiva, incluyendo la de quienes no ven televisión. Pero no es así: Valdés percibe el peso de lo inerte y lo pasivo que inyectan las dinámicas televisiva y cinematográfica, solamente que apuesta por la lenta afiladura de la vida académica como un factor de cambio, como un luminoso anticuerpo.

¹⁹¹ Valdés, Mario J., *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Editions Rodopi, The Netherlands, 1995, p. 58.

Una premisa vertebró su propuesta de crítica literaria: en la literatura “La forma permanece estable; la historicidad del texto se expande y la comprensión del lector es siempre nueva”¹⁹². En atención a ello el procedimiento para la comprensión del texto literario deberá proceder por contextos sucesivos, y deberemos (los críticos, no los lectores normales) ver una página escrita situándola dentro del conjunto de la escritura y luego localizar a este conjunto dentro de una práctica socialmente particularizada o genérica (lápidas, anuncios, cartas, arengas, etc.), y luego a ésta dentro “de toda la red de convenciones de escritura, de creencias y de compromisos hacia dichas creencias, de instituciones y de la configuración total de la constitución histórica de la cultura tal y como la comprendemos”¹⁹³. Menuda tarea. Pero no debe ser exhaustiva. Debe ser todo lo abarcante que se pueda, que de lo exhaustivo se encarga ya la comunidad de comentario en la que el nuestro participa.

El enfoque estructuralista de crítica literaria nos acostumbró a los pasos medidos y a las medidas que se constatan paso a paso. A cierta seguridad en el pantanoso terreno de la impresión estética. Y por esa costumbre nos sentimos impelidos a pensar en la metodología como una metodología procedimental; al método como un movimiento de cuatro o cinco pasos cuya secuencia asegura resultados felices. Pero el método es también el enfoque, la manera de ver, el punto de vista. Así, el método dialéctico consiste en tratar de recibir todo de manera dialéctica y ya.

La crítica literaria, al ubicar su estatuto teórico en el nivel de la concreción de una opinión que tiene que ver con una equis obra singular y después de toda la tradición de

¹⁹² *Ibidem*, p. 29.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 36.

formalización que abarca al estructuralismo, demanda a gritos la escalera que descienda del inciso “a” de abrir la puerta al inciso “b” de bajar hacia los manantiales del sótano profundo.

Creo que el esfuerzo de Valdés por no apartarse de esta tradición y conciliarla con la propuesta ricoeuriana es adecuado y suficiente. Primero consigna siete puntos que deben atenderse (y que, a mi juicio, conciernen aún al ámbito de la teoría literaria). Ante un texto:

- 1) saber que preguntamos sobre el significado;
- 2) saber que existe la relación autor-texto y la relación texto-lector (y que no son iguales; y que hay problemas entre ellas);
- 3) saber que el texto se juega en contextos distintos de aquel en el que nació, y que por ello trasciende sus condiciones de producción;
- 4) saber que hay un encuentro inesperado y por ello extraño y por ello tenso, entre un texto y cualquier lector;
- 5) saber que cada vez que alguien-cualquier-lector se apropia un texto lo actualiza a su favor;
- 6) saber que el punto de partida de cualquier consideración sobre el texto debe ser su organización formal; es decir: que cualquier alegato tiene que apelar a la textualidad, a la trama de ese tejido y no a un tejido inexistente para efectos de la conversación;
- 7) saber que no se puede establecer un significado fijo para un texto literario.

Luego esboza lo que podríamos llamar su modo de crítica práctica:

- 1) cómo funciona el texto (donde se sitúa en el nivel de la semiótica);

- 2) de qué habla el texto (nivel histórico y referencial);
- 3) qué me dice el texto (experiencia fenomenológica de lectura);
- 4) cómo he leído el texto (nivel interpretativo de conocimiento que involucra al interpretador)¹⁹⁴.

En el capítulo sobre “Muerte sin fin” he procurado ensayar estos cuatro puntos de crítica práctica.

De lo que se trata es de que exista siempre una relación entre lo interpretado y la exposición formal y de que se entienda cómo se ha llegado a determinada interpretación. Con ello se colige que habrá interpretaciones más válidas que otras. Finalmente hay que subrayar, para apreciar la finalidad de la crítica literaria, que las interpretaciones adecuadas resultan en un “acrecentamiento estético de la realidad”¹⁹⁵.

Señalaré otros autores (en lengua española) que se han basado de manera fundamental en el pensamiento de Ricoeur para desarrollar elementos de teoría o de crítica literaria.

Gloria Prado en su libro *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. La exégesis que propone la Dra. Prado es la siguiente: “Se trataría, entonces, de una actividad dinámica, secuencial y multiestratificada en la que partiendo del primer momento de contacto con el texto, se aprehendería éste también en un primer nivel: el del saber lo que se dice y cómo se dice, para de ahí pasar a un segundo de interpretación acerca de lo que se dice, continuar al tercero en el que se reflexiona sobre la interpretación que se ha hecho de lo interpretado y, sobre lo mismo

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 70-71.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 96.

interpretado, alcanzar el cuarto que conduce a la apropiación de la reflexión sobre la interpretación y lo interpretado, para en el quinto referir dicha reflexión a la autorreflexión, al propio ser y a su circunstancia”¹⁹⁶. Si no entiendo mal, la secuencia crítica que propone Gloria Prado es:

- 1) establecer qué dice el texto y cómo lo dice;
- 2) interpretar;
- 3) reconsiderar la primer interpretación;
- 4) apropiación;
- 5) un segundo nivel de apropiación, que implica un mayor grado de autoconciencia.

Nos encontramos, igual que con Valdés, con una primera fijación formal del texto, y con sucesivas comprobaciones o reconsideraciones de la interpretación. Los ejemplos de aplicación donde examina algunos cuentos acentúan en gran medida la reconstrucción estructural del texto y sus correspondencias semánticas.

Gloria Vergara es autora de *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral*, un libro sumamente interesante que considera básicamente planteamientos de Ricoeur, Ingarden e Iser en torno a la necesaria alteración de las nociones de narrador, texto (que llama texto-performance) y receptor cuando éstas se reubican en el plano de la oralidad. Sus ideas pertenecen más al terreno de la teoría que al de la crítica literaria.

Marie-France Begué escribe *Paul Ricoeur: la poética del sí mismo*. Se trata de un amplísimo estudio que, de manera novedosa, hace partir el pensamiento seminal de

¹⁹⁶ Prado, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, Diana, México, 1992, p. 27.

Ricoeur de la idea de creatividad (también Juan Mariá, en *Lecturas de Paul Ricoeur*, subraya el papel de la creatividad para nuestro autor). Considera a la imaginación como la estructura que hace posible precisamente la creatividad. Lo considero muy valioso para elucidar la dinámica de la construcción metafórica y la intervención que en ésta desempeña la noción de esquema. Más allá de ello sus alcances para la teoría literaria estarían en abrir el campo de la praxis de la vida cotidiana, con el provecho que de esa apertura podría obtener un creador literario que al mismo tiempo estuviera dotado de una singular curiosidad intelectual.

Entre nosotros **Renato Prada Oropeza** ha apoyado varios de sus ensayos en ideas de Ricoeur. Sin embargo, la mayor parte de ese sostén la hace, por un lado, sobre la noción de círculo hermenéutico (comprensión, explicación y, para Prada Oropeza, nuevamente comprensión, aunque, por supuesto, en un nivel mayor), y, por otro, sobre los elementos de una fenomenología de la lectura, por lo que sus magníficos ejemplos de crítica literaria tienen que ver más con una bien afinada teoría de la recepción

A lo largo de la exposición de algunas ideas ricoeurianas he ido entresacando lo que considero tips (preguntas, cerraduras para mirar a través de ellas, llaves) útiles para la crítica literaria. Quisiera ahora apartar algunas de ellas y subrayarlas.

Para Ricoeur la exigencia fundamental es partir del texto: acentuar, sí, la necesidad de la interpretación, pero enfatizar que su relatividad depende de su justificación textual. En este sentido podríamos proponer que no puede haber crítica literaria oral.

En el espacio académico del aula es posible sólo el comienzo de una crítica literaria colectiva, fruto de la discusión, pero que no puede llegar a más conclusión que la que luego los participantes le den por escrito. Y es que al basarse en el texto, la crítica oral no puede tener físicamente a la mano, de viva voz, todos los argumentos textuales para demostrar su punto de vista o fundamentarlo adecuadamente palabra por palabra. La crítica literaria plena tiene que realizarse por escrito porque sólo ahí, línea a línea, desgajadamente, pueden afinarse y ser fecundas las controversias. Además que la oralidad y sobre todo sus cambios de volumen y la eficacia escénica de la gesticulación obstaculizan una racionalidad completa, o la desvían.

La relación entre teoría y crítica literaria depende de la concreción. Algunos problemas teóricos no tienen salida si se mantienen en ese ámbito: “Si se quisiera conservar la noción de connotación, sería necesario estudiarla de modo más específico, según el carácter de cada poema”¹⁹⁷.

En la crítica literaria no se trata de “explicar la flor por el fertilizante”, como decía Bachelard refiriéndose a los excesos del enfoque psicoanalítico de la imagen poética¹⁹⁸ sino de hacer ver en un texto literario algo que no se ve en él a simple vista. Nada más. Pero nada menos.

La obra es el campo de la crítica literaria. La obra literaria, para Ricoeur, es una específica unidad de discurso, un “organismo estilístico complejo”¹⁹⁹ donde se integran

¹⁹⁷ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 201.

¹⁹⁸ Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios núm. 183, México, 2 edición, 1975, p. 22.

¹⁹⁹ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 272.

complejos metafóricos y estructuras narrativas que deben verse, que sólo pueden verse, en el análisis concreto.

Usa Ricoeur la noción de estilo como algo propio de la obra literaria, “como aquello que hace de la obra una individualidad singular”²⁰⁰. En ella, en la obra equis, las categorías son, además de 1) dicho estilo, 2) la composición del texto como una totalidad y 3) su relación con los géneros literarios.

Quiero subrayar el papel de mediación que Ricoeur le atribuye a las determinaciones genéricas. Y señalar que existe una posible convergencia con las consideraciones que hace Bajtin sobre este tema.

Para Bajtin los géneros son formas recurrentes que están presentes también en el discurso de la vida cotidiana, donde nos comunicamos (oralmente o por escrito) de acuerdo a ciertos géneros, que llama primarios. Los géneros discursivos (o verbales) secundarios serían los que sanciona el campo literario. Los primeros están en la base de los segundos, que son elaboraciones complejas de aquéllos. Cuando los cotidianos aparecen, por ejemplo en una novela, han perdido su relación inmediata con la realidad pero han pasado a formar parte (integrada) de una realidad literaria: “participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela”²⁰¹. Bajtin vincula la capacidad de diferenciación individual al estilo presente en los géneros literarios ...“...en ellos, un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado”²⁰².

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 291.

²⁰¹ Bajtin, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, siglo xxi editores, México, 1982, p. 250.

²⁰² *Ibidem*, p. 251.

Para Ricoeur los géneros son mecanismos o “reglas de una especie de oficio artístico” que configuran la obra, “Y el estilo de una obra no es otra cosa que la configuración individual de un producto u obra singular”²⁰³. Reglas en el sentido de procedimientos de un tipo de trabajo específico.

Esto se demuestra en el análisis que hace de Salmos 22 (“Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?”), en el libro *Pensar la Biblia*, que es tal vez el escenario donde podemos contemplar más claramente la conversión de Ricoeur en crítico literario.

Antecedido, como todos los trabajos de este volumen, por un análisis histórico-filológico de André LaCocque, Ricoeur procede de la siguiente manera:

- a) Formula a la plegaria como el acto de lenguaje más primitivo de la experiencia religiosa.
- b) Establece a la 22 como una plegaria de lamentación.
- c) La sitúa dentro de una tipología general de la plegaria hebrea; en la que aparece como una polaridad unitaria de lamentación y alabanza.
- d) Consigna el problema de la transformación entre plegaria oral (con marcas de volumen, llanto, gesticulación) y poema escrito.
- e) Alude al trabajo para eliminar marcas individualizadoras y transformar al yo individualizado en un yo vacío y plantea aquí que tal vez todos los poemas en cierta medida efectúan esa transformación.
- f) Examina el paso de la lamentación a la alabanza y el papel que en éste juega la forma interrogativa.

²⁰³ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación, op. cit.*, p. 45.

- g) El desamparado recurre a una retórica de la hipérbole, que desemboca en cierto júbilo –culturalmente determinado- por entrar en la reunión de la muerte.
- h) Ofrece una interpretación según la cual, contra la interpretación de la teología castigadora y fatal de la historia se preserva “el carácter específico del sufrimiento individual” sin culpables ni inocentes.
- i) Y concluye: “Si la lamentación como plegaria es todavía susceptible de ser actualizada, lo es en la medida en que la ejemplaridad que debe a la forma poética es una fuente permanente de transposición y nueva historización en condiciones culturales previamente desconocidas”²⁰⁴.

Es decir: un alegato en pro de la capacidad interpretativa y la elasticidad de la estructura poética.

Hay que notar que Ricoeur siempre pregunta por el género, ya que éste constituye un mediador ineludible, una especie de formateador o modelizador de la práctica narrativa: el género es como un paradigma útil para la comprensión de las decisiones composicionales del autor, ya sea que éste siga al paradigma o se aparte de él. Su naturaleza, además, se funda en razones culturales que exceden el ámbito propiamente literario, de la manera como se señala más adelante: “Defoe, en *Robinson Crusoe*, recurre a la seudoautobiografía, imitando a los numerosos periódicos, memorias, autobiografías auténticas escritos en su tiempo por hombres formados en la disciplina calvinista del examen diario de conciencia”²⁰⁵.

²⁰⁴ Ricoeur, Paul y André La Cocque, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*, Herder, España, 2001, p. 240.

²⁰⁵ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración, op. cit.*, tomo II, p.309.

Podemos matizar todavía más estos elementos útiles para la crítica literaria a partir del ensayo donde Ricoeur sostiene la posibilidad de emplear el modelo del texto como forma explicativa de la praxis (a la que llama “acción”), ya que en este lugar habla de manera más concreta del proceso de interpretación de textos.

Lo primero es postular la objetividad del texto, es decir: establecer los significados textuales; postular su independencia con respecto a las intenciones del autor; mostrar la referencia del texto a su propio mundo; formular su capacidad de ser entendido e interpretado. “Este paradigma deriva sus rasgos principales del estatuto mismo del texto, caracterizado por: 1) la fijación del significado; 2) su disociación de la intención mental del autor; 3) la exhibición de referencias no ostensivas y, 4) el abanico universal de sus destinatarios. Estos cuatro rasgos, tomados en conjunto, constituyen la objetividad del texto”²⁰⁶.

Después, proceder por una dialéctica de conjetura y validación, donde las progresivas conjeturas no se verifican, a la manera empírica, para llegar a algo verdadero, sino que se validan para llegar a algo probable. La verificación, herencia de la filosofía, “funciona en crítica literaria como un prejuicio”²⁰⁷.

Ciertamente el texto se concibe aquí como una totalidad -“como un animal o una obra de arte”, es el símil que se le ocurre a Ricoeur para imaginar esa totalidad- en la que hay una relación entre las partes que reiteradamente es modificada por el todo, cuya percepción es modificada por las nuevas relaciones establecidas entre las partes. El texto, sin embargo, posee una unidad, constituye una síntesis de lo heterogéneo, que

²⁰⁶ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., p. 183.

²⁰⁷ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 300.

abre “un campo limitado de interpretaciones posibles”²⁰⁸. Al usar el símil con el animal a Ricoeur le interesa acentuar la individualidad del texto, cada texto es un individuo y debe ser tratado como tal, en esa medida debe ubicarse su pertenencia a dimensiones más generales, genéricas, ver la clase de texto que es, e ir constatando la pertinencia o impertinencia de sus variaciones y sus afirmaciones.

Dentro de estas conjeturas y su progresión especulativa está también lo que Ricoeur llama un método de “convergencia de indicios”, donde las sucesivas hipótesis interpretativas se validan textualmente y se va buscando (así, en gerundio) que cada interpretación no sea sólo probable sino que tenga más plausibilidad que otras que se elaboran sobre el mismo texto o sobre el mismo pasaje del texto. El indicio es la señal o el enunciado por el que se puede conocer algo que no aparece a simple vista, algo oculto; la convergencia de los distintos “indicios” consigue el progresivo develamiento del texto. Este develamiento no es ni concluyente ni excluyente: demanda el concurso de otras interpretaciones ya de conjunto con las que pueda entrar en conflicto. Digamos, con Ricoeur, que siempre hay una instancia de apelación.

En los enfrentamiento entre la crítica literaria estructuralista y la sociológica-marxista solía plantearse como un problema de procedimiento el de comenzar por el examen de la estructura formal o comenzar por el de las condiciones históricas en las que surge la obra. La formulación de Ricoeur va de una a otras, en tanto que apela siempre a la forma para justificar las interpretaciones y a la historicidad de la obra para una correcta consideración de los referentes. Pero en el caso de Ricoeur hay que reiterar, para tener siempre en cuenta, su idea central de una referencialidad escindida o referencia de

²⁰⁸ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., p. 187.

segundo grado. “Comprender un texto es seguir su movimiento del sentido hacia la referencia”²⁰⁹, pero esta referencia no es sólo la de afuera del texto, sino su semántica profunda; sí las referencias reales: de qué cosas de la realidad habla el texto, pero también las referencias no ostensivas. ¿Qué quiere decir esto, cuáles son éstas? El mundo que el propio texto va configurando. En una obra literaria el texto va desplegando, al escribirse, qué quiere ser, y cuando no logra serlo, eso debe ser advertido por el lector crítico.

Ya en la práctica resulta que la preminencia de la forma sobre la historicidad o de ésta sobre aquella se revelan insuficientes, en la medida en que para entender la naturaleza de ciertas formas (desde sus niveles léxicos, etc.) es necesario apelar a su historicidad, y entonces en el análisis se va inevitablemente de una a otra, y varias veces.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 192.

VII EJEMPLIFICANDO CON *MUERTE SIN FIN*.

“En la casa del análogo,
al entrar dejábamos de ser ese
deseo errante, ese furor desértico del yo,
para bañarnos en
la brisita nupcial de la metáfora
y salir a pasear por la otra orilla”

(Cintio Vitier, “Casa de Lezama”)

Quisiera ahora hacer un breve ensayo de reconducción principalmente de las nociones de *La metáfora viva* a un tipo de interpretación de un poema concreto: “Muerte sin fin”.

Recuerdo con todos sus contornos las circunstancias que rodearon mi primer encuentro con “Muerte sin fin”: estábamos sentados en el suelo Paloma Villegas y yo, afuera de la antigua cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras, y ella comenzó a leer en voz alta los fragmentos del poema que aparecen seleccionados en *Poesía en movimiento*, la clásica antología. Yo había ya leído algo de poesía, aunque no mucha (me había estado enamorando, por ejemplo, con *Los versos del capitán*, de Neruda), pero lo que estaba sucediendo en esa lectura era otra cosa: un fluir de sonoridad y de sugerencias y el fluir era demasiado vertiginoso para que hubiera tiempo de desatar la inteligibilidad de las

sugerencias. Recuerdo perfectamente cuál de ellas se me quedó resonando, prendida al cuerpo de la atención como una especie de reluciente medalla interior: “¡Oh inteligencia, soledad en llamas,/ que todo lo concibe sin crearlo!/ (...) – ¡oh inteligencia, páramo de espejos!/ helada emanación de rosas pétreas/ en la cumbre de un tiempo paralítico...”

Estaba pasmado, semiaturdido. Indago ahora, a la distancia, por qué se le quedaron a ese yo que yo era, en medio del torrente sonoro, precisamente aquellos versos. Creo que fue porque me los tomé de manera personal. Había descubierto recientemente que pensaba con palabras; había decidido estudiar Letras (una carrera inútil en sentido práctico y también económico); había comenzado a leer textos sobre la utopía revolucionaria y, a mis 19 años, como tantos de mis contemporáneos, me plantaba ante la escarpada disyuntiva entre el intelectual y el hombre de acción. Aunque esos versos se refieran a la sabiduría cósmica o sagrada o trascendente que concibe al mundo, yo los actualizaba para llevarlos a mis circunstancias, le quitaba lo general a la Inteligencia referida en el poema, le limaba las mayúsculas hasta hacerla corresponder con mi inteligencia individual y me quedaba contemplándola, fascinado. Fascinado también por otro aspecto: porque no había oído antes poesía en voz alta leída como poesía en vez de cómo versos declamados y no había escuchado ningún texto que tuviera una sonoridad semejante, plena de anfractuosidades, elasticidades y recovecos.

Por esa unión de música e imagen es imposible contar un poema: hay que citarlo textualmente, de memoria. Y entonces él acude. Además, porque la índole de la imagen literaria es particular, no se trata de una imagen en sentido estricto, visual, plástico, o al menos su silueta está trazada con la simpática tinta transparente de los significados: un

verso se paladea con la memoria, sí, ¿pero por qué dura?, ¿por qué después de tanto sigue teniendo ese sabor o adquiere incluso otros sabores nuevos?

Creo que una de las claves para intentar responder a esta pregunta puede darla la teoría de la metáfora de Ricoeur, quien concibe a la producción de sentido del enunciado metafórico como una tensión entre interpretaciones²¹⁰. Esta tensión es la que mantiene viva a la metáfora, como a los puentes colgantes: la que la mantiene suspendida sobre el abismo.

Gorostiza aporta otros procedimientos para mantener en vilo la totalidad del poema, procedimientos que exceden a la metáfora pero que parten de una dinámica similar a la de ella.

Algunas interpretaciones

Cierto consenso considera “Muerte sin fin” como el poema más importante de la poesía mexicana del siglo XX, “la joya de la corona de la poesía mexicana”, según Reyes. Poner el signo de más o menos a obras poéticas logradas es temerario si no es que se trata, de plano, de un despropósito teórico: cada obra poética, por su carácter irrepetible, por constituir una entidad única, debe considerarse según los parámetros relativos de la comunidad cultural que le otorga validez.

“Muerte sin fin” es un poema de largo aliento (775 versos) cuya complejidad temática y formal lo destacan dentro de la producción poética en lengua española y lo enlazan con su más natural antecedente, el “Primero sueño”, de Sor Juana, en el decurso de la

²¹⁰ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, op. cit., p.63.

literatura mexicana. Quienes proclaman, como Jaime Labastida ²¹¹ esta importancia, consideran una jerarquía entre las obras poéticas en la que la complejidad y la vastedad dentro de una unidad de sentido ocupa la valoración más alta.

Se han hecho lecturas amplias, libros incluso, del poema, como las de Mordecai S. Rubín, Jaime Labastida, Mónica Mansour, Arturo Cantú y Evodio Escalante. Mi idea en este momento es solamente sugerir cómo la teoría de la metáfora de Ricoeur contribuye a elucidar la naturaleza de un poema tan controvertido.

Quiero usar, para la organización de estas flexiones, los pasos que señala Valdés y que ya he citado:

“...las preguntas que proponemos como la base de la hermenéutica fenomenológica son las siguientes:

- 1 ¿Cómo funciona el texto?
- 2 ¿De qué habla el texto?
- 3 ¿Qué me dice el texto?
- 4 ¿Cómo he leído el texto?”²¹²

¿Cómo funciona “Muerte sin fin”?

Se trata de un poema escrito con el formato de la silva (lo cual es otro deliberadamente buscado punto en común con el “Primero sueño”) que resulta sumamente libre, ya que se trata de una combinación de versos endecasílabos con heptasílabos. En realidad hay

²¹¹ Labastida, Jaime, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1969, p. 122.

²¹² Valdés, Mario J., *La interpretación abierta*, op. cit., p. 60.

muchas formas de silva: por la que se interna Gorostiza tiene rimas internas, a veces versos monosilábicos; o sea que elige la selva de la silva para moverse a gusto según las dimensiones emotivas que se vayan necesitando, aunque con la posibilidad de volver a un cauce más o menos regulado.

La elección de ese formato no es arbitraria: para la poética implícita en “Muerte sin fin” la sonoridad es decisiva; se trata de un poema que puede ser tarareado. Su apego a la sonoridad incluye estructuras musicales establecidas, como la fuga por ejemplo, que ha sido ya estudiado por Susana González Aktories²¹³. Aunque las intenciones del autor no son decisivas para determinar la musicalidad del poema, sí pueden serlo para hacer constar la importancia que le concede Gorostiza a esta dimensión del lenguaje: en su poética explícita, conocida como “Notas sobre poesía”, texto que generalmente acompaña a las ediciones del poema, el autor afirma con vehemencia la afinidad congénita entre poesía y voz.

Gorostiza se parece a Rulfo en que ambos publicaron dos obras magníficas en su género, causando así la gran satisfacción que les da a los estudiantes de letras haber leído en poco tiempo las obras completas de un autor prestigiado. Si examinamos las *Canciones para cantar en las barcas* constatamos que se trata de piezas breves extraordinariamente condensadas y articuladas en lo que se refiere a la compactación de sonido e imagen (“A veces me dan ganas de llorar/ pero las suple el mar”): como si se tratara de haikús de legítima adaptación mexicana desde que Tablada importara este formato poético a nuestras letras. Hay muchos haikús escondidos como poemas bonsai en el jardín de la altísima construcción de “Muerte sin fin”.

²¹³ González Aktories, Susana, *Muerte sin fin: poema en fuga*, JGH editores, México, 1997.

El arrebató al que conducen los arranques sonoros, la conformación de ambientes emotivos por esta vía, la sonora, a la que es muy difícil sustraerse, dan cuenta de algunos de los enlaces insólitos en el poema.

La fama de intelectual que tiene el poema a causa de su temática metafísica, del tono impersonal de la voz lírica y del carácter espiritual de los símbolos que en él aparecen, ha propiciado que se busque en “Muerte sin fin” un correlato estrictamente racional y exento de ambigüedades: como si fuera la *mise en scene* poética de un pensamiento perfectamente acabado y coherente; como si se hubiera tratado de pasar en limpio una teoría que ya estuviera completamente armada, Palas Atenea saliendo de la cabeza de Zeus.

Y no: porque el arrebató sonoro, la búsqueda de sus continuidades para que el ritmo caiga de pie y no se desbarranque o desentone, la musicalidad que apoya los cambios de escenario, la “otra lógica” verbal, sonora e imaginativa, establecen una suerte de eslabones irracionales, transparentes para cualquier intento de reducción a causalidades y silogismos domésticos.

Recordemos que “La literatura es ese uso del discurso en donde varias cosas son especificadas al mismo tiempo, y en donde no se requiere que el lector escoja entre ellas. Es el empleo positivo y productivo de la ambigüedad”²¹⁴. Partiendo de esta idea, que posee una extraordinaria vigencia metodológica, ya que implica la posibilidad de concebir a la dinámica del enunciado metafórico como la semilla madre de la literatura,

²¹⁴ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación, op. cit.*, p. 60.

quiero detenerme en dos asertos: la ambigüedad es una bisagra fundamental de “Muerte sin fin” y su utilización en este poema de una manera que rebasa a la metáfora y abarca otros instrumentos textuales que son: a) el escamoteo del sujeto de las oraciones subordinadas (frecuentemente no se sabe de quién se habla, quién ejecuta los verbos); b) el cambio de las significaciones que se supone que ya están establecidas en los enunciados metafóricos²¹⁵; c) el uso, muy mexicano por cierto, de marcas relativizadoras: *casi, quizá*, junto con los adverbios de reticencia que Evodio Escalante llama “batería de chambelanes” del poema: *tan sólo, apenas, nada más*²¹⁶.

Por otro lado el poema propone cierta simetría en el contorno de su marco de letras: dividido en dos partes, ellas sí desiguales por el número de versos, culmina cada una con la exclamación “¡Aleluya, Aleluya!”, a la manera de un umbral solemne que da paso a un poema formateado dentro de la tradición popular (predominantemente en octosílabos, como los corridos), cuya finalidad es desdramatizar las cumbres metafísicas del torso del texto y sus extremidades.

Al principio del poema aparecen tres epígrafes tomados de los proverbios de la Biblia, en los que habla la inteligencia, la Sabiduría divina de acuerdo al contexto de donde fueron extraídos los epígrafes, para definirse y marcar su importancia (en el primero), señalar su papel en el ordenamiento de las cosas y el placer de ese ordenamiento (en el segundo), y para declarar su relación antagónica con la muerte (en el tercero).

¿De qué habla el texto?

²¹⁵ Labastida, Jaime, *op. cit.*, p. 125.

²¹⁶ Escalante, Evodio, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, Ediciones Casa Juan Pablos/ Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/ Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango / UNAM, México, 2001, p. 171.

“Muerte sin fin” posee, por otro lado (porque lados es lo que más tiene), un carácter narrativo que consigno a la manera de una línea argumental: alguien, que podríamos denominar el yo lírico del poema, manifiesta una sensación de ahogo y de torpeza, y descubre su imagen en un vaso de agua que tiene enfrente. A partir de ese momento –y esto, que creo decisivo, lo bien advierte la perspicacia de Evodio Escalante- el yo lírico personalizado (quien lleva habitualmente la voz cantante del poeta) desaparece para dar paso a una enunciación de tono neutral que problematiza lo que pasa en el vaso de agua:

“No obstante –oh, paradoja- constreñida/ por el rigor del vaso que la aclara,/ el agua toma forma...”²¹⁷

Debería decir tal vez que problematiza lo que pasa entre el vaso y el agua, las relaciones que establecen entre ellos. En estos versos está el germen del poema: al contacto con el vaso, el agua toma forma de sólo agua: aparece como solamente agua y no ya como charco, río, mar, arroyo, cascada, pozo, estanque, laguna, lluvia, ría, oasis o etcétera. Cobra transparencia, además. Se aclara (para los demás y para ella misma) como tal agua. Y este fenómeno es paradójal: el agua se considera en sí misma (en agua en sí, como diría Kant si hablara de agua) cuando no está sola sino juntada con el vaso. El cual, en la otra punta de la paradoja, tiene sentido como tal vaso si, y sólo si, contiene al agua: sin ella sería un simple huequito de cristal, un cilindro callejón sin salida.

Constatada la relación de (inter)dependencia recíproca entre el vaso y el agua, se plantea la conjetura de que Dios “tal vez” “no sea sino un vaso/ que nos amolda el alma perdida” (54-55). Desde ahí el poema avanza matizando y complejizando esta relación

²¹⁷ Cantú, Arturo, *En la red de cristal*, UAM, México, 1999, versos 20-21-22 (en adelante citaré en cursivas, de esta edición, en el cuerpo del texto, los números de los versos de “Muerte sin fin”).

entre el vaso y el agua, ya con las significaciones de Dios igual a vaso, y de agua igual a alma perdidiza.

Luego Dios comienza, como jugando, la creación del mundo:

“Mirad con qué pueril austeridad graciosa/ distribuye los mundos en el caos” (150-151).

Aunque también cabe la posibilidad de que esa creación sea solamente un sueño, ya que: “ se pone a soñar a pleno sol” (143); “sólo un cándido sueño que recorre/ las estaciones todas de su ruta” (177); “siente que su fatiga se fatiga,/ se erige a descansar de su descanso/ y sueña que su sueño se repite,/ irresponsable, eterno,/ muerte sin fin de una obstinada muerte”...(237 a 241).

El texto plantea, para finalizar la primera parte, que la inteligencia es capaz de concebir las cosas sin crearlas:

“¡Oh, inteligencia, soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo!” (255-256).

Y entra, como coda, la canción que desdramatiza, aludiendo incluso a un refrán popular, lo que va del poema:

“Pobrecilla del agua, / ay, que no tiene nada, / ay, amor, que se ahoga, / ay, en un vaso de agua” (344 a 347).

En la segunda parte el poema se desentiende de la significación vaso = Dios y sugiere la de que el vaso es la forma. Problematiza sobre la forma, hasta que ésta, desligada de sus manifestaciones concretas, agua y vaso (vaso de agua), queda como pura forma, en abstracto y, en ese instante, se quebranta hacia la nada:

“se pueda sustraer al vaso de agua; / un instante, no más, / no más que el mínimo/
perpetuo instante del quebranto, / cuando la forma en sí, la pura forma, / se abandona al
designio de su muerte/ y se deja arrastrar, nubes arriba, / por ese atormentado remolino/
en que todos los seres se repliegan/ hacia el sopor primero, / a construir el escenario de
la nada” (511 a 521).

Entra entonces otro nivel, que es el del lenguaje del hombre cuando queda “exhausto de
sentido” y se quebranta, como la forma, dando inicio, con su desaparición, a una especie
de viaje a la semilla que recorre el camino que va desde el lenguaje humano hasta los
animales, de éstos al reino vegetal y de éste al mineral, en una suerte de desconstrucción
vertiginosa que llega a *algo* “donde nada ni nadie, nunca, está muriendo” (719).

Para rematar, una canción de mexicanas tonalidades carnavalescas vuelve a
desdramatizar el texto dando a entender que nada es para tanto.

¿Qué me dice el texto?

Quiero recorrer el poema (ojalá pueda pero sé que no porque la nostalgia tiene por
definición colores imposibles) de una manera parecida a la de aquella vez, hace treinta y
cuatro años, cuando conocí “Muerte sin fin”, pero ahora utilizando la voz baja y un
poco más perdurable de la tinta, para destacar aquellas metáforas que me parecen vivas,
y las operaciones verbales más amplias cuya dinámica considero semejante a la de una
metáfora viva.

En “Muerte sin fin” el yo lírico comienza con una sensación de plenitud que tiene al
mismo tiempo una carga negativa: “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis/ por un dios

inasible que me ahoga” (1-2). En “sitiado” hay encierro, acecho; ahogar también tiene una carga negativa; “lleno de mí”, sin embargo, remite a plenitud. Esta copresencia de significaciones contrarias es una de las suturas que potencia la inquietud del lector: hay cosas que resolver en la lectura, de manera parecida a las que tenemos que resolver cuando Santa Teresa afirma que muere porque no muere, o cuando Villaurrutia habla de su angustia de pensar que puesto que muere existe.

Más adelante en el poema de Gorostiza un verso habla de vida y muerte, y las coloca “una y otra acampadas en la célula/ como en un tardo tiempo de crepúsculo” (293-294). La contradicción que coexiste es un elemento más que se añade al texto para crear problemas que resolver.

Apenas se construye este dios inasible (que, dicho sea de paso, aquí es un dios con minúsculas, un dios de a pie, más parecido a los “demonios” que rondan en la vida cotidiana y nocturna a los hombres), aparece otro procedimiento que podríamos calificar como topográfico por su recurrencia a las coordenadas arriba-abajo:

“que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire [*connotación hacia arriba*],
mi torpe andar a tientas por el lodo [*connotación hacia abajo*]” (5-6-7).

La percepción sube la vista hacia el aire y las alas e inmediatamente, en el verso siguiente, debe bajarla hacia los pasos entorpecidos por el lodo.

Un poco después se repite el ejercicio: “que nada tiene/ sino la cara en blanco/ hundida a medias, ya, como una risa agónica, / en las tenues holandas de la nube [*connotación*

hacia arriba]/ y en los funestos cánticos del mar [*connotación hacia abajo*]" (13 a 17). En un solo verso, un poco después, aparece una ondulación del mismo tipo: se refiere a lo que sucede con el agua en el vaso: "En él se asienta, ahonda y edifica" (23). Ahondar es elevar, aquí, en el territorio aéreo de la literatura.

¿Qué movimientos haría nuestra mano si quisiera dibujar este verso?: se asienta [*baja la palma de la mano*], ahonda [*la mano con los dedos juntos señala hacia abajo y baja más todavía*] y edifica [*ahora la mano sube hacia arriba como acariciando una columna*].

La percepción de un verso no es solamente intelectual, porque el verso no está hecho solamente con elementos intelectuales: su confección pone en juego y entrelaza y pone en entredicho y combina otras dimensiones del lenguaje, sonoridad e imagen, por lo menos, que convocan a una diversidad de zonas perceptivas, sensibles, emotivas, sentimentales. Al mencionar los movimientos *que haría* nuestra mano apelo a esa perceptividad múltiple, exagerada, inevitablemente física, a cierto gesto, no literalmente hecho con la mano sino con una especie de cuerpo imaginario al que nos empuja la semántica peculiar de cada enunciado poético. O las ondulaciones completas de un poema.

Hablando de ondulaciones aprovecho para detenerme en dos metáforas que ya han sido mencionadas: "en las tenues holandas de la nube/ y en los funestos cánticos del mar".

Siempre me ha parecido asombroso (y ya lo he dicho antes) que al toparnos con una metáfora que deveras nos afecta, en vez de exclamar ¡qué hermoso!, digamos ¡claro!

Hay una sensación de incontrovertible certidumbre cuando sucede el ramalazo metafórico: el cuerpo se adelanta (el arco del cuerpo se adelanta), no se tiende a reposar plácidamente (como un arco destensado). Porque, como señala Paul Ricoeur, hay un valor cognoscitivo en una metáfora viva; hay una producción de sentido²¹⁸, y no únicamente un valor ornamental, de ahí la certidumbre que aparece como sensación de certidumbre.

Claro que la nube, esa nube, tiene tenues holandas, pero ¿qué son, cómo son? El caso es que no hay una equivalencia. La nube no es igual a las tenues holandas de la nube. Aquí hay metáfora encerrada. Holanda es un país; holanda sin mayúscula es un “lienzo muy fino, de que se hacen camisas, sábanas y otras cosas”, según la RAE. Y tenue es “delicado, delgado y débil”. Entonces se refiere a los lienzos de la nube que tienen esas cualidades; o sea que la nube es alguien que se dedica a la producción de textiles o es ella misma una nube de tela. Moraleja: si tomamos literalmente la frase estamos ante un sinsentido mayúsculo.

Porque la nube, esta nube, no es textil sino textual.

Y su referencia no está registrada en el diccionario sino construida en el enunciado. Las “tenues holandas de la nube” es algo que se ha añadido al mundo, que no existía antes de haber sido enunciado y que para existir requiere ser leído o dicho nuevamente tal y como está dicho en el poema. Una prueba práctica y laboratoria para comprobar la vitalidad de una metáfora, consiste en pedirle a alguien que la cuente sin citarla textualmente; es a lo que se refiere Ricoeur cuando dice que las metáforas de tensión no

²¹⁸ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación, op. cit.*, p. 63.

pueden ser traducidas²¹⁹; no tienen un equivalente unívoco: no sustituyen a algo previamente definido.

Imagino a un hombre práctico que se apresure a refutarme, alce la mano y diga enfáticamente que lo que quiere decir Gorostiza es que en esa línea (-verso, señor. / -sí, bueno, verso) hay unas nubes como muy tenuécitas, como deshilachadas. Y yo le diría que en lo de “deshilachadas” él está poniendo cierta connotación que se desprende de “holandas”, aunque él diría que lo de holandas no tiene sentido y que es solamente un desperdicio de palabras, falta de madurez y economía. Yo le diría que holandas acarrea holanes y encajes y que por ahí es por donde él está completando, sin ser plenamente consciente del proceso, la imagen semoviente que el verso le invita a configurar. La configuración, proceso en el que el lector, al desarrollar su contacto con el texto, lo imagina con sus propios medios, añade nuevos sentidos pero no sólo en términos intelectuales sino también, al mismo tiempo, sensoriales.

Pero todavía faltan “los funestos cánticos del mar”, verso en el que se sobredeterminan los sentidos de las tenues holandas de la nube, operando como contracorriente, como ancla, como un peso curvo que cae en sentido contrario a lo aéreo de las nubes. “Los funestos cánticos del mar”... ¿a qué se refiere? Los cantos famosos con los que las sirenas, en *La Odisea*, arrastran al fondo del mar a quienes los escuchan; funestos como antónimo de afortunados. Aunque cada lector puede decidir sobre el significado que para él tiene ese pasaje de la odisea en la que se mete y habrá quien entre en controversia pensando que un canto extraordinario bien vale una muerte por agua.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 65.

“Funestos” está aquí evocando hasta el fondo; por su situación en relación con las nubes no se detiene simplemente en nafragio. El asunto es que en el poema estos versos son contiguos y que el *corsi e ricorsi* semántico-sensible que sugieren es parte de la retórica persuasiva del texto.

Es difícil discernir, en el poema de Gorostiza, los enunciados que son metafóricos de los que, en sentido estricto, podrían no serlo. Intentaré explicar esta dificultad con otros versos de esta primera estrofa del poema:

“En la red de cristal que la estrangula, / allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce; / atada allí, gota con gota, / marchito el tropo de espuma en la garganta” (29 a 33).

El sujeto es el agua, cuya denominación aparece siete versos arriba, lo cual ya crea dificultades de lectura por eludir al sujeto. Pero bueno, lo importante es otra cosa: la red de cristal es el vaso; se trata, pues, de una metáfora de sustitución. ¿Qué otra cosa puede ser una “red de cristal”? Solamente, en sentido literal, una red cuyo material de confección fuera de veras el cristal. Como eso no tendría sentido en esa parte del poema, y como ya ha sido mencionado el vaso, el sentido figurado que presuponemos trabaja como en una adivinanza y afirmamos que la red de cristal es el vaso. Como en los kenningars de los que habla Borges: el rocío de la espada es... la sangre, el bosque de la quijada es... la barba. (Volveré sobre los kenningar más adelante, en el capítulo sobre los ejercicios de creación.)

Sucede algo más complicado en el siguiente verso: el agua se reconoce o se refleja en el cristal del vaso como en un espejo y, más aún, como en el agua de un espejo. La

superficie reflejante del cristal (metafóricamente espejo) es (metafóricamente) agua, y en ella se refleja el agua: el agua real se refleja en el agua figurada. Por lo tanto el “atada allí, gota con gota” puede ser *atada en la red* y el gota con gota hablar de su cohesión molecular, interna, o puede ser *atada al reflejo* y el gota con gota hablar de la cohesión del agua con su imagen.

Complicado. Ya no digamos el “marchito el tropo de espuma en la garganta”, que, de plano, debería negarme a perseguir, pero que ya consigné y es mejor atravesarlo que borrarlo: en el pasmo de reconocerse, así como al principio la voz poética se descubre “en la imagen atónita del agua” (9), el agua, que ha tomado toda ella la forma de una garganta por la forma tubular del vaso, siente ese pasmo (gulp, ese tropo de espuma) detenerse (marchitarse), como un nudo en la garganta. “Tropo” es aquí una metáfora de garabato, de dibujo.

Sin duda en ese verso hay un conflicto de interpretaciones, porque además existe en él una garganta que no parece de nadie. Un tropo que es tropo de algo, una garganta que lo es de otra garganta, un agua que se refleja en el agua pero que no se funde en ella. En la grieta entre el sentido literal y el figurado hay algo que está vivo: una tensión, una atención desmedida que sin el lector no existiría. Entre agua y agua hay una imperceptible placa de imprevisto sentido que impide que se junten.

Mi ejemplo favorito de metáfora viva ocurre en la canción que cierra la primera parte de esta amplísima poesía: “Tiene el amor feroces/ galgos morados;/ pero también sus mieses,/ también sus pájaros” (324 a 327).

En su translación a términos conceptuales podríamos decir que tiene el amor... ¿momentos?, ¿fuerzas?, ¿actitudes? que son agresivas, lo cual es de una pobreza escalofriante si lo confrontamos con la imagen del poema y con la irradiación de sus connotaciones.

Vuelvo a la idea de certidumbre: claro que tiene el amor furiosos galgos morados. En eso todos estamos de acuerdo. ¿Pero qué son esos galgos? Celos, sí, pero algo más; defensa de la soberanía doméstica también, pero la imagen se mueve y desborda los (aparentemente) infranqueables barrotes de un concepto unívoco.

Una manera de probar la eficacia o el alcance de una metáfora es, como en laboratorio, quitarle alguno de sus componentes (variables) para observar cómo se comporta, si sobrevive el cuerpo mutilado: “tiene el amor feroces galgos”...apunta en dirección de la metáfora original, pero le faltaría un factor como de locura, de monstruosidad, de que los galgos sean morados como túnicas de obispos. Tienen que ser galgos, por su agudeza física y por su rapidez. Tiene el amor “feroces perros” abriría tanto el arco imaginario que podrían caber en él desde un excesivo, un denso, un pesado bulldog (donde gravite la pereza morada de la imagen), hasta un caprichoso y minúsculo french poodle.

Ojo, porque a este enunciado metafórico lo complementan, dentro del vaivén de oposiciones con el que hemos visto que suelen reforzarse las imágenes en “Muerte sin fin”, el adversativo “pero también sus misiones,/ también sus pájaros”.

En su *Diccionario de retórica y poética* Helena Beristain escoge estos versos de Gorostiza como uno de sus ejemplos de metáfora *in absentia*, “que según la tradición constituye la *verdadera metáfora*”, y “que ejemplifica muy bien la repetida aseveración de que la metáfora es intraducible e imparafraseable y de que sus implicaciones semánticas pueden ser inclusive inagotables y muy intrincadas”²²⁰.

Es frecuente en el poema una operación verbal, muy de Gorostiza, en la que cierta calibrada redundancia contribuye a reforzar y pulir la calidad de los enunciados metafóricos:

en “el ulises salmón de los regresos” (595) podría faltar uno de los calificativos, el antecedente al sujeto o el que sigue de él; igual como en “el ario zafir de ojos azules”(614). Esta redundancia tiene una extensión en versos como “la geórgica esmeralda que se anega/ en el abril de su robusta clorofila” (669-670). Lo importante es que la redundancia no repite algo ya dicho sino que lo expende y lo proyecta así hacia una configuración notablemente más enriquecida.

En su libro sobre Gorostiza, Evodio Escalante señala el enorme papel que desempeña la figura del oxímoron en “Muerte sin fin”, en el título del poema inclusive. Dice que: “Sobre el principio de la antítesis, que subyace en la sintaxis enunciativa, se ha creado una imagen mental que en estricto sentido ya no pertenece a los dominios del pensamiento lógico; se trata de una síntesis imaginaria, que mantiene la contradicción, pero que al mismo tiempo se sobrepone a ella, al ponerla a trabajar en el nivel de lo figurativo. Al volverse figurativa, la contradicción, por decirlo así, “cambia de piel” y adquiere un grado de ambigüedad que los enunciados meramente lógicos

²²⁰ Beristáin, Helena, *op.cit.*, pp. 314-315.

desconocen”²²¹. Y agrega: “El problema con el oxímoron es que no aporta, como tal, una antítesis, sino una conciliación imaginaria de los contrarios, que de algún modo los deja flotando en el aire de la interpretación”²²².

Ambas operaciones verbales, metáfora y oxímoron, afectan el nivel semántico de la lengua. La descripción que hace Escalante podría desarrollarse de manera adyacente a la de la metáfora viva, ya que también, como en la metáfora, es necesario citar textualmente el oxímoron para recuperar toda su fuerza pues no es posible traducirlo a un término unívoco. Existen oxímorons más vivos que otros, ya sea por la frecuencia de su uso (“grito silencioso” lo he leído en más de dos narradores; “fuego frío” lo he leído en unas latas de combustible para excursionistas), o por el carácter conceptual (“estéril repetirse inédito”) o sensible de los términos involucrados (“los brazos glaciares de la fiebre”). Hay algunos de evidente contradicción y otros más sutiles, como aquel de Onetti que dice: “la miró con una lujuria distraída”. Lo que importa es que la explicación de la viveza que da Ricoeur para la metáfora podría contribuir a ampliar la idea del oxímoron.

¿Cómo he leído el texto?

Me atrevo a pensar que si algo se me quedó prendido en mi primer lectura escuchada de “Muerte sin fin” fue gracias a la viveza de su composición, en el sentido en el que Ricoeur explica lo vivo de una metáfora. La idea de que el conflicto de interpretaciones que se pone en juego en el enunciado metafórico produce un excedente de sentido y de que ese excedente amplía nuestra percepción de la realidad, invitándonos a redescubrir

²²¹ Escalante, Evodio, *op. cit.*, pp. 113-114.

²²² *Ibidem*, p. 115.

nuestro mundo, creo que es una de las claves del inagotable poder de sugerencia de “Muerte sin fin”.

Este poema se mantiene en vilo. El diccionario dice que “en vilo” es una locución adverbial que significa “Suspendido; sin el fundamento o apoyo necesario”. La explicación de Ricoeur de la metáfora viva movería esta definición de diccionario matizando que, en efecto, el enunciado metafórico queda suspendido, a la altura de un horizonte que invita a jugar con su equilibrio y que lo hace con el fundamento y el apoyo necesarios de una determinada forma de operación verbal que se completa en su configuración por parte del lector.

La dimensión sonora del lenguaje -ese ir y venir de sus ondulaciones, la musicalidad que actúa como argamasa de la vitalidad de una metáfora- es uno de los factores que promueve el carácter sensible, emotivo, sentimental, y no sólo intelectual, de la inquietud y de los reacomodos a los que obliga una metáfora que se esponja y se mueve.

La idea de la innovación semántica que implica una metáfora de esta índole, va en contra de la acostumbrada noción de los “hombres prácticos” (en este caso las comillas son peyorativas) cuyo desprecio a la literatura se basa en la consideración de que ésta simplemente adorna lo que puede conocerse por otros medios. Ignoran que hay la posibilidad de una creación de sentido en el “error calculado”²²³ que nos impulsa a aprovechar la ambigüedad de la composición literaria. Allá ellos.

²²³ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, op. cit., p 64.

La idea de metáfora viva tiene un valor que rebasa el ámbito de la retórica o de la poesía: es un concepto germinal que puede abarcar lo literario en sus diversos géneros²²⁴. Más allá todavía, como señala Mario J. Valdés, la metáfora viva se convierte en paradigma de la creatividad humana.

²²⁴ *Ibidem*, p. 60.

VIII CREACIÓN LITERARIA

“La poética no puede eludir el deber
de formular preceptos que están
implícitos en la práctica del poeta,
aunque el artista
no sea consciente de ellos”

(Umberto Eco)

(tip: información secreta/ idea útil,
básica para fines prácticos, *tips on painting*)

Ejercicios de creación y sus fundamentos.

Escribir como animal no es peyorativo: es simplemente la manera como escriben muchos escritores. Porque son artistas y no necesitan saber por qué ni cómo hacen lo que hacen. Aunque puede ser que les moleste esta manera de formularlo.

Ni modo. Porque es cierta: el escritor es tan artista como el pintor o el bailarín. Es alguien que ha ido creado con talento y disciplina una segunda naturaleza, su naturaleza artística, que reacciona y genera mundos inusitados cuando es necesario que surjan esos mundos; alguien que reacciona literariamente.

Una bailarina ensaya en la barra del estudio distintas posiciones de tal manera que se integran a su propio cuerpo y luego, ya en el acontecimiento coreográfico, en el yuno ydos y tres, en ese acorde, reacciona frente a las peticiones expresivas de una manera artística, a lo animal, como el caballo que corrige en el aire la trayectoria para caer bien del otro lado del obstáculo si el ancho del foso de agua es mayor al que estaba acostumbrado.

Y así como todos los otros artistas, los escritores (porque lo son) reaccionan con la intensa dosis de su verbalidad creativa. Pero muchas veces no saben lo que hacen. Y es que no saben explicarlo o se niegan a explicarlo, o intentan explicarlo recurriendo a los lugares comunes, esos lugares habitados por todos. Es el caso de Rulfo, o de Sábines. Muchísimo muy lectores, pero no intelectuales reflexionantes sobre literatura. Redes muy poderosas, garras amplias, pero qué necesidad de endilgarles algo que nunca quisieron ser.

De que tenían capacidad tenían capacidad pero no la quisieron usar para ser críticos literarios. Como Clarice Lispector (esa diosa) que tampoco quiso usar su deslumbrante joyería neuronal para tratar de explicar a los demás algo que ella valoraba más todavía porque en sus condiciones lo consideraba inexplicable.

Todo aquel que ha convertido a su cuerpo (físico o verbal, imaginario siempre) en un vehículo expresivo de alta intensidad, puede optar por alumbrarlo con el sugerente matiz de las explicaciones. Pero puede no hacerlo y permanecer artista y creativo hasta que se disuelva en la clepsidra inevitable.

Para un escritor siempre es bueno leer todas las mañanas a sus congéneres y leer también todas las mañanas de los mismos, Dostoievski dictaba, Hemingway ya se sabe, porque pueden ser sugerentes para cualquiera que escriba con el cuerpo, a diferencia de quienes no son escritores y por eso utilizan al lenguaje, lo usan para transportar sus mensajes de un sitio a otro.

Aquí se baila: en la poesía se baila y narrando se baila: hay transportes y hay desplazamientos pero también hay la enorme sensación del placer de bailar. Lo otro es lenguaje peatonal; el de los escritores es el movimiento intenso de la danza del lenguaje.

Los talleres de creación literaria pueden oscilar entre dos extremos, si de extremos se trata. O se hace un trabajo decididamente empírico, en el cual algunos ejercicios prueban su eficacia como estímulos en el terreno creativo y entonces suelen repetirse, casi siempre con éxito, o, desde la esquina opuesta, se parte de una concepción acerca de lo que es literario y se intentan aplicar de manera directa conceptos teóricos que difícilmente logran desenvolverse en la práctica; decir, por ejemplo, que la poesía es un “reino donde el nombrar es ser”, como decía Octavio Paz²²⁵, y tratar de instrumentar esa idea que en sí misma es sumamente interesante, pero que, por más que lo sea no es tan comprensible si se mantiene en el terreno teórico donde ha sido engendrada (y que es probablemente el Heidegger de *Arte y poesía*).

Es un hecho que existe una buena distancia entre la academia que estudia, investiga y difunde literatura y las formas directas, inmediatas, de producción poética y narrativa.

²²⁵ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 3 edición, sexta reimpresión, 1986, p. 106.

Mi hipótesis es que si las ideas de Ricoeur sobre el fenómeno literario son acertadas, deben servir de justificación y basamento de una práctica literaria altamente creativa: deben de contribuir a expandir dicha práctica y deben ser capaces de sostenerla.

Aunque las formulaciones de Ricoeur se ubican en el polo del lector, podemos desplazarlas y contemplar a través de sus cristales algunos aspectos del acto creativo, toda vez que el autor, que es instituido por el texto, es, además, su primer lector: las estrategias de persuasión se las hace primero que a nadie frente a sí mismo a la hora de estar escribiendo: él mismo, como lector, es su primer criterio de verificación.

¿No estoy restableciendo el paradigma de la escritura, del cual se despegó Ricoeur para hacer énfasis en el paradigma de la lectura?²²⁶. Creo que no del todo, porque no propongo que las siguientes articulaciones especulativas entren en el corpus conceptual de una hermenéutica literaria. De lo que se trata es solamente de enlazar la ya probada eficacia de algunos ejercicios de un taller literario con las nociones teóricas acerca de la literatura elaboradas por Ricoeur.

¿Podrían dirigirse estas formulaciones hacia una fenomenología de la escritura literaria?

En un texto curiosamente muy platicado, Ricoeur explica sus reservas frente a una teoría de la creatividad en el lenguaje o de la creación en general. Dice: “¿Por qué, se preguntará, esta prudencia frente al fenómeno de la creatividad? (...) No conocemos

²²⁶ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción, op. cit.*, p. 183.

por vía inmediata la creatividad (...) no conocemos la creatividad más que por medio de las reglas que ella misma explica, deforma o subvierte. En este sentido, no conocemos más que una producción según las reglas, que, en el caso de la metáfora, son reglas extraídas de la lógica semántica y, en el caso del relato, son reglas que rigen la lógica de las transformaciones”²²⁷.

He impartido desde 1988 un taller de composición literaria en la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores de México, en el Distrito Federal. Este taller tiene como propósito impulsar a sus integrantes en el ejercicio de la escritura creativa, considerándola como parte indispensable de la vida cotidiana y no como un adorno o una especialización; considerando que el desarrollo de la capacidad creativa a través del lenguaje escrito es, al propio tiempo que una forma de expresión y comunicación, una forma excepcional de autoconocimiento, puesto que quien ejerce la escritura en su modalidad creativa enriquece y amplía sus formas de percepción, a la vez que integra con mayor equilibrio sus personales dimensiones emotivas, sensibles, e intelectuales. No sé si por eso será mejor ser humano, pero sí verá abierto un desusado campo de posibilidades de enriquecimiento en términos de su espiritualidad o su subjetividad, como quiera llamarle.

El taller combina aspectos teóricos, sostenidos con ejemplos de piezas literarias, y aspectos prácticos que permiten meter las manos, para decirlo de ese modo, en la densidad de las áreas que toca. Las primeras sesiones tienen una índole teórica apoyada en textos ejemplares de algunos escritores, y después se proponen y realizan ejercicios

²²⁷ Ricoeur citado en la revista *Antrophos*, núm, 181, noviembre-diciembre, 1998, Barcelona, p. 28.

prácticos para ser leídos y comentados en una clase que, así, adopta la forma de un taller de composición literaria.

Mi idea es que, al margen de la particular afición de cada quien por la práctica de un género literario, por su “querencia” (como dicen que decían los antiguos campesinos mexicanos), de lo que se trata es de poner sobre la mesa de trabajo lo que puede calificarse como piezas sueltas de la creación literaria, para que cada escritor pueda emplearlas en un texto cuando éste lo demande. En este sentido se trata de construir capacidades o herramientas multifuncionales.

Planteo que estas técnicas sueltas tienen que practicarse de un modo semejante al que usan para su capacitación las bailarinas, quienes repiten posiciones y ejercicios, entrechats, développé, pas de bourré, etc., de tal manera que éstos se introyectan en el cuerpo para que el cuerpo sea el que actúe bailarínamente, técnicamente, capacitadamente, a la hora en que la coreografía lo exija. De lo que se trata es de crear una segunda naturaleza a la que pueda recurrir y a la que tenga que recurrir el cuerpo que escribe, igual como lo hace el cuerpo que baila. Capacidad de improvisar con las armas cultivadas, para que la enseñanza se convierta en instinto.

No inventé todos estos ejercicios en función de Ricoeur (a muchos de ellos los conozco desde antes de conocer a Ricoeur), aunque sí lo hice en función de problemas teóricos; por ejemplo, para explicar y explicarme la idea de Bajtin de la narración dialógica, se me ocurrió, por la vía de Kundera (el más bajtiniano de los novelistas que conozco), el ejercicio de “Cruce de personajes”.

No son ejercicios de salón; no se hacen *in situ*: son para llevar, porque supongo que el trabajo literario requiere soledad y concentración, o un tipo libremente elegido de vagancia; una serie de condiciones, en fin, que cada quien impone, casi sin darse cuenta, a su quehacer expresivo. Los ejercicios que se orientan predominantemente hacia el enfoque poético del lenguaje llevan menos tiempo que los de redacción narrativa. En el taller de la Escuela de Escritores, que se imparte una vez a la semana y dura dos horas, quien lleva ya hecho el ejercicio a la semana siguiente de que ha sido prescrito tiene mayor oportunidad de leerlo en clase y aprovechar el comentario colectivo. En talleres intensivos, con clases diarias, hay que ceñirse a piezas más cortas.

Los ejercicios no tienen tampoco una secuencia, aunque suelo comenzar con los de creación de metáforas (kenningars) e intento sugerir lo más temprano que se pueda los de ritmo y musicalidad (uno de ellos es el de “Canto de verano”, que se describe más adelante), dado que ponen en juego factores verdaderamente elementales cuyo ejercicio facilita procesos creativos de largo aliento, por la capacidad de síntesis que ofrecen y por la dinámica de descubrimiento que desencadenan.

Los ejercicios sirven para “soltar la mano”, no para que sus procedimientos sean repetidos o sus resultados colocados en obras creativas para literaturizarlas. Se llaman ejercicios precisamente porque su fin es ampliar la capacidad de creación literaria, la condición física literaria. Decía Augusto Monterroso que la diferencia entre un fabricante y un creador es que aquél sabe exactamente qué hacer para que su producto resulte tal y como ha sido anticipado, mientras que, en el caso de la creación, el autor sabe inexactamente qué saldrá de su experiencia que, entonces, resulta siempre novedosa primero que nada para él mismo. Y de ahí lo emocionante del trabajo creativo.

La fecundidad de estos ejercicios no está en reproducirlos tal como aquí aparecen sino en tomarlos a la manera de “modelos teóricos” que permiten “hablar de cierta manera”²²⁸, para inventar otros que se desprendan de las necesidades específicas que se adviertan en un taller determinado o en una comunidad de comentario entre creadores literarios.

Las ejemplificaciones son solamente un procedimiento para el encuentro entre las nociones teóricas y la práctica literaria. Relataré solamente algunos de estos ejercicios.

1) Los zapatos colgando de un alambre.

El más clásico y el más viejo de los ejercicios que he propuesto y que todavía propongo.

Se asienta en la idea de que el cuento se construye desde el final, calculando el decurso del texto hacia delante, que es hacia el principio del texto. Una suma de hechos, algo, se presenta como cuento para la percepción del autor cuando vislumbra el final, el círculo completo, la estructura completa (completa y no compleja; esto es: percibe la idea de estructura, no la realización de cada parte). Se trata de proponer una conclusión a la que se le inventan las premisas narrativas.

a) Descripción-prescripción:

Hacer un cuento que relate cómo llegaron al alambre los zapatos que cuelgan de él. Los zapatos pueden ser de cualquier tipo y tener el tamaño y el color que al escritor se

²²⁸ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 318.

le ocurra. El alambre también puede ser cualquier tipo de alambre, telefónico, de luz, etcétera. Se trata de construir, lo digo nuevamente, las premisas narrativas para que los zapatos, que casi siempre son tenis, lleguen a colgarse o a ser colgados. El relato no debe necesariamente terminar en la acción del colgamiento.

UNA NOTA MUY IMPORTANTE es que la prescripción de los ejercicios nunca es absolutamente precisa. Hago esto de manera deliberada, porque considero que prescribir unas instrucciones detalladas convertiría al ejercicio en una receta muerta y que aquí también cuenta la manera, el modo como cada quien entiende qué es lo que debe hacer.

b) Objetivo manifiesto:

Comprobar cómo cada quien es capaz de inventar una historia y cómo, teniendo un punto de llegada común, nadie escribe algo igual, aunque puedan ocurrir semejanzas.

Sentir cómo en el momento de inventar el relato éste parece que se inventa solo o que viene preinventado; con lo cual podríamos estar hablando de uno de los niveles de la prefiguración; en la medida en que la pura decisión (arbitraria, aunque psicoanalíticamente no lo sea) de elegir unos zapatos de payaso, nos obliga a respetar cierta lógica, al menos la elemental de que aparezca o sea mencionado un payaso.

Tener el final ayuda a la selección de aquello que se incluye en el relato, ya que determina la unidad de sentido, esto es: la necesidad de que concurran a éste solamente aquellos acontecimientos que tengan alguna significación para lo que se quiere relatar, que es ¿cómo diablos llegaron los zapatos al alambre? La clave está en los diablos.

c) *¿Y qué de Paul Ricoeur? Implicaciones teóricas.*

Aquí cabría, primero que nada, la noción de **prefiguración**. La cual aparecerá de manera constante, ya que el escritor siempre está, al comienzo de su escritura, en lo que Gadamer llama una “situación hermenéutica”. Aunque el filósofo piensa en dicha situación en el lector, la noción puede extenderse al propio escritor. La prefiguración avisa sobre el hecho de que el sujeto no está en estado cero, sino que posee una estructura subjetiva cuyo contorno, densidad y materiales dependen de su formación intelectual e imaginativa, cultural, en último término. Para Ricoeur la prefiguración constituye el estado de significados con que se recibe aquello que se va a interpretar; implica, así, también las expectativas que inevitablemente se tienen en relación con algo cuando se vuelve objeto de atención, y comprende, por lo tanto, todos los prejuicios.

Si el relato de los zapatos está determinado por los elementos que se sugieren, el punto de partida es una concurrencia de significados de esos elementos, pero particularizada siempre por el escritor. Esto puede parecer una obviedad y reducirse a la frase de que cada quien mira desde su muy personal punto de vista, el cristal con que etcetera. La noción de prefiguración lo que hace es precisamente relativizar ese “punto de vista”, avisar de su carga de prejuicios, y ubicarlo en el decurso histórico y cultural. En qué gran medida nuestra particular orografía condiciona las posibilidades de recepción de la realidad y pliega algunas de sus partes o tensa excesivamente otras.

Otra noción ricoeuriana a la que puede apelarse en este ejercicio es la de **estructura simbólica de la acción**. Ya he tratado de exponer el papel decisivo que desempeña

para la observación de la conducta humana.

La formulación más clara de esta noción es para mí la que hace Clifford Geertz (de quién la toma Ricoeur): concebir a las formas sociales como algo análogo a un texto y que, por lo tanto, puede leerse como un texto, como “enunciados escenificados de (...) maneras particulares de estar en el mundo”²²⁹. Ver a la acción humana y a sus actores precisamente como si fueran actores, intentando descubrir “quiénes piensan ellos que son, qué creen que están haciendo y con qué propósito piensan ellos que lo están haciendo”²³⁰.

Lo central del ejercicio, sin embargo, son las ideas de composición, de estructura y, sobre todo, de necesidad interna de los elementos que constituyen a ésta; o sea: nociones que afectan a la forma narrativa y que han sido establecidas mayormente por el lado del estructuralismo, la narratología, y las reflexiones de los cuentistas. Aunque Ricoeur siempre las toma en cuenta y las considera como una condición sin la cual no puede desplegarse el arco hermenéutico, no son ideas suyas.

Coloco como ANEXO 1 un cuento que resultó de este ejercicio, elaborado por una alumna puertorriqueña, Nicole Cecilia Delgado.

2) La novela *Huasipungo* en estado de cuento.

a) *Prescripción*. Leer la novela y hacer un cuento que la abarque lo más que sea posible.

b) *Objetivo*. Se trata de percibir cuáles son las dificultades (qué sobra y qué falta) de

²²⁹ Geertz Clifford, *op. cit.*, p. 3.

²³⁰ *Ibidem*, p. 37.

esa adaptación y de la adaptación en general.

Por esa vía se aprecian de manera palpable cuáles son las características decisivas de cada uno de los géneros involucrados. Dichas características a veces no se perciben de manera teórica, pero en la práctica el escritor literalmente se topa con ellas

Otro problema es la reducción que necesariamente debe hacerse para elegir de entre las diversas acciones cuál es la única que va a representar al conjunto. En dicha elección se revela la jerarquización de valores que hace el escritor al adaptar. Todo proceso de adaptación conlleva una crítica literaria, una interpretación que lee en el original y actualiza necesariamente sólo algunas de las perspectivas esquematizadas, en el sentido de Iser, que el texto contiene.

c) *¿Y Ricoeur?* Esta adaptación afecta, como todas, la idea de género. Y pone en conflicto también formas de percepción, en la medida en que estamos acostumbrados a recortar nuestra percepción genéricamente casi tanto como si ésta fuera una especie de sintaxis. Esta adaptación se conserva, sin embargo, dentro de los márgenes de la narrativa, por lo que las transformaciones ocurren en la construcción de la trama y en la estructura del tiempo narrativo: ya no se está, como en la novela, en unas coordenadas temporales dilatadas para dar la impresión de que se trata de un mundo completo (el mundo de la comunidad indígena en conflicto con los poderes de la política, la iglesia y el dinero), sino frente a un suceso que se destaca y cobra más importancia que el mundo indígena que aparece sí como telón de fondo pero no como un telón detallado en el que hubiera contextos sucesivos. Cambia la **experiencia del tiempo narrativo** y la que sucede en la lectura.

3) Reescribir un libro.

a) *Prescripción*: elegir un libro (pienso en novela) y reescribirlo, a lo Pierre Menard, el personaje de Borges, cuando escribe nuevamente *El Quijote*. Resulta una paráfrasis, no una copia. Constituye una especie de retrato del recuerdo que nos ha dejado una lectura; retrato, y no recuerdo directamente, porque hay que elaborarlo.

b) *Objetivo*: ver cómo, en el proceso de elaboración, la memoria añade, sutura o elimina.

Se trata de un ejercicio de largo aliento, que demanda un trabajo prolongado y continuo, ya que se orienta hacia una obra mayor -que pueda incluso ostentar cierta autonomía en relación con su modelo- y no hacia unidades menores conscientemente experimentales. Al partir de un argumento ya conocido y concluido (como la recreación de leyendas que hace Shakespeare en algunas de sus piezas dramáticas), la inventiva se recarga más relajadamente en la trama.

c) *¿Y Ricoeur?* Tiene que ver con nociones ricoeurianas que corresponden al problema de la ficción, especialmente con la dinámica entre prefiguración, configuración y refiguración. El escritor tiene como prefiguración una configuración perfectamente detallada (que es el texto del que parte) a la que debe añadir su propia lectura, que elige zonas de sombra y zonas de sol, énfasis y omisiones. En esta práctica la refiguración, sin embargo, debe plasmarse y eso la ubica en un entorno de consciencia que no posee cuando simplemente aparece como acción transformadora del sujeto. La lectura nos cambia, ese es el ideal de la refiguración; ahora se trata de que cambiemos al texto que propició ese cambio, incluyéndonos.

Debo confesar que este ejercicio nunca hemos podido acabarlo por completo; es decir, hasta desembocar en una obra terminada. Sólo queda la experiencia de escritura que ya he relatado.

4) Ciertas predilecciones.

a) *Prescripción.* Se lee el texto de Hugo Hiriart que se llama “Ciertas predilecciones” (ANEXO 2). Se invita a los escritores a escribir las suyas poniendo énfasis en el caudal introspectivo para encontrar qué les gusta. No hay que orientarse hacia lo que no les gusta, ya que la lista sería interminable; la definición por negatividades puede ser infinita. Se señala que no es un ejercicio de “forma”, que no se preocupen por escribirlo bien; que simplemente se escanéen a sí mismos, pasando por todos los sentidos (vista, tacto, gusto, lecturas, afectos, afinidades electivas, etc.) y por los diversos ámbitos de la actividad humana (higiene, sexualidad, convivencia, soledad, etc.)

b) *Objetivo.* “Todos somos geniales en el detalle”: el ejercicio se basa en esa idea, que he tomado de Hugo Hiriart. Mientras nos mantenemos en el ámbito general somos iguales, pero apenas incursionamos en detalles vamos revelando (y construyendo) la realidad concreta de nuestra personalidad, el yo-ahí donde somos insustituíbles e inintercambiables.

Se trata de un ejercicio muy interesante de profundización, que siempre genera entusiasmo porque toca algo que conocemos mejor que nadie: nosotros mismos.

Además el ejercicio revela (casi en el sentido fotográfico o radiológico del término) campos de preferencia, constantes que a veces permanecen ocultas para el propio sujeto que las genera y que no saldrían ni siquiera en la conversación, sino que requieren el suave fórceps de la enunciación encadenada y manual y manuscrita; revela afinidades o connotaciones personales entre campos semánticos distantes.

Es de los mejores ejercicios para ver cómo la memoria y la imaginación se deslizan simultáneamente: para ver cómo se entrelaza el sujeto cuando escribe y sólo cuando escribe; para tocar lo que habitualmente se llama “inspiración”.

Se le pide al escritor que haga así, con ese impulso, cada uno de sus textos de ficción, cada uno de sus otros textos.

He descubierto otro valor de este ejercicio leyendo a Clarice Lispector, cuya obra literaria es, definitivamente, una de las que más me intriga y desasosiega. (Podría decir que leerla me desmantela. Me deja en un estado de perplejidad semejante al que me dejaba la poesía de Rilke cuando comencé a leer dejándome invadir por las palabras, cuando alguien me comenzó a leer “Muerte sin fin”.) He tratado de explicarme este fenómeno: encuentro entonces que Lispector entra por diversos lados al texto; cambia continuamente el ángulo desde el cual encara la narración y lo hace de manera inesperada, cuando el lector supone que el camino está trazado en equis dirección, o, como diría Booth, frustra reiteradamente el horizonte de expectativas que va generando: no es, de ninguna manera, una narradora confiable o “digna de confianza”. Pero, además, Clarice Lispector persigue particularidades. En un artículo (¡periodístico!) cuenta el momento en que le nace, casi por error, la necesidad de hacer

una “lista de sentimientos”. Y dice: “Entonces empecé una lista de sentimientos de los cuales no sé el nombre. Si recibo un regalo hecho con cariño por una persona que no quiero -¿cómo se llama lo que siento? La falta que se siente de una persona que ya no queremos, ese dolor y ese rencor -¿cómo se llaman?²³¹. Es decir: este calor que siento ahora, mientras viajo en el metro, este 19 de octubre, no es solamente sentir calor, no es el calor que sentí cuando caminaba por las calles de Villahermosa, es otro, que resulta de la conjunción de una determinada temperatura con los colores de la ropa de la gente que me tocó en este vagón del metro, y también con la hostilidad del hombre de la gorrita con la visera hacia atrás y los lentes oscuros...es ese calor y no otro. Lo que pasa es que equiparamos nuestros sentimientos con los que ya tuvimos o con los que recordamos que tuvimos; los nuevos sentimientos son familiarizados; los generalizamos así y así disolvemos su novedad y su sustancia específica, su cuerpo concreto. Así avanza la escritura de Clarice Lispector: configurándose a partir de situaciones edificadas con particularidades: textos nuevos, con giros nuevos, con junturas nuevas, porque quieren aprehender situaciones que, por definición de ella, son nuevas siempre.

c) *¿Y Ricoeur?* Aquí el sustento teórico sería la noción de **identidad narrativa**.

Ésta afecta al sujeto, pero también se extiende hacia la configuración de los personajes y, todavía más, hacia las relaciones que se establecen entre ellos y nosotros, los lectores.

Las definiciones que resultan del flujo escrito del “me gusta” van delineando las

²³¹ Lispector, Clarice, *Revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2004, p. 11.

características de un rostro propio. El escritor es el primer sorprendido. Al ser liberado de la exigencia de seducción estilística (liberación que cuesta trabajo, que no es tan sencilla) el texto va oscilando entre dimensiones diversas (táctil, gustativa, sentimental, intelectual, etc.) y sin embargo tiende a unificar campos semánticos o cortes y relaciones entre campos semánticos. Al darse por escrito, la definición propia se aleja de la imprecisión con la que suele darse en la conversación oral y de la exigencia catártica del análisis o la confesión, y adquiere un crescendo afirmativo casi siempre gozoso.

Otra virtud se desprende de este ejercicio: en algún lado señala el poeta Eugenio Montejó: “Aprender a sentir: esta sola tentativa, que no es nada pequeña, formaría mejor al joven poeta que todo el aprendizaje perseguido a través del conocimiento literario, las reglas, modas, etcétera”²³².

Pero ¿cómo se aprende a sentir? ¿Con ejercicios de estimulación temprana? ¿Con prácticas que intensifiquen el tacto, el oído, etc.? Puede ser. Y también con un ejercicio como este de las predilecciones, con la ventaja de que no se trata de una práctica directa de sensibilización (como tocar manipular diversos objetos en la oscuridad, por ejemplo) sino de una que involucra desde su inicio y de manera inextricable al lenguaje. El sujeto se hace preguntas y debe responderlas por escrito, movido siempre, de principio a fin por la marea y las corrientes poderosas de su propia enunciación, obedeciéndolas y aprovechándolas.

Aporto aquí un ejemplo del ejercicio hecho por una alumna, Citlali Fuentes, y ya publicado en una revista. (ANEXO 3).

²³² Montejó, Eugenio, *Geometría de las horas. Una lección antológica*, selección, prólogo y notas de Adolfo Castañón, Universidad Veracruzana, México, 2006, p. 221.

5) Extrañamiento.

a) *Prescripción*. Se trata de describir algo, alguna acción más o menos ritualizada de la vida cotidiana (una misa, un homenaje, un beso, etc.) como si se viera o sintiera por primera vez.

Los formalistas rusos (precisamente Shklovski en su artículo “El arte como artificio“) le llamaban “singularización”. Helena Beristáin, en su imprescindible *Diccionario*, agrega el término de “desautomatización”. Se trata, dicho en términos esquemáticos, de ver las cosas, o más bien de decirlas o más bien de escribirlas, como si se vieran por primera vez, prescindiendo de lo implícito, de lo ya sabido.

b) *Objetivo*. Se trata de provocar el efecto de extrañeza, que hace singular lo relatado al sacarlo de la continuidad en la que está sumergido por obra y gracia de la costumbre que lima y vuelve uniforme lo que alguna vez fue diferencia y orografía. Por ejemplo, se puede pensar en una ópera contada extrañadamente: “Un señor grueso y mayor de edad al que todos le dicen joven apuesto le pide a gritos a una señora que trae un casco con cuernos que le pase la sal”. O en una boda: “Y entonces una prima de la novia se levanta toda nerviosa porque seguramente ha advertido algo raro, y, para que no se escape, amarra al novio con un cordoncito, cuyo extremo opuesto ata al cuello de la novia, ignorante de que el impulso de la libertad puede romper una atadura tan poco dura y durable”. Eso sucede al eliminar supuestos.

c) *¿Y Ricoeur?* Las cosas, al ser dichas literariamente haciendo uso de este procedimiento, revelan otros lados, que podríamos calificar como oscuros si no fueran

tan luminosos. Shkolvski aduce como ejemplos de extrañamiento algunos pasajes de *La guerra y la paz*, entre ellos: “El centro de la escena estaba hecho de tablas uniformes; a ambos lados unos cartones pintados representaban árboles y en el fondo había un lienzo extendido. En medio de la escena se veían unas muchachas sentadas, con blusas rojas y faldas blancas. Una, muy gruesa, con traje blanco de seda, se hallaba sentada en un banco muy bajo, detrás del cual había un cartón verde pegado. Todas cantaban”²³³. Solamente con escribir “un cartón verde pegado”, en vez de “a la mitad del prado”, se logra, en este caso, el efecto de extrañamiento; aquí porque el enunciado se rehúsa a entender las convenciones de la puesta en escena.

Los procedimientos del extrañamiento son múltiples, porque en el fondo de esta noción está la desautomatización que opera el lenguaje literario sobre la percepción que tenemos de la realidad. En la película *La sociedad de los poetas muertos* a esto se alude cuando el actor que quiere representar a un profesor les pide a los actores que quieren representar a sus alumnos que se suban al escritorio y vean cómo se ven las cosas desde ahí. El manejo literario del lenguaje promueve un descentramiento de la percepción; en la literatura “se violenta organizadamente el lenguaje ordinario” (Jakobson) para producir un determinado efecto en el lector.

Aunque se trata de una operación narrativa, las nociones ricoeurianas que pueden contribuir a desarrollar sus efectos y sus alcances son las que articulan la dinámica del enunciado metafórico; especialmente **innovación semántica** y **redescripción de la realidad**. Según como se haga el procedimiento de extrañamiento, hay una innovación semántica que obliga al reacomodo, ya sea que se advierta, por la literalidad del

²³³ Shklovsky, en Todorov, Tzvetan, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, siglo xxi editores, México, cuarta edición, 1980, p. 63.

enunciado, que la manera común de nombrar las cosas es metafórica, o que se “extrañe” por una vía metafórica que descubra el carácter seco o chato de la realidad, o más precisamente del enunciado común.

6) Kenningars.

a) *Prescripción*. En *Antiguas literaturas germánicas*, Borges habla de los kenningar. Son enunciados metafóricos que constituyen la materia constructiva, los ladrillos, de la antigua poesía de los escaldos. En vez de decir sangre los escaldos dicen el rocío de la espada. Borges anota muchos otros ejemplos: bosque de la quijada para barba; pierna del omóplato para brazo; riscos de las palabras para dientes; marea de la copa para la cerveza; “Metáfora llana es cuando por batalla se dice tempestad de flechas. Metáfora doble es cuando por espada se dice tizón de la tempestad de flechas”²³⁴. Hay uno que no es de los escaldos pero que no puedo dejar de citar: la luz es la sombra de Dios.

El más didáctico de los kenningar, según yo, es el *rocío de la espada*, porque si lo tomamos en sentido literal se trata simplemente del rocío que ha aparecido en la espada olvidada en el patio, pero si lo tomamos en figurado el único significado que podemos darle es el de sangre.

Se trata de crear pares verbales semejantes a los kenningar que aludan a una cosa sin nombrarla directamente. Esto, en sentido estricto, es una metáfora de sustitución. Pido en el ejercicio que elijan tres cosas y que les hagan tres kenningar a cada cosa. Advierto que deben elegir cosas (lentes, llave, zapatos, escalera, martillo, coche, babero, etc.) ya que elegir algo abstracto impide el ejercicio, porque si elijo “amor”

²³⁴ Borges, Jorge Luis, *Antiguas literaturas germánicas*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios núm. 53, México, p. 89.

como referente, al no tener un contorno figurable sino conceptual, el equivalente-kenningar puede ser cualquiera, cualquier frase sin ningún asidero que vaya de tangible a palpable: la chispa de la vida, las paredes del ser, la lluvia del retorno, etc.

También, como un procedimiento didáctico, les pido a los participantes que no intercambien sus kenningars antes de la clase, con el fin de poderlos revisar como si fueran adivinanzas: dado un kenningar, adivinar a qué cosa se refiere.

b) *Objetivo*. En un primer momento se trata de ver que tan alusivo es el kenningar, que tan cercano está del referente y por qué. Por ello se revisa leyendo primero el kenningar y luego, como si fuera una adivinanza, discutiendo cuál referente imaginan los demás participantes. En un segundo momento se trata de discutir si el nuevo par verbal enriquece el significado de la palabra referencial; si le añade significado, o más bien cuál. Puede darse el caso de que un kenningar llegue a restarle significado a la muy unívoca palabra referencial.

c) *¿Y Ricoeur?* Este es directamente un ejercicio sobre la metáfora. Parte de la de sustitución, a la cual tanto critica Ricoeur, porque así el procedimiento metafórico se asienta en la oculta (o transparente) base comparativa que sostiene al enunciado metafórico vivo.

En la discusión de los kenningars elaborados se tienen puntos en común si existe un referente definido, porque se esa manera se comparten inmediatamente formas de percepción consensuales: si el referente es un animal hay en el consenso inclusive un ángulo desde el cual aquél se enfoca: se ve de lado; difícilmente alguien lo visualiza

desde otra perspectiva.

Según una célebre sentencia de Aristóteles no se puede enseñar a hacer metáforas: “Lo más grande, con mucho, es el uso de la metáfora; esto no puede enseñarse: es el don del genio; pues usar bien la metáfora, es percibir lo semejante”²³⁵. Esta disquisición debe tomarse con reservas, y no traducirla simplemente con el lugar común de que “el genio nace y no se hace”, porque en su misma formulación se da una clave operativa: “percibir lo semejante”. La discusión en torno a los kenningars se orienta a afinar esa percepción de lo semejante, cuya lógica es “lo mismo en lo diferente”. Buscar como qué es alguna cosa nos encauza ya hacia un proceso de percepción que puede desarrollarse como la musculatura de un barco que trata de salir de la tormenta.

Las diversas nociones que constituyen los peldaños de la metáfora viva participan, de una u otra manera, en el comentario de este ejercicio, en la medida en que la concepción ricoeuriana parte de una impertinencia semántica, que es la que nos hace advertir que hay un enunciado metafórico, y llega hasta una **innovación semántica**.

Para efectos del experimento se trabaja con enunciados metafóricos sueltos y por ello se realiza un esfuerzo adicional de comprensión que no sería necesario si el enunciado metafórico apareciera en el contexto de un discurso más amplio.

7) Estructura cerrada tipo Britto.

a) *Prescripción*. Se leen tres cuentos cortos de Luis Britto-García: “Campeonato mundial de pajaritas”, “Rubén” (ANEXO 4) y “Libros”. Se trata de advertir la idea de

²³⁵ Citado en Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, op. cit., p. 257.

estructura, tomando como ejemplo el cuento “Rubén” (los otros dos son solamente para comparar una estructura previsible, tipo chiste pero microestructura a fin de cuentas, en el primero y una falta de estructura en el último).

b) *Objetivo*. La idea implícita en este ejercicio es la de buscar que un texto tenga, además de una unidad de sentido, un procedimiento para conseguirlo. Lo que se aparece frecuentemente frente al escritor cuando dice que se le aparece un cuento es esa unidad de sentido, aunque no tenga claros todavía los detalles de la trama; como si se apareciera el conjunto de la casa antes que el amueblado e incluso antes que la disposición de las habitaciones. Para ejemplificar este suerte de epifanía que sucede antes que la escritura es ideal el cuento de “Rubén”: el lector advierte en un momento más o menos temprano de la lectura cuál es el chiste del texto que le están contando y su expectativa se deposita o en qué giro puede ser posible con una estructura que ya se ha estabilizado, o en confirmar (cuando termina el texto) que sabía de antemano cómo iba a concluir el texto desde el punto de vista de la estructura aunque lo ignorara desde el punto de vista del entramado.

c) *¿Y Ricoeur?* La idea de estructura puede explicarse fácilmente en términos teóricos (correspondencias entre las partes, necesidad interna, funcionalidad recíproca de los elementos constitutivos, etc.) pero es difícil su comprensión sensible. Plantear la preeminencia de la estructura en la percepción de un material cuentístico pone en entredicho el difundido consenso de que para un buen cuento se debe tener una historia muy interesante. Buscando, sin saber cómo, historias muy interesantes, los escritores van echando raíces en su silla y se quedan en ella paralizados, sobre ruedas cuadradas. Cortázar contaba que la gente, al enterarse de que era cuentista, le regalaba

historias muy interesantes que, sin embargo, no hacían para él el click del cuento. También plantea que el cuento es “hermano misterioso de la poesía” precisamente en su afición al cierre de estructura, a la unidad de sentido, al aparecerse “completo” cuando surge por vez primera, como conjunto desdibujado. La noción que campea por aquí es la de **síntesis de lo heterogéneo**, noción que Ricoeur vuelve común a los ámbitos de la metáfora y la ficción. La metáfora implica esa síntesis, y podemos advertirlo en la descripción más simple de los elementos que en una metáfora tienen semas o unidades de significado comunes, pero para entenderlo en la narrativa tenemos que pensar en la operación selectiva que ocurre en la construcción de una trama. El habituarse a la percepción de estructuras; de hecho: el crearlas como se crean (de golpe) es una capacidad que puede desarrollarse.

8) Del boceto a la pintura.

a) *Prescripción.* Este ejercicio también se llama “Miércoles de ceniza” porque se realiza (tradicción que comenzó al azar y luego a propósito) en miércoles de ceniza: se trata de ir a la iglesia de Coyoacán y escribir bocetos de lo que se percibe con todos los sentidos abiertos, primero afuera y luego adentro de la iglesia durante ese ritual. Escribir sin ningún propósito preestablecido, o solamente con el de tomar bocetos, con lo cual la actitud de cualquier manera cambia ya que no se sabe cuál va a ser la siguiente instrucción y los apuntes pueden no alcanzarla: así que se refuerza la atención, se tensa el arco sin saber hacia dónde se dirigirá la flecha ni cómo es la flecha.

b) *Objetivo.* Luego, con el material ya escrito, se trata de mirarlo y encontrarle hilos conductores, tendencias, maneras de moverse o de inclinarse (inclinaciones) y,

obedeciéndolas, crear un texto mayor: un cuento, poema, crónica, cuadro, rezo, etc.

c) *¿Y Ricoeur?* Al mirar deliberadamente para la escritura, intentamos captar indicios, aunque no sepamos de qué lo sean. Miramos con preguntas, intentando descubrir la **estructura simbólica de la acción** que, en el caso de un ritual tan fuerte en el fondo y al mismo tiempo tan mecanizado y superficial, parece responder continuamente.

Mucho de lo que se apunta en los bocetos no pasa nunca a la pintura del texto definitivo, pero la experiencia queda y es frecuente que no se pueda permanecer indiferente cuando se está en contacto con nuevas situaciones ritualizadas.

Un valor agregado de este ejercicio es atender a la actitud que la gente adopta frente a un grupo que escribe: lo miran con una suspicacia que no levantaría el mismo grupo si estuviera dibujando: y es que la gente no sabe, no puede saber, qué es lo que el grupo está escribiendo. Hasta el punto en que, en algunas ocasiones, los escritores han sido increpados.

9) Cruce de personajes.

a) *Prescripción.* Dadas las características básicas de tres personajes, relatar qué pasa con ellos cuando se encuentran atrapados durante 3 días en un hotel de Ciudad del Carmen a causa de un huracán. Se trata de una bióloga de 40 años, vegetariana, budista y con una incipiente claustrofobia; un mecánico muy católico, de 53 años, originario de Zacatecas, cuidador del hotel; y un atleta minusválido en silla de ruedas, de 31 años, materialista y militantemente ateo.

b) *Objetivo*. Los objetivos manifiestos de este ejercicio son advertir, en el pulso de la tinta propia, cómo las características de la configuración de un personaje impulsan y limitan la historia en la que se ve involucrado. “Characters make your history”, suele decirse.

c) Este ejercicio nació para explicar prácticamente la idea bajtiniana de dialogismo en la novela, según la cual el autor se concibe como anfitrión de sus personajes y no como el demiurgo omnisciente de sus destinos. Según yo, quien mejor ha llevado esta idea a la creación literaria es Milán Kundera, quien para la construcción de sus novelas traza unas palabras-tema propias de cada personaje²³⁶, aquellas que dirigen a sus personajes, o dentro de las cuales éstos tienen posibilidades de moverse. Así es como se forma su campo de acción, sus posibilidades de movimiento. Algo semejante a lo que José Revueltas llamaba “su lado moridor”, y que ya he mencionado. Un personaje tiene que ser fiel, decía él, a su “realidad interior”. Al hacer una convergencia de los destinos de personajes formados por esas pocas pero decisivas cualidades o fobias o manías o constituyentes ontológicos, ocurre una acción, imprevista en sus detalles de trama para el propio escritor, resultante del choque o del encuentro, semejante a la que, según Engels, sucede en la Historia (con mayúscula) cuando concurren múltiples voluntades individuales. Esto apunta a la necesidad de considerar siempre, como proponía Lukács, una jerarquía de personajes y no personajes aislados. También se dirige hacia la noción de “triunfo del realismo”, y al fenómeno, constatado por casi todos los novelistas, de que los personajes “se le salen de las manos” a su inventor. Las nociones ricoeurianas que sostienen este ejercicio son las de **construcción de la trama e identidad narrativa**. El personaje se revela como un elemento activo de la

²³⁶ Kundera, Milán, *El arte de la novela*, Editorial Vuelta, México, 1988, p. 82.

trama, la cual articula su especificidad con la de ese personaje y no con la de cualquier actante.

10) Cambiar la letra al “Canto de verano”.

a) *Prescripción.* Dado un poema de sobresaliente musicalidad, como es el “Canto de verano”, de Juan Bañuelos (ANEXO 5), cambiarle la letra conservando su medida y sus cualidades rítmicas. Recomiendo primero practicar, mientras se camina, con unos versos en la memoria o en una tarjeta, tratando de encajonar en la frase melódica cualquier cosa que se vaya viendo, aunque la frase no carezca de sentido lógico. En una segunda instancia, sí se pide que el ajuste se haga contemplando también el sentido.

b) *Objetivo.* Este es un ejercicio para entrenar la percepción sonora del escritor. La métrica, las acentuaciones yámbicas, sáficas, heróicas, etcétera, se aprenden por repetición, por acercamiento sucesivos de índole práctica. Al tener como referencia un patrón rítmico y melódico se pueden ir haciendo los ajustes necesarios.

c) *¿Y Ricoeur?* Sólo hasta que se experimenta la percepción sonora de la verbalidad se está en condiciones de palpar el enorme potencial creativo que tiene una palabra cuando entra en contacto con otras. Se establece un fluído inédito, un largo circuito de resonancias y posibilidades semánticas. Este es un gran descubrimiento que afecta justamente a la materialidad del lenguaje, a uno de sus aspectos más directamente sensibles. Desde la certeza sensible de la sonoridad se toca a las palabras por adentro, muy cerca todavía de su capa originaria asociada al grito y al aullido.

Curiosamente, aunque en el ejercicio no se pide que el texto tenga sentido, resulta muy difícil dejar a la materia verbal sin él: como si se respondiera a un reflejo condicionado, el escritor va dando coherencia lógica al texto, ajustando sintácticamente las palabras que “caen” en las líneas sonoras.

La dimensión sonora del lenguaje es el mejor instrumento para configurar la emotividad del texto, podría decirse que equivale a la música en el cine. Su presencia activa no reside solamente en la poesía: los grandes narradores la despliegan con maestría: Asturias, Cortázar *et al.* La **imagen** (y la dinámica de la **imaginación**) tal como es concebida por Ricoeur, está ligada a una forma de enunciación, a una particular dicción. Ricoeur, sin embargo, no se detiene en el valor sensible de la sonoridad ni en la capacidad heurística del ritmo en el enunciado literario. Anexo un ejemplo de esta transformación, elaborado por Nicole Cecilia Delgado (ANEXO 6).

11) Corintallerear.

a) *Prescripción.* Se trata de leer una de las “novelas inéditas” de la escritora española Corín Tellado y discutir su estilo y sus procedimientos de construcción. Posteriormente, hay que hacer un cuento de amor en serio y luego usar ese mismo argumento para realizarlo a la manera de Corín Tellado.

b) *Objetivo.* Corín Tellado escribe de manera esquemática, siguiendo siempre los mismos procedimientos; procede como procedería un fabricante, utilizando lugares comunes ya aceptados y mil veces digeridos por sus lectores, tanto desde el punto de vista ideológico como formal. Se trata de detectar esos lugares comunes para poderlos evitar cuando sea necesario evitarlos.

c) *¿Y Ricoeur?* Suele suceder que el cuento escrito “en serio” carezca de soltura y que, en cambio, el escrito “a la manera” resulte extremadamente divertido y flexible, con imaginación y con audacia. Y es que cuando se pide que se escriba “en serio” la responsabilidad es tanta que acaba por aplastar al escritor, quien se mide con sus grandes modelos de relatos amorosos. En cambio, al proceder “a la manera” se entra obligadamente en la veta irónica y por ahí en el despliegue de la creatividad. El ejercicio tiene, así, una utilidad extra: vacuna contra los lugares comunes en los que suelen incurrir los narradores y avisa sobre el papel negativo que cumple la solemnidad a la hora de encarar el acto literario. Desde el punto de vista teórico se pone a la orden del día el proceso de **prefiguración y configuración** y la importancia que tiene la actitud con la que se entra a la escritura. Anexo un ejemplo de este ejercicio, hecho por Aurora del Villar, que fue publicado hace ya algunos años en el suplemento cultural de un periódico que ya no existe (ANEXO 7).

Otros ejercicios que he ensayado en el taller son:

- Desconociendo Lisboa. Describir un viaje en el metro de la ciudad de México como lo describiría un turista portugués.
- Diálogo por teléfono con una sola bocina.
- Escribir de las cosas como si fueran símbolos; inventar de qué son símbolos las cosas.
- Para escritoras. Contar la experiencia del primer brassiere.
- Contestar preguntas del *Libro de las preguntas*, de Neruda, usando la misma lógica poética con la que están hechas.
- Carta de amor anónima, las cuales circulan en el grupo y abren grandes posibilidades expresivas que no siendo anónima no ocurrirían.

- Convertir un poema a cuento y viceversa.
- Composición sobre qué parte del cuerpo me gustaría ser.
- Dado un pie poético, de un poema de Roberto Juarroz, desarrollar su lógica poética.
- Describir un artefacto insólito procurando que el lector lo “vea”.
- Describir un artefacto común, después de leer *Caja de herramientas*, de Fabio Morábito.
- Tres voces de personajes distintos narran la misma boda (para experimentar las dificultades de la oralidad escrita y circunscrita socialmente).
- Relato tipo Raymond Queneau: un texto cualquiera en distintas claves: paranoica, científica, onírica y metafórica.
- Escribir un cuento de Chéjov que sólo se conoce por una sinopsis oral y luego compararlo con el que Chejov escribió.
- Transformar en cuento la noticia real de un hombre de 103 años que se suicidó.
- Contar una caída (cualquier caída) procurando transmitir específicamente la sensación de caída.
- Relatar de manera convincente cómo es el ambiente de la ciudad de Frankfurt.
- Escribir unas instrucciones detalladas para un acto común y corriente.
- Escribir unas instrucciones para sentarse en una silla sin brazos.
- Después de analizar a Kafka, escribir un cuento que suene kafkiano.
- Cuento erótico.
- Hacer una fábula que pueda pasar como de Fernández de Lizardi.
- Después de leer “Paseo nocturno 1” y “Paseo nocturno 2”, de Rubem Fonseca, escribir “Paseo nocturno 3”.
- El detective en la cocina. Escribir quiénes viven en una casa y qué fue lo último que pasó a partir de cómo es su cocina y de los indicios inventados.

- Descripción de cuadros.
- Describir una casa ajena como un museo.
- Escribir mal.
- Dado un modelo, elaborar oxímorons.

Los ejercicios, a fin de cuentas, son eso, posibilidades de experimentar qué sucede en el acto de su creación. Así, importa más dicha experiencia que la calificada calidad literaria del resultado. En el transcurso de muchas de estas experiencias se va logrando, silenciosamente, como por debajo de la piel, esa condición física literaria a la que aspiran. Siempre suelo especular sobre los alcances teóricos que podrían sostener a cada ejercicio, para que quien los ejecuta vislumbre su irradiación teórica, con la esperanza de que se le convierta en una curiosidad personal.

CONCLUSIONES

No creo en las conclusiones. A lo largo de mi vida he postergado todas las personales y por eso parezco una casa habitada por fantasmas y llena de tatuajes. No está mal, al contrario, se siente limbo estar acompañado.

Siempre he recomendado a mis alumnos ir concluyendo capítulo a capítulo, ir capitulando, y ahora me oigo y mejor me desoigo y destaco algunos puntos de mi tesis, mis subrayados:

Ricoeur aclara muy bien el estatuto teórico de los distintos niveles de conocimiento o de acercamiento con la literatura.

Tantea los desarrollos posibles de una fenomenología de la lectura.

Plantea de una manera nueva el problema de la referencia cuando éste ocurre en los territorios semovientes de la literatura.

Apuesta a la audaz idea de que la metáfora sea una especie de célula madre de la explicación del fenómeno literario.

Articula con toda su energía filosófica la presencia de la narratividad como un elemento decisivo y constitutivo de la naturaleza humana.

Mis críticas a Ricoeur son que:

No explica por qué el ensayo aparece a la par que la poesía, la dramaturgia y la novelística en su genética literaria.

No vuelve la cara hacia el polo de la creación literaria, y hace bien porque eso implicaría una especie de fenomenología de la creación.

No extiende su atención fuera de los marcos clásicos de la filosofía hacia las nuevas formas electrónicas y poderosísimas de narratividad que son el cine y la televisión. Y qué bueno, de nuevo, porque si no no le hubiera dado tiempo de leer a Heidegger y pelearse con él.

No contempla el lado material, sensible, del lenguaje, como un elemento explicativo de sus dinámicas irracionales pero constructivas.

Creo que la invitación a Lukács no es solamente para saldar cuentas con una especie de autobiografía teórica, sino porque el problema de la referencia fue el problema central del pensador húngaro. Asimismo, la participación recurrente de Bajtin se debe a su inevitable invocación cada vez que se plantea lo vivo de un proceso creativo.

APÉNDICES.

Apéndice 1. Ejercicio de Los zapatos colgando del alambre.

Autora: Nicole Cecilia Delgado

El punto.

Aquí dicen que dondequiera que veas tenis colgando de los postes es que hay un punto. Tú sabe, que se consigue de to lo que alce el vuelo. Mariguana, crac, perico, pepas de tos los colores, cristal, heroína, lo que tú quieras. De to pa tos los gustos. Esos nikes que ves ahí colgando eran de Beto. Los de la raya azul. Tenía 23 cuando lo hicieron coladera. Esto era guerra, you know, pura guerra. No como ahora que puedes andar por la calle fresco y a cualquier hora. Había tiroteo todas las semanas entre el punto de Linden y el de los Gardens. A la menor provocación y pum pum pum. Cada cual pa su casita, debajo de la cama, en los marcos de las puertas. El building parecía un flan. Parecía sismo, terremoto, ciclón. Yo vi por la ventana cuando mataron a Beto. Lo vi por una rendijita, así, chiquitita, de la ventana del baño. Es que el tiroteo me agarró ahí, con los pantalones en las rodillas y el culo sucio. Lo mató el negro Mike, al que le decía Boggie porque era un gigantón igualito a Notorious Big.

Te lo cuento porque ya no importa; el Boggie también acabó en la morgue con 27 hoyos, como se merecía, por cabrón. Pero para eso pasaron años. Él era el bichote del proyecto y los alrededores. Andaba en una limosina roja que no cabía por las calles del barrio. Dicen que tenía cajas de Hennessey adentro de la limo, y que siempre iba con dos jevotas blancas y tetonas que le servían los tragos y le daban masajitos en la espalda y en los pies, por no decirte el resto. Los chamaquitos que siempre jugaban basket en el medio de la calle tenían que salir corriendo cada vez que lo veían venir, porque no le importaba nada. Decían que una vez atropelló a una nena como de nueve años y que el muy cabrón sobornó al pai con una de las cajas de Hennessey que llevaba en el baúl. Y colorían colorado, no se habló más del asunto. Quién sabe con qué barbaridad amenazó al pobre papá de la nena, que después estuvo llora y llora borracho por semanas en el stoop del building. Hasta que se le acabaron las botellas de Hennessey. La mujer lo botó de la casa, pero antes le sacó al marido el hierro de la gaveta de los calzoncillos. Tan pronto el tipo cruzó la puerta ella se pegó un tiro en la barriga. Fue un reguerote, pai, aquí nadie se olvida deso. Yo te lo dije, esto era guerra. Un mar de sangre y ratas por toas las esquinas.

Ese Boggie era el Diablo. Los callejones y los parques estaban llenos de jeringuillas y

los chamaquitos no podían salir ni a jugar porque una vez un nene se puyó con una jeringa que estaba tirada en los columpios y le dio una infección cabrona y tuvieron que cortarle la pata. A Pito, tú lo has visto, que siempre anda en muletas y pide en el tren con un cartelito de lo más aquél. Yo nunca lo conocí entero porque cuando me mudé aquí ya le faltaba la pata. Esto era la guerra, te lo repito. Pero como se movía bien el dinero nadie decía na. Todas las viejas tenían lavadora en los apartamentos, con to y que dicen que no se puede tener lavadora en los buildings porque y que gastan mucho agua y mucha luz. Total, a quién iban a decirle qué, si los cerdos siempre se hacen de la vista larga. Pasa la policía por el punto toos los jueves por la tarde en un carro negro sospechosísimo, que too el mundo reconoce, a cobrar su soborno, tú sabe. Pero ahí iba la cosa. Guerra pura. ¿Quieres un pase? Por eso mataron a Beto cuando lo mataron. Él era primo nuestro y to, pero la verdad es que se estaba metiendo en aguas profundas. Es que empezó a hacerle la competencia al Boggie. Traía una mariguana hidropónica buenísima, de esas que tienen pelito violeta en la punta, que le mandaba por correo otro primo que tenemos en Canadá. Al principio la cosa era familiar, pa nosotros namás, tú sabe, en familia. Pero se regó la voz de que Beto tenía algo mejor y más barato que lo de Biggie. El gordo se puso furioso y fue hasta la puerta de su casa a matarlo él mismito, personalmente. A plena luz del día, así, sin pena alguna. Pasó en su limo rojo sangre, sacó dos cañones por la ventana, y vació los cartuchos sobre la flacura del pobre Beto, que regresaba de casa de Nancy, que después se supo que estaba preñá y ahora el nene es huérfano de padre.

Cuando se aquietó la cosa, justo antes de que llegaran los perros a ver el desmadre, salió un chamaquito de sabe Dios dónde, le vació los bolsillos, le tumbó las cadenas y el blin blin, le quitó los tenis, se los probó, y como le quedaban grandes, los tiró pa los cables de una vez. Después la lluvia les limpió la sangre y el mal tiempo de ahí los fue gastando. Llevan ya tres años ahí colgados. Ahí mismito. Ahí donde los ves. Aquellos otros eran del negro Mike. Pero eso te lo cuento otro día, porque ya voy tarde pa la fábrica.

Apéndice 2. Ejercicio de Me gusta.

Autor: Hugo Hiriart.

Ciertas predilecciones.

Me gusta el rechinado de la madera de las carabelas en el silencio de la noche. Sobre todo si la película es de piratas.

Y el limpio y recién nacido olor a pasto cortado, y las grietas del pavimento y el ejemplo de Aristóteles que dice *Mañana se librará una batalla naval* y los popotes de papel.

Y el solo de flauta al comienzo del *Teniente Kijé* de Prokofiev, que me trae el recuerdo de la alegría infantil y las puertas ocultas en librerías o chimeneas.

Me gustan la Diet Coke y el queso de Cotija, y el vuelo de helicóptero del colibrí y los dibujos con demostraciones de teoremas geométricos.

Y la patada de delfín del nado de mariposa y los tonos de verde de las hojas translúcidas del árbol de plátano y la vida del Doctor Jonson que, a lo largo de la suya propia, fue escribiendo el entusiasta James Boswell.

Me gusta sentir en la punta de los dedos la textura de los cuadros y ya he tenido problemas por eso en los museos.

Y las obras de teatro donde aparecen submarinos y la capacidad de exagerar que tiene, muchas veces, la cultura china.

Y el sabor de la alcachofa, y la operación de comerla, y su forma que recuerda al pangolín, y decir de algo que parece una alcachofa. Y pensar que una caja de zapato pueden guardarse 150 metros cuadrados de seda de la más fina.

Me gustan las escenas con lluvia en los grabados en madera de Hokusai y de Hiroshige, y el pardo papel de las bolsas de pan y el lugar donde se tocan la mandíbula, el cuello y el lóbulo de la oreja, sobre todo en las mujeres.

Me gustó que el astrónomo Guillermo Haro me corrigiera una tarde explicando que no se dice *cameleopadatis* (jirafa, en latín), sino *cameleopadalis*, con L en vez de T, y que añadiera que él sabía eso porque había una constelación con ese nombre, que luego hallé fácilmente en un mapa de constelaciones, que también me gustan.

Y me gustan los anteojos que permiten ver a través de las paredes, y las manzanas que todo lo curan y que, una vez mordidas, se regeneran y vuelven a ser como antes, y los caballos blancos que vuelan y los viejos ríos que hablan y cuentan historias y las islas vivientes, siempre peligrosas, y los genios capturados en botellas.

Me gustaría que hubiera llantas de vivos colores, sin nada del municipal negro humo

que hoy ostentan, y osos enanos, y que un iceberg flotara inexplicablemente en una alberca olímpica con trampolín de 10 metros, y que un apóstol de El Greco cobrara vida y recorriera en la noche el museo mirando cuadros y esculturas.

Me gustan los trompos y los giróscopos y los acueductos y las cucharas de madera, y me gusta pasear por lo malecones al atardecer, y bajar las escaleras, y la novela *El misterio del cuarto amarillo*.

Y también me gusta la timidez de los adolescentes y los trapevistas del circo y las ilustraciones donde aparece el pájaro dodo y las peleas de box en las que gana el que va perdiendo.

Y me gusta inventar silogismos, *Todos los gordos tienen clorofila*, y la rosa de los vientos y los diccionarios con entradas como ésta: “*Andabatas*: gladiadores que peleaban con los ojos cerrados en Roma, o con unas celdas sin visera. Y también había un juego de muchachos a su imitación, casi como el que ahora usan llamado de la gallina ciega”.

Me gustan las cestas, los quitasoles japoneses y la reticencia apasionada de Fauré, tan humana, las torres con relojes redondos y los ojillos de Charles Laughton, el gran bodoque gesticulante, mi actor predilecto.

Y la frase de Mondrian “Las curvas son demasiado emocionales” y los faros en las playas donde no hay nadie y los majestuosos ceniceros de pie y los clips de colores y la pimienta de grano grueso y el acero inoxidable.

Me gustan las cartas de baraja, sobre todo las mágicas que cobran vida y hacen gestos, y me gusta una metáfora donde aparece la palabra “escalopendra” y que se aviente arroz en las bodas y cómo se sacuden el agua los cuadrúpedos mojados e imaginar cómo podría ser la tierra si no fuera redonda.

Me gusta tomar complejo B y los caballos de carreras de patas finas y el timbre del violoncello y Arturo de Córdoba en papel de loco y la manera de caminar de las palomas, moviendo la cabeza hacia adelante y hacia atrás, y los cuadernos de cuadrícula grande.

Me gusta la palabra *mandril*.

Apéndice 3. Ejercicio del Me gusta.

Autora: Citali Fuentes

Me gusta

Me gusta el tipo de libros que le gustaban a Holden, me gusta lo que piensa sobre los autores de esos libros, me gusta el abuelo de Robin que desde algún lugar sigue diciendo ¡Qué viva el mole de guajolote!, me gusta un refrigerador que tiene escrito en la puerta un poema de Borges, me gustan las películas que me hacen llorar como *Casablanca*, *Las noches de Cabiria*, *La eternidad y un día*, *Cinema Paradiso* o *Todas las mañanas del mundo*, me gusta empezar un beso desde las comisuras de los labios del contrincante, me gustan mucho las mujeres desnudas que retrató Modigliani, durante años tuve vello en las axilas sólo porque así parecen en sus cuadros, me gustan los hombres con orejas frías, me gustan Brahms, Mozart, Bach, Mahler, Stravinsky, Hancock, Bowie, Reed, Siouxsie y una rola de Gloria Trevi porque siempre me pone de buen humor aunque siga un poco triste cuando los escucho, me gusta el final de *Las noches blancas* de Dostoievski, me gusta preparar café en la mañana, es lo primero que hago al despertarme y disfruto mucho del aroma que inunda la casa, me gusta cocinar y el olor del ajo combinado con aceite de oliva me hace cerrar los ojos y aspirar profundamente, me gustan los fruteros cuando están llenos, particularmente de guayabas porque me gusta el perfume de las guayabas. De los cigarros que me fumo el que más disfruto es el último, el que me fumo antes de dormir mientras leo, me gusta Venus porque es la única que sé distingue en el cielo, pudo haberme gustado Marte pero estaba nublado y no lo vi, me gusta que Alex tome leche y que defienda a Beethoven tan apasionadamente, me gusta la manera en que se gana la vida ciertas personas, como los pajareros, los que venden silbatos que suenan a maullidos de gato, los organilleros, y el señor que toca canciones con una hoja entre los labios en la esquina de 16 de septiembre y 5 de febrero, me gusta descubrir a las personas cuando se sacan un moco, me gustan las caras que hacen porque piensan que nadie los está viendo, así he de verme yo cuando me meto el dedo en la nariz, me gusta la luna, me gustan los tigres sobre todo los chiquitos que viven en mi casa, me gusta la textura de algunas telas y no puedo evitar decirle a la gente ¿me dejas tocarla?, me gusta la felicidad que me provocan los juegos pirotécnicos, me gusta manejar de noche y ver las luces de la ciudad, me gusta ver mariachis en la calle, me gusta ir al mercado, me gustan las vías del tren y del metro, me gusta sentarme hasta adelante cuando viajo en camión y puedo ver desde la carretera cómo va apareciendo o desapareciendo la

ciudad, me gusta viajar, pero me gusta más regresar a mi casa después del viaje y redescubrir todo, me gusta que me envíen postales, por las fotos, los lugares, el timbre, el sello y los mensajes cortos de algún viajero que se detuvo a enviarla pensando en mí, me gusta tender cama, me gusta ver bailar danzón, me gustan los cuartetos de cuerda, porque me gustan los instrumentos de cuerda, los cuartetos son para una familia que se lleva bien, y que en lugar de sentarse juntos para comer se sientan para platicar música, me gusta pegar y despegar el velero, me gusta espantar a los extranjeros comiéndome el gusano del mezcal, me gusta mecarme muy fuerte en los columpios y con los ojos cerrados, me gusta cómo camino, me gusta jalar las agujetas de mis botas cuando me las pongo, me gusta restregar mi mejilla en la mejilla de alguien cuya barba apenas esté creciendo, me gusta oler los suéteres de otros, me gustan los diccionarios y las fuentes de los parques, me gusta ver volar las partículas de polvo cuando un rayo de luz las hace visibles, me gusta que los ángeles sean asexuados aunque algunos tengan pene y que el de la Independencia tenga unos pechos erectos, me gusta soplarle a las serpentinas, me gusta el sonido de las botellas al ser descorchadas, me gusta “Lo que sólo uno escucha” de revueltas, me gusta oler mis calcetines cuando me los quito, me gusta pelar chícharos y deshojar mazorcas, me gusta recorrer hacia abajo un pasto con los dedos y sentir lo filoso de sus vellos, me gusta que lluevan en dirección contraria al coche y ver en el parabrisas las gotas que se rompen, me gusta la lluvia en Xalapa, en la ciudad sólo me gusta cuando es muy fina y puedo ver miles de gotitas bajo la luz de los faroles o frente a la de los autos, me gustan los semáforos cuando cambian de color, pero tienen que ser varios, estar sincronizados y en distintos planos, me gusta el olor que tiene la tierra mojada, me gustan las montañas y los volcanes, me gusta mi vecino cuando saca a pasear a su perro y cómo juega con él, me gusta cómo se ven cuando están juntos, me gusta verme al espejo cuando hablo por teléfono y hacer gestos, me gusta que me llamen el día de mi cumpleaños, me gusta sentarme en las banquetas, me gusta encontrarme a algún amigo en el metro, me gusta un hombre que se hace pipí en la regadera, me gusta que me lo haya confesado, me gusta ver a mi papá dormido, me parece muy tierno que a su edad duerma de lado con las manos juntas debajo de su cabeza, me gusta ver a mi mamá cuando se despierta, porque veo cómo abre los ojos y cómo nos parecemos mucho, me gusta suponer que sí me veo cuando despierto, me gusta probarme patos de tacón en las tiendas porque sé que jamás voy a usar unos, me gusta acomodar los cerillos en su cajita, irremediamente los saco y los pongo uno con la cabeza hacia

un lado y el que sigue con la cabeza hacia el otro hasta que acabo con todos, me gusta tomar bebidas con popote porque s de esas cosas que me ubican en la calle, en mi casa nunca tomo con popote y no los compraría, me gusta tocarme los senos, me gusta meterme un dedo al ombligo cuando me voy a dormir, me gusta caminar y tocar alguna pared rugosa en la calle, me gusta robarme saleros de los restaurantes, me gusta cómo gritan las personas que venden tamales, me gusta el aullido nostálgico de los carritos de camotes, me gusta el silbido de los afiladores de cuchillos aunque mi abuela diga que en ese momento hay que sacudirse la mala suerte, me gustan algunas tradiciones de mi abuelas, me gusta el olor de humedad deshabitada que tienen las casas abandonadas o en construcción, me gusta cómo huele el plástico nuevo con que se forran los cuadernos, me recuerda mis días de la primaria, eso era lo que más me gustaba, me gusta hundir los dedos en el cabello de los hombres que me gustan y descubrir mediante el tacto la forma de su cráneo, me gustan las tlapalerías,

(...)

Me gusta cómo fuma mi amiga Adela y su mirada cuando se ve de frente porque sus ojos tienen un brillo inusitado, me gustan mis amigas, me gusta que sean tan diferentes entre ellas, me gusta el zócalo en la noche, me gusta cuando está soleado y una larga fila de gente se forma en la sombra del asta bandera, me gusta la compañía desinteresada de la música, me gusta ir a conciertos, siempre me da por llorar de gusto, me gusta cómo se ven mis ojos después de haber llorado, me gusta el tío que sale en *Amarcord* que se sube a un árbol a gritar que quiere una mujer, me gusta encender la luz y comerme las uñas, me gusta quitar las bolitas de la ropa, me gustan las mujeres octogenarias que se pintan el pelo de morado, porque eso sí es ser punk, me gusta deshacer nudos y puedo pasar mucho tiempo entre el hilo o el estambre enredados, me gusta que todavía me resulte un misterio que los músicos entiendan al director de orquesta por el movimiento de sus manos, me gusta el idilio que existe entre un instrumento y su ejecutante, me gusta hacer promesas tontas y un día llevarlas a cabo cuando ya no las recuerdan ni esperan que las cumpla, me gusta asomarme a la ventana y ver que hay alguien asomado en otra ventana, me gusta el punto donde convergen las paredes y el techo y las sombras que ahí se forman, me gustan las fogatas, pero me gustan más las arborecencias que salen de los troncos al acomodarlos, son como espermatozoides que corren hacia el cielo buscando fecundar al gran óvulo de la noche. Después de una fogata me gusta oler el humo. Me gusta que me gusten tantas cosas y que este final me lo haya sugerido una persona que me gusta.

Apéndice 4.

Ejercicio de estructura cerrada.

Autor: Luis Britto García.

Rubén.

Traga Rubén no brinques Rubén sóplate Rubén no te orines en la cama Rubén no toques no llores Rubén estáte quieto Rubén no saltes en la cama Rubén no saques la cabeza por la ventanilla Rubén no rompas el vaso Rubén, No juegues trompo Rubén no faltes al catecismo Rubén no pintes las paredes Rubén di los buenos días Rubén deja el yoyo Rubén no juegues trompo Rubén no faltes al catecismo Rubén amárrate la trenza del zapato Rubén haz las tareas Rubén no rompas los juguetes Rubén reza Rubén no te metas el dedo en la nariz Rubén no juegues con la comida no te pases la vida jugando la vida Rubén.

Estudia Rubén no te jubiles Rubén no fumes Rubén no salgas con tus amigos Rubén, Rubén no te montes en la parrilla de las motos Rubén estudia la química Rubén no trasnoches Rubén no corras Rubén no ensucies tantas camisetas Rubén saluda a la comadre paulina Rubén no andes en patota Rubén no hables tanto, estudia la matemática Rubén no te metas con la muchacha del servicio Rubén no pongas tan alto el tocadiscos Rubén no cantes serenatas Rubén no te metas de delegado de curso Rubén no te comprometas Rubén no te vayas a dejar raspar Rubén no le respondas a tu padre Rubén, Rubén córtate el pelo, coge ejemplo Rubén.

Rubén no manifiestes, no cantes el Belachao Rubén no protestaes a los profesores, no djes que te metan en la lista negra Rubén, Rubén quita esos afiches del cheguevara, no digas yanquis go home Rubén, Rubén no repartas hojitas, no pintes los uros Rubén, no siembres la zozobra en las instituciones Rubén, Rubén no quemes cauchos, no agites Rubén, Rubén no me agonices, no me mortifiques Rubén, Rubén modérate, Rubén compórtate, Rubén aquíetate, Rubén compónte.

Rubén no corras Rubén no grites Rubén no brinques Rubén no saltes Rubén no pases frente a los guardias Rubén no enfrentes los policías Rubén no djes que te disparen Rubén no saltes Rubén no grites Rubén no sangres Rubén no caigas.

No te mueras, Rubén.

Apéndice 5. Cambiar la letra al “Canto de verano”.

Autor: Juan Bañuelos.

Canto de verano.

Voy a poner tu nombre a un día del año

D.R.S.

Cómo entiendo la triste respuesta que dan los caminos.
Cómo escucho la hierba que crece sedienta a mi espalda.
Soy silencio al acecho, al acecho de un sol invisible
que suture la herida que lame la sombra dejada
en el hierro candente que vibra si se hunde en el agua.

Y si yo les dijera qué tibia la sal nos agolpa
en el mudo costado del alba,
qué de encuentros brotarán sin tregua
por las calles y el árbol que ha tiempo
ve caer el abismo a sus pies.
Ah la bella palabra que se abre en la noche y florece en el canto
como se abre la mano mojada de aurora,
como se abren los muslos
que derriten los hielos
de esta oscura tristeza.

Y si acaso pregunto qué fruta ha rozado mi sueño
¿quién entre todos diría
que la rama es la frente de un niño que puebla
de fantasmas la noche?
Me da el viento en los ojos,
me da el eco en la sangre,
me da en toda la vida el sabor de la yedra de tu escalofrío.

Y no quiero buscarte y no quiero ceñirte a mi sombra
y no quiero sentir que es tu boca de piedra
por temor de apagar esta cima de llamas

y sentirte distante.

Ah el amor que amanece
desgarrado en la hierba.

Apéndice 6.

Autora: Nicole Cecilia Delgado.

Canto de verano (cover).

Sabe tierno mi sabia inconsciencia que busca motivos.
Sabe vuelo la lucha que empeña sus dientes con calma.
Hoy muerde los trechos, los trechos que soy y que fuiste.
Imposible el regreso al destino de la marejada
del tiempo veloz que se duerme en los bordes del ansia.

Y si entonces volviera del sueño la mar que está rota
al ruido salado que espanta.
Cuántas lunas tendría la lengua
en las vidas y muertes del viento
dormido que estalla de sed.
Augurios de noche y silencio que buscan y enuentran su llanto
camino al abismo vacío de sombra,
camino a los puentes
que revelan los rumbos
de mi ambigua torpeza.

Y de pronto yo busco la ruta que lleva al encuentro.
Sé de algún modo tendría
una sola razón de los bosques de niebla
de antiguos temores.
Siento su ronco despojo.
Tiembla la noche de alambre.
Revienta de espuma morada la alfombra del seno sombrío.

Y no llamo tu nombre y no invoco la luz ni el vacío.
Y no busco vivir la penumbra del ciego
por saber del color de la oscura mañana
y perderme en el aire.

Ay el cansancio desnudo
y su mar de amargura

Apéndice 7.

Ejercicio: corintallereando.

Autora: Aurora del Villar.

El secreto de Louise.

Jean de la Croix apretaba el acelerador de su lujoso automóvil para que éste tragara veloz los kilómetros que lo separaban de Louise Fontignac.

Jean, un atractivo y varonil joven, pensaba en lo que le diría a Louise al verla. Acariciando su espesa barba pensaba: “¿Seguirá tan linda como antes?”

El bello paisaje de la carretera estimulaba su mente y le hacía recordar los momentos vividos en el pasado junto a Louise.

“Fue todo tan hermoso. Soy un tonto por haberme separado de ella”, pensaba, “pero ahora todo cambiará. Ya no pienso como antes, ahora me he dado cuenta de que el hecho de que Louise no sea millonaria como yo, no debe ser un obstáculo para que nos casemos. En ese entonces, hace cinco años, me porté como un canalla. Ahora el tiempo ha pasado y sé que sólo podré ser feliz junto a ella”. En esos pensamientos se ocupaba la mente de Jean mientras su auto deportivo devoraba la carretera que llevaba a casa de Louise.

Mientras tanto, en su alegre y femenino departamento, Louise Fontignac se abstraía también en sus pensamientos mientras peinaba y acicalaba su abundante, frondoso y brillante cabellera rubia.

“Hace cinco años que no lo veo, ¿qué debo decirle?, ¿debo reclamarle su actitud tan poco caballerosa?”

Louise recordó la tarde anterior, cuando Jean la había llamado para comunicarle que deseaba verla. Ella no pudo ocultar la sorpresa que esa inesperada llamada le causó. Hubiera querido gritar y rechazar la invitación que Jean le hacía, pero todo fue tan rápido que Louise no pudo hacerlo.. Aceptó verse con él la noche siguiente. Ahora lo estaba esperando.

Un largo timbrazo la sobresaltó y, como una rutina, se dio un último vistazo en el espejo del tocador de su agradable habitación. Lo que vio le gustó: una hermosa chica de grandes ojos brillantes que, aunque su ropa no fuera muy elegante, sabía portar lo que se ponía. Verse tan guapa la hizo sentirse segura de sí misma. “Ahora abriré y Jean tendrá que saberlo”, pensó y se dirigió al vestíbulo de su departamento para abrir

la puerta, no sin antes pasar junto a otro habitación próxima a la suya y cerrarla sin poder evitar un gesto de ternura al hacerlo.

-¿Puedo pasar?- fue lo primero que dijo Jean cuando Louise abrió la puerta.

-Sí, claro- fue la casi inaudible respuesta de la muchacha.

-Vaya. Qué linda casa tienes. No imaginé que vivieras así- dijo Jean mientras se paseaba de un lado a otro de la sala tocándolo todo.

-No es un palacio como a los que estás acostumbrado, pero para mí está bien. Tengo un empleo modesto que me da lo suficiente para vivir sin presiones- respondió Louise lacónicamente.

-Creo que estás un poco irónica conmigo, Louise.

-Es lo que siento. No olvides que no tengo motivos para ser amable contigo.

-A eso precisamente he venido. Cinco años han sido suficientes para que me diera cuenta de que no puedo vivir sin ti. Louise...te amo.

La chica no supo qué responder. Si bien le guardaba rencor a Jean por haberla dejado cuando más lo amaba, el verlo otra vez, más maduro, más seguro de sí y, por qué no, más guapo y atrayente que nunca, la confundió por completo.

-No digas nada. Sé que me comporté como un rufián, pero ahora estoy dispuesto a casarme contigo y ayudarte a olvidar el mal rato que te hice pasar. Además, sigues tan hermosa como hace cinco años.

-Eso es imposible, Jean. No sé qué hizo que te separaras de mí cuando más te amaba, pero... hay cosas de mí que tú ignoras.

-¿Hay otro hombre?- preguntó Jean un poco nervioso.

No. No he sido de nadie desde que me dejaste. Me marcaste para siempre- contestó Louise mientras un rubor que la hacía verse más hermosa le cubría el rostro.

-Entonces, qué te detiene- dijo el muchacho mientras la tomaba entre sus fuertes brazos. -No creas que no me siento culpable, pero te dejé por motivos más fuertes que yo. Mi familia se oponía a nuestra relación. Entonces yo era un chiquillo inmaduro y no supe valorar tu amor. No debía hacer caso de las amenazas de mi padre de quitarme la herencia. Es cierto que tú eras una muchacha de clase inferior a la mía, pero vales mucho más que cualquiera de esas tontas de mi posición, que sólo piensan en vestidos y diversiones. Además, ya terminé mi carrera, tengo mi propio dinero, y mis padres, al verme tan triste y sin novia, han reconocido que te amo de verdad y aceptaron nuestra unión.

Jean no pudo continuar. El hecho de tener tan cerca de la mujer que era el auténtico

amor de su vida lo hizo olvidar su discurso y la besó apasionadamente. De súbito, la chica se separó de Jean.

-Yo tampoco puedo mentirte. Comprendo lo que pasó y te perdono. También debes saber que no he dejado de amarte tan intensamente como antes, pero...

Una vocecita interrumpió a Louise.

-Mami ¿por qué hay tanto ruido?

-No es nada, hijo mío, es sólo un viejo amigo.

-Es el señor de la fotografía que tienes en tu recámara, ése que tú dices que es...

-Ve a la cama- interrumpió Louise- mañana vamos a ir al zoológico y debes dormir para que puedas ver a todos los animales.

Jean observaba al chiquillo. “Es muy inteligente, aunque pequeñín. Lo que más me sorprende es que se parece mucho a mi abuelo”.

-¿Cómo te llamas, chico?

-Jean Louis. Tengo cuatro años- dijo la criatura, ocupada en comer unos bombones que había sobre la mesa.

-Louise, dime, ¿este niño es mi...?

-Sí, eso era lo que tú ignorabas. Cuando me dejaste yo estaba embarazada.

-Razón de más para que te cases conmigo mañana mismo.

-¿Lo aceptas?

-Es un chico precioso. Qué sorpresa.

Sin que nadie lo notara, el pequeño Jean Louis se quedó dormido sobre el sofá. Entre ambos lo llevaron a su habitación y cuando estaban de nuevo en la sala, Jean dijo:

-¿Estás dispuesta a casarte conmigo?

-Sí, mi amor- fue lo único que Louise respondió.

Los dos estaban seguros de que les esperaba una vida nueva, sin rencores y... muy feliz.

-Mañana mismo se lo diremos a Jean Louise.

-Le va a dar mucho gusto saberlo. Siempre ha querido vivir con su padre.

-Pues este es el momento. Te amo, Louise.

Y diciendo esto, la besó con pasión. Esta vez, ella no lo rechazó.

BIBLIOGRAFÍA.

Ayuso, Ana (selec.), *El oficio de escritor*, Suma de Letras/ Punto de Lectura, Madrid, 2003.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

Begué, Marie-France, *Paul Ricoeur: La poética del sí-mismo*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2002.

Beristain, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 1985.

Blumenberg, Hans, *La inquietud que atraviesa el río, Ensayo sobre la metáfora*, Ediciones Península, Barcelona, 1992.

Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Taurus Humanidades, Madrid, 1989.

Borges, Jorge Luis, *Antiguas literaturas germánicas*, FCE,

Borges, Jorge Luis, *Arte poética*, Editorial Crítica, Barcelona, 2000.

Brecht, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Ediciones La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1963.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 1989.

Calvo Martínez, Tomás y Remedios Ávila Crespo, *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación, Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1991.

Candido, Antonio, *Ensayos y Comentarios*, Fondo de Cultura Económica/ Editora da UNICAMP, México, 1995.

Cantú, Arturo, *En la red de cristal*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

De Gortari, Eli, *Diccionario de la lógica*, Plaza&Janés, México, 1988.

Dietrich, Rall, Comp., *En busca del texto, Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Escalante, Evodio, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, México, Ediciones Casa Juan Pablos/ Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/ Instituto

Municipal del Arte y la Cultura de Durango/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Ferraris, Maurizio, *La hermenéutica*, Taurus, México, 2001.

Frege, Gottlob, *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998.

Gadamer, Hans-Georg, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Herder, Barcelona, 1999.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977.

Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.

Goldberg, Bonni, *Room to write*, Jeremy P. Tarcher/ Putnam, New York, 1996.

González Aktories, Susana, *Muerte sin fin: poema en fuga*, México, JGH editores, 1997.

Guías del escritor, Alba Editorial, Barcelona, 2000.

Hiriart, Hugo, *Cómo leer y escribir poesía, Primeros pasos*, Tusquets Editores México, México, 2003.

Hiriart, Hugo, *Los dientes eran el piano. Un estudio sobre arte e imaginación*, Tusquets editores, México, 1999.

Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana/ Taurus, México, 1998.

Kosík, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Editorial Grijalbo, México, 1967.

Kundera, Milán, *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1987.

Labastida, Jaime, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México. Instituto Politécnico Nacional, 1969.

Lefebvre, H., *Contribución a la estética*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1971.

Lispector, Clarice, *Revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004.

Lukács, Georg, *Estética*, tomo 2, Ediciones Grijalbo, España, 1965.

Lukács, Georg, *Prolegómenos a una estética marxista*, Ediciones Grijalbo, España, 1969

Martínez Sánchez, Alfredo, *Ricoeur (1913)*, Ediciones del orto, Madrid, 1999.

Masiá Clavel, Juan *et al*, *Lecturas de Paul Ricoeur*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 1998.

Monasterios, Elizabeth, “Poesía y filosofía: el aporte de Paul Ricoeur al estudio de la metáfora”, en *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*, Ed. Mario J. Valdés, Caracas, Monte Ávila, 2000.

Murray Turbayne, Colin, *El mito de la metáfora*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Prado, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, Diana, México, 1992.

Perus, Françoise (comp.), *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1994.

Pessoa, Fernando, *Sobre literatura y arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

Queneau, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

Ricoeur, Paul *et al*, *Con Paul Ricoeur, Indagaciones hermenéuticas*, Mario J. Valdés (edit.), Monte Ávila Editores Latinoamericana, Barcelona, 1998.

Ricoeur, Paul *et al*, *El tiempo y las filosofías*, Ediciones Sígueme/ UNESCO, Salamanca, 1979.

Ricoeur, Paul, *Autobiografía intelectual*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

Ricoeur, Paul, *Crítica y convicción*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995.

Ricoeur, Paul, *De este modo. Lectura de De otro modo que ser o más allá de la esencia de Emmanuel Levinas*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1999.

Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

Ricoeur, Paul, *Historia y narrativa*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999.

Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Editorial Trotta/ Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001.

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación, Discurso y excedente de sentido*, siglo xxi editores, México, 1998.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I, configuración del tiempo en el relato histórico*, siglo xxi editores, México, 1995.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración II, configuración del tiempo en el relato de ficción*, siglo xxi editores, México, 1995.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III, el tiempo narrado*, siglo xxi editores, México, 1996.

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, siglo xxi editores, México, 1998..

Sánchez Enciso, Juan y Francisco Rincón, *Los talleres literarios, una alternativa didáctica al historicismo*, Montesinos Editor, Barcelona, 1988.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1992.

Sánchez Vázquez, Adolfo, (presentación y selección) *Estética y marxismo*, Ediciones Era, México, 1970.

Simms, Karl, *Paul Ricoeur*, Routledge/ Taylor & Francis Group, London, 2003.

Valdés, Mario J. 1995. *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Rodopi, Ámsterdam, 1995.

Valdés, Mario J., *Hermeneutics of Poetic Sense. Critical Studies of Literature, Cinema, and Cultural History*, University of Toronto Press, Canadá, 1998.

Valdés, Mario J., edited, *A Ricoeur Reader. Reflection & Imagination*, University Of Toronto Press, Canadá, 1991.

Vergara, Gloria, *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral*,
Universidad Iberoamericana/ Editorial Praxis, México, 2004.